UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

MANSFIELD E LISPECTOR: DIÁLOGOS (DES)CONCERTANTES

Álzira Leite Vieira Allegro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Saudra Guardini Teixeira Vasconcelos

São Paulo

2004

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS GUADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

MANSFIELD E LISPECTOR: DIÁLOGOS (DES)CONCERTANTES

Alzira Leite Vieira Allegro

São Paulo
2004

Ao Luis Guilherme e à Tatiana, duas sementes que se tornaram
vozes coloridas e agora fazem treinamento para o viver.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pelas utilíssimas sugestões, pela paciência dos confiantes e pela confiança (perigosa e sofrida!) na 'paciente'.

À Profa. Dra. Samira Youssef Campedelli, que apontou para a semente primeira.

À Ana Elvira, por ter apontado trilhas e por ter ajudado a aparar a relva.

Ao Luís Guilherme, por ter encontrado beleza no joio e por ter discutido a semeadura; à Tatiana, por ter peneirado o trigo e pela silenciosa e eficiente prontidão.

Ao Ricardo, por ter enfrentado os acidentes de percurso.

À Marcela e à Elisa, pelas solidárias tardes e noites perdidas na gravação das vozes alheias.

À Helen, pelo inestimável apoio técnico, sem o qual tudo se perderia.

Aos meus pais (in memoriam), por terem me ensinado que as pedras no meio do caminho também são o caminho.

À minha grande família, por compreender a voz dos silêncios intermitentes.

Aos meus amigos, pelo encorajamento constante, apesar de nunca terem compreendido bem a questão do tempo: o que podemos fazer com ele e o que ele pode fazer conosco. A resposta foi uma questão de tempo...

A mim, ao tempo, ao vento e ao relento...

The rose is obsolete
But each petal ends in an edge ..
(William Carlos Williams)

Quand partons-nous vers le bonheur?
(Charles Baudelaire)

It is not possible to live in this world without suffering
unless one is a born stone. But it is also possible to
have a great deal of happiness in spite of the suffering
(Katherine Anne Porter)

Nothing is lost if one does not seek to say the unsayable
Instead, that which cannot be spoken is – unspeakably -
contained in that which is said!
(Ludwig Wittgenstein)

There is no such thing as an empty space or an empty time.
There is always something to see, something to hear. In fact,
try as we may to make a silence, we cannot.
(John Cage)

RESUMO

Este trabalho pretende, por meio da análise de alguns contos, buscar evidências de similaridades e dissimilaridades entre as escritoras Katherine Mansfield e Clarice Lispector. Pretende-se ver até que ponto Clarice Lispector, ecoando sua memória discursiva, reflete estética e eticamente a ficção de Katherine Mansfield acerca da mulher, quanto aos temas referentes à solidão, velhice, morte e relações conjugais e familiares; pretende-se também ver se, ou até que ponto, Clarice Lispector, com sua prosa inovadora, vai além de Katherine Mansfield. Como base deste trabalho serão utilizados alguns aspectos da teoria da polifonia de Mikhail Bakhtin; as análises se concentram nas vozes que povoam o discurso narrativo (discurso direto, indireto, indireto livre e narrador), envolvendo questões lexicais, semânticas e estilísticas, além de aspectos de entonação e pontuação.

Palavras-chave: discurso, narrador, polifonia, vozes, leitor.

ABSTRACT

This paper aims at finding evidence of similarities and dissimilarities in the fiction of Katherine Mansfield and Clarice Lispector through the analysis of some of their short stories. The goal is to see how far Clarice Lispector, echoing her discursive memory, reflects aesthetically and ethically the fiction of Katherine Mansfield about women in relation to the themes of loneliness, old age, death, and marriage and family relationships; besides, this study aims at verifying whether and to what extent Clarice Lispector moves a step ahead with her innovative prose. As the basis for this research some aspects of Mikhail Bakhtin's theory of polyphony will be used: the analyses will focus on the voices of the narrative discourse (direct speech, indirect speech, free indirect speech and narrator), involving lexical, semantic and stylistic aspects besides intonation and punctuation.

Key-words: discourse, narrator, polyphony, voices, reader.

LISTA DE ABREVIATURAS

1. Indicações de páginas dos originais dos contos de Katherine Mansfield terão as seguintes abreviaturas:

   LMP – "Life of Ma Parker"

   MB - "Miss Brill"

   FB - "Frau Brechenmacher Attends a Wedding"

   TS - "The Stranger"

2. Indicações de páginas dos contos traduzidos terão as seguintes abreviaturas:

   VMP - "Vida de Mãe Parker"

   SB - "Srta. Brill"

   FB - "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento"

   OD - "O Desconhecido"

3. Indicações de páginas dos contos de Clarice Lispector serão feitas de acordo com a coletânea em que foram publicadas. Assim:

   LF - *Laços de Família* compreende: "Feliz Aniversário", "A Imitação da Rosa" e "Os Laços de Família"

   LE - *A Legião Estrangeira* compreende "Viagem a Petrópolis"

SUMÁRIO

Resumo/Abstract 6

Introdução 9

I - VOZES DA HISTÓRIA: as interlocutoras 19

1. Mansfield: a palavra certa encontra o momento fugaz 20

2. Lispector: o momento fugaz em busca da palavra certa 29

II - VOZES DA MEMÓRIA: velhice, solidão e morte 38

1. "Vida de Mãe Parker": o refúgio da memória 38

2. "Srta. Brill": o abrigo da fantasia 57

3. "Feliz Aniversário": o detrás do silêncio 78

4. "Viagem a Petrópolis": o grau 'zero' da existência 99

5. Entrelaçando as vozes 113

III - VOZES DA DISFORIA: relações conjugais e familiares 132

1. "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento": o vazio da mesmice 132

2. "O Desconhecido": a submissão dissimulada 153

3. "A Imitação da Rosa": o malogro da adequação 175

4. "Os Laços de Família": o ensaio de liberdade 196

5. Avaliando os laços 207

PALAVRAS FINAIS: que (des) concertos são esses? 224

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 238

INTRODUÇÃO

> Em outra vida que tive, aos quinze anos, com o primeiro dinheiro ganho por um trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield. (1989, p. 453)

Esse é um fragmento da crônica de Clarice Lispector "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas". Clarice lia "Felicidade", o celebrado conto da neozelandesa radicada em Londres, Katherine Mansfield. "[...] mas esse livro sou eu" revela a face dupla da epifania de Clarice naquela ocasião: ela se identifica com o texto de Mansfield em conteúdo e forma, em matéria e espírito, descobrindo nele uma sensível leitura de si mesma. Seu êxtase provém do inovador jogo linguístico exercitado por Mansfield para sugerir o cenário externo e os movimentos interiores da personagem Bertha traduzidos em linguagem por uma narradora que, ao mesmo tempo em que lhe invade os pensamentos, funde-os aos seus próprios e oferece ao leitor um discurso denso, de sondagem profunda, que, em meio a triviais querelas do cotidiano, revela outras facetas do ser.

Clarice adulta, já escritora, irá resgatar de sua "memória discursiva" (MAINGUENEAU, 2000, p. 97) e incorporar em seu discurso o impacto que a leitura de Mansfield lhe causou, criando uma rede de semelhanças temáticas e estilísticas com a obra da escritora neozelandesa, porém avançando consideravelmente, acredito eu, em sua experimentação técnica e investigação filosófico-existencial. Enquanto inscritas na História, muitas de suas formulações repetem e/ou renovam questionamentos humanos e formações discursivas de Katherine Mansfield. Mais tarde, em uma de suas cartas, Clarice faz nova referência a Mansfield: "Reli a *Porta Estreita*, de Gide, sobretudo encontrei as *Cartas* de Katherine Mansfield. Não pode haver uma vida maior que a dela, e eu não sei o que fazer simplesmente. Que coisa absolutamente extraordinária que ela é." (MONTERO, 2002, p. 56).

Intrigada com a citação inicial e, posteriormente, com a segunda, revolvi ir a campo e investigar melhor as relações entre a escrita de Clarice Lispector e a de Katherine Mansfield.

Não pretendo aqui resgatar possíveis influências de Katherine Mansfield sobre Clarice Lispector. Meu estudo, baseado prioritariamente na análise de uma seleção de contos das duas autoras, orienta-se a partir da seguinte hipótese: de que forma, na organização do jogo linguístico (em seus aspectos estilísticos, semânticos, lexicais e retóricos) presente nos contos, Clarice é "esse livro" e de que forma ela engendra "outro livro", criando, como Mansfield o fizera no início do século, ao lado de sua contemporânea Virginia Woolf, um novo estilo e inaugurando um novo olhar da mulher sobre o ser – o seu e o do outro -, dando enorme passo à frente, instaurando um discurso único e inovador no universo literário brasileiro. Pretendo, enfim, configurar mediante a análise dos contos selecionados um quadro que ética, ideológica e esteticamente ecoa muito de Mansfield, mas, ao mesmo tempo, faz Clarice brilhar com sua inconfundível luz própria no firmamento literário do Brasil contemporâneo, ao emendar de forma muito particular e complexa os fios linguísticos entrelaçados anteriormente por Mansfield, e tecer de forma muito especial sua malha narrativa, dando-lhe contornos, nuances, tons e cores de outra sorte, embora explorando quase que sistematicamente os mesmos motivos. Pergunto-me ainda: o que a escritora adulta, que aos quinze anos ficara maravilhada com a leitura de Mansfield, resgata de sua memória e de suas vivências e registra em sua ficção percuciente e reveladora? Até que ponto a questão do gênero – o ser mulher – aproxima o olhar de ambas sobre o mundo? Até que ponto a experiência pessoal de cada uma, além das diferenças culturais, políticas e sociais, torna suas vozes consonantes ou dissonantes?

Em minhas divagações, ocorreu-me também a pergunta: por que há poucos estudos comparativos entre Clarice Lispector e Katherine Mansfield e tantos entre Clarice e Virginia Woolf, coincidentemente contemporânea – e amiga 'literária' - de Mansfield? Teria Mansfield, pelo fato de ter vivido curta existência e escrito apenas contos, sido relegada ao segundo plano, cedendo seu espaço como inovadora da escrita feminina do início do século XX para a escrita também inquisidora e igualmente inovadora da Virginia Woolf? De fato, de maneira geral, Clarice Lispector tem sido freqüentemente associada a Virginia Woolf. Benedito Nunes, respeitado estudioso da obra clariceana, afirma acerca de *Perto do Coração Selvagem*, romance de estréia da escritora, publicado em 1944:

> Percebe-se [...] acima da leve trama que ainda acompanha uma ação romanesca já francamente interiorizada, a rede de 'pequenos incidentes separados' que Virginia Woolf tanto valoriza e que fazem da sua maneira de narrar uma convergência de momentos de vida vários e dispersos. (1995, p.13).

Um aspecto curioso dessa (tão) recorrente associação da obra de Clarice Lispector com a de Virginia Woolf fica por conta da própria Clarice que, ao que tudo indica, não apreciava muito a comparação; em uma de suas cartas à irmã Tânia Kaufmann, Clarice desabafa:

> As críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Álvaro Lins [...] me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgina Woolf nem Proust quando fiz o livro *[Perto do Coração Selvagem]*, porque o diabo do homem só faltou me chamar de representante comercial deles (LISPECTOR, 2002, p. 38).

E mais tarde, em carta a Lúcio Cardoso, ela lhe conta que havia escrito a Álvaro Lins, dizendo: "eu não tinha 'adotado' Joyce ou Virginia Woolf [...] na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto" (LISPECTOR, 2002, p. 43).

Outras perguntas se impõem nessa rede paralelística entre Virginia Woolf e Clarice Lispector: estaria a recorrente combinação Lispector/Woolf ligada ao fato de que Woolf produziu corpora ficcional de maior abrangência, incluindo aí contos, ensaios e romances? Teria Woolf se tornado, assim, alvo mais fértil para investigações comparativas com a também variada e extensa obra de Clarice Lispector, a brasileira que, com seus contos e romances, também inovou a nossa literatura, com suas indagações perturbadoras e suas personagens marginais, solitárias, em busca do desvendamento do seu próprio mistério e do mistério do outro? Ou seria esse paralelo por conta de questões sociais e culturais, quando se sabe que Virginia Woolf, da elite inglesa, sempre pertenceu ao *establishment* literário londrino, ao contrário de Katherine Mansfield que, embora também participante do grupo 'woolfiano' de intelectuais conhecido como Bloomsbury, sempre fez parte do *'underground'*, com sua vida boêmia e atitudes ousadas e transgressoras? São perguntas intrigantes, lançadas ao vento, para as quais não procurei respostas, mas que aqui registro como parte de minhas reflexões; elas podem cair em plagas férteis e produzir novos frutos. Penso que é possível, sem descentralizar Virginia Woolf e reduzir sua importância na renovação da moderna ficção inglesa e sua influência na literatura escrita por mulheres no século XX, conceder a Katherine Mansfield um lugar ao lado de Woolf, como uma "figura chave no desenvolvimento do modernismo feminino britânico" (LOW, 1998 p. 246) e rever parte de sua produção à luz de nossa modernista brasileira. A memória discursiva de Clarice Lispector parece reconfigurar a

experiência ética e estética da neozelandesa Mansfield, penetrando como sujeito universal no "domínio de memória" que "já existe sempre" e "existirá sempre ainda", (MAINGUENEAU, 1997, p. 115), mediante o qual atualiza o discurso sobre a mulher do século XX.

Nesse sentido, Nádia Batella Gotlib (1995, p. 152), percorre caminho que aqui me atrai: sem desmerecer Virginia Woolf, chama a atenção para "as semelhanças que existem na arte do conto" de Lispector e de Mansfield, cujas narradoras são "conduzidas por uma fina sensibilidade" em "Amor" e "Felicidade", por exemplo, e registram o êxtase que atinge as personagens quando em seu momento de crise do 'eu'.

Também Glenda A. Hudson aborda a ficção de Lispector e Mansfield em um ensaio[1] em que traça paralelos entre alguns contos das duas autoras, apenas um dos quais – "A Imitação da Rosa", de Clarice Lispector – brevemente comentado, é também objeto do estudo que aqui apresento.

Para delimitar o trabalho e dar-lhe a coerência que minhas reflexões exigem, decidi restringir-me ao gênero conto – praticado pelas duas escritoras – e centralizar a análise textual em alguns dos temas mais freqüentemente explorados por ambas, os quais envolvem uma profunda investigação dos limites do homem – no caso deste trabalho, dos limites da mulher. Examino, pois, de um lado, quatro contos envolvendo a tríade temática da velhice, solidão e morte; e, de outro lado, quatro contos envolvendo a díade temática da alteridade/identidade das relações familiares e conjugais. Anoto os títulos: de Clarice Lispector, "Feliz Aniversário", "Viagem a Petrópolis", "A Imitação da Rosa" e "Laços de Família"; de Katherine Mansfield, "Vida de Mãe Parker", "Srta. Brill", "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento" e "O Desconhecido".

Considerando que o material a ser abordado consiste apenas no gênero conto – essa primorosa unidade mínima do universo literário – quero aqui refletir brevemente sobre os tesouros que se acumulam dentro dele e podem ser encontrados pelo leitor. Espaço menor que abriga preciosidades maiores; pequeno cofre, cujos minúsculos segredos contêm o universo! "Síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, fugacidade numa permanência," lembra-nos Julio Cortázar (1974, p. 150-151), definindo o conto. Ou, ouvindo a instigante observação de Raymond Carver, que mostra o que o contista-artesão pode produzir quando se propõe a investigar a natureza

[1] Ensaio "Perspectives of the feminine mind: the fiction of Clarice Lispector and Katherine Mansfield", publicado em *Remate de Males*, n.9, Revista do Departamento de Teoria Literária, org. por Vilma Áreas e Berta Waldman, Campinas: UNICAMP, 1989 – p.131-137

humana: "Correndo o risco de parecer tolo, um escritor às vezes precisa simplesmente ter a possibilidade de, boquiaberto, observar uma coisa ou outra – um pôr-do-sol ou um sapato velho – em total e absoluta estupefação." (MAY, 1994, p. 274, tradução minha). Seja o pôr-do-sol, seja o velho sapato – o contista saberá o que fazer... E Clarice Lispector e Katherine Mansfield são artesãs da palavra e magas (ou mágicas?) no jogo linguístico que desentranha os labirínticos e enigmáticos meandros da alma humana, com seus feitos, 'desfeitos' e defeitos...

Proponho, então, voltar no tempo e promover, por meio de uma pequena seleção de contos de Lispector e de Mansfield, um diálogo entre narradores e personagens, para observar a dialética da diferença e da identidade (ou identificação) existentes na experiência de ambas – como mulheres e como escritoras - em um contexto social e histórico que, mais para Mansfield e menos para Lispector, lhes era essencialmente hostil, pois que ainda fortemente dominado e controlado pelo homem. E pretendo perceber nesse diálogo as visões de mundo que suas obras informam.

Preocupadas com a representação da história interior mais do que com a representação da história exterior, ambas as autoras investigam ética e esteticamente os caminhos percorridos pela mulher em boa parte do século XX e mostram a sua condição, seja ela velada, seja ela revelada. O que movia – e como se moviam e eram representadas - essas mulheres/personagens em seu (reduzido) espaço social e seu (ampliado) espaço mental? Perguntas que serão mantidas em mente no decorrer da análise dos contos e cujas respostas deverão apontar para uma intersecção entre as duas escritoras, se não como artistas, então como mulheres artistas que, ao retratarem importantes aspectos da realidade do viver feminino, olharam a mulher 'inovadoramente' como 'sujeito do desejo', mais do que como 'objeto do desejo', ou como "sujeito e não como objeto de outro (do Outro)" (PINTO, 1990, p. 20).

No que tange ao arcabouço teórico para a análise textual que pretendo desenvolver, busco apoio fundamentalmente nos estudos da polifonia e do dialogismo, desenvolvidos pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, e deles seleciono apenas alguns aspectos que me guiarão no percurso interpretativo a que me propus: meu olhar (e ouvido) se voltará, então, para as vozes que povoam tanto o texto clariceano quanto o texto mansfieldiano; assim examinarei com mais vagar, nos contos escolhidos, as formas de representação do discurso comuns na prosa literária – discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre, conforme as vê Bakhtin:

a palavra/voz como ferramenta de auto- e hetero-acabamento. "Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse", lembra-nos Bakhtin (2000, p.55), que vê a linguagem como um termômetro das relações sociais; é na relação eu/outro que o sujeito incessantemente se posiciona quanto a seus valores; "a consciência do falante não se orienta pelo sistema da língua, mas pelo novo, pelo irrepetível do enunciado, pelo concreto de sua singularidade, pelo seu horizonte social avaliativo" (FARACO, 2003, p. 24). Nesse sentido, assumir uma posição avaliativa é dotar a palavra de um tom, de uma entonação própria que lhe dá a dimensão axiológica que o falante pretende lhe imprimir dentro do contexto cultural e social que o cerca. É examinando essa palavra vestida de som e tom que importa investigar, para resgatar na voz daquele que fala a história de suas conquistas e suas derrotas. A propósito da voz no discurso de Bakhtin, é útil ouvir o que V.V.Prozerskii (apud EMERSON, 1997, p.16) asseverou:

> A principal inovação metodológica de Bakhtin foi uma transição da dialética para o diálogo. Porém, esse transição não foi tão simples assim; para chegar até ela, é preciso aprender a ouvir... o método que Bakhtin propôs para o estudo da cultura não era visual, mas auditivo. Não se pode apenas ver uma cultura, é preciso saber ouvi-la. (tradução minha)

Dessa forma, considerando que ouvir implica interação dialógica, interessa-me ver, na criação verbal, o que e como o artista fala e faz falar suas personagens, e que marcas deixam de sua voz no leitor. "O conhecimento genuíno [...] só começa quando meu 'eu' consulta outro 'eu' e, então retorna ao seu lugar, humilde e maior" (idem, p.26). Para essa tarefa, pretendo investigar, ou melhor, ouvir nos contos selecionados, as vozes que lá soam por meio dos diferentes recursos estilísticos empregados pelas autoras.

Bakhtin (Volochiñov) dedica boa parte de suas reflexões à análise desses modelos sintáticos de representação das vozes no discurso. Robert Stam (2000, p. 34-35) afirma a esse respeito:

> A maneira como os autores tratam o discurso de seus personagens ou a maneira como os personagens literários tratam o discurso de outros personagens, é análoga aos processos discursivos da vida cotidiana e revela o *ethos* de uma cultura e de uma sociedade. A análise de Bakhtin reflete sobre a questão do grau de liberdade concedido às palavras dos outros; as palavras são distorcidas, censuradas, ignoradas, endossadas?

Usando, pois, as vozes do discurso como porta de entrada desse espaço cultural, social e histórico, procurarei também observar a voz maior, ou seja, a voz narrativa, aquela que organiza a 'dança das palavras' (=discurso) e, como em um teatro de marionetes, sugere nos 'gestos verbais'(= linguagem) de seus 'bonecos' (=personagens) as nuances estilísticas, entonacionais, ideológicas e filosóficas que fundamentam sua representação (=discurso).

É seguindo essa abordagem e limitando-me a esse quadro que pretendo discutir os textos escolhidos. Em outras palavras, estou montando meu posto particular e restrito de escuta das vozes que povoam os textos e, com os sentidos em alerta, tentarei identificar nas escolhas lexicais, estilísticas, retóricas e semânticas os efeitos de aproximação e distanciamento entre Lispector e Mansfield na representação de seu universo ficcional. Pretendo olhar – e ouvir – a interação instaurada no discurso e ver, com Bakhtin (2000, p.47) que "[...]a menor de suas palavras tem uma função dupla: guia o processo de identificação e proporciona o princípio de acabamento ao outro".

Se mantivermos em mente a 'descoberta' de Bakhtin de que "todo texto é absorção e transformação de um outro texto" e que "em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*" (apud NITRINI, 1997, p.161, grifo do autor), de fato, a escrita, seja de Lispector, seja de Mansfield, seja de qualquer outro escritor, de alguma forma espelha, nas linhas, entrelinhas ou interstícios, a inevitável voz do outro que a personalidade e individualidade do artista, além de sua experiência estética e de vida, incorporaram. É por meio da linguagem que adquiriu e que registra em seu discurso que o artista 'fala' e reflete o discurso que manteve, direta ou indiretamente, com o outro, criando assim sua própria – e estrangeira – voz. Ou seja, o discurso individual, pleno da "'palavra alheia' e apropriada," (LEMOS, 1994, p.39) é espelho de práticas discursivas sociais diversas na medida em que reflete sempre a relação eu/outro.

Ademais, considerando o texto literário em prosa ou, mais especificamente, o romance como espaço de interação verbal e terreno das "relações entre linguagem, sociedade e história e entre linguagem e ideologia" (BARROS, 1994, p. 1), Bakhtin defende a idéia de que o texto deve ser analisado em seu conjunto: do ponto de vista de sua organização interna, da interação verbal que ele suscita entre autor (narrador/locutor) e leitor (interlocutor), do contexto em que ele se insere e do intertexto que ele reflete. Visto dessa forma, o discurso assume, na visão bakhtiniana, formas e características que informam as relações sociais entre os sujeitos falantes, os quais invariavelmente exibem seus horizontes ideológicos naquilo que enunciam:

em outras palavras, o texto torna-se, por meio da palavra/voz, arena do embate ideológico entre os homens. Bakhtin busca na voz (a expressão 'palpável' da linguagem) – na pessoa que fala – sinais de interação social, formas de conhecimento de si e do outro: ele vê a interação verbal como um meio de auto/hetero-conhecimento, numa cadeia infinita de discursos de outrem (do passado e do presente) que se ligam e nos ligam do passado ao presente, traduzindo e atualizando a natureza social, ideológica e cultural da linguagem, bem como suas implicações nas relações humanas. Diz Bakhtin (2002, p. 95): "A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida" .(grifos do autor)

Cotejando o escopo deste trabalho com as reflexões de Bakhtin, penso que ele está falando em alto e bom som: ao dar vida à palavra, o 'eu' aciona a voz da alteridade e faz o 'eu' e o 'outro' participarem ativamente do jogo social. Já nos lembrava Sartre (apud ISER, 1999, p. 11): "A arte existe unicamente para o outro e através do outro". Como depositário e usuário da linguagem, o homem é (ou busca ser) intérprete e artesão de si mesmo e do outro, do qual ele precisa para se perceber como artista ou para acusar sua própria humanidade.

Uma visão utópica da humanidade? Parece ser essa a idéia que subjaz ao pensamento bakhtiniano acerca das relações humanas, como se verifica no excerto:

> Viver significa tomar parte no diálogo: fazer perguntas, dar respostas, dar atenção, responder, estar de acordo e assim por diante. Desse diálogo uma pessoa participa integralmente e no correr de toda sua vida: com seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com seu corpo todo e com todos os seus feitos. Ela investe seu ser inteiro no discurso e esse discurso penetra no tecido dialógico da vida humana, o simpósio universal (apud FARACO, 2003, p. 73).

Portanto, **ser** é, para Bakhtin, **comunicar-se**; então, comunicar-se é descobrir-se, descobrir-se no outro e descobrir o outro: "Eu não posso me arranjar sem um outro, eu não posso me tornar eu mesmo sem um outro; eu tenho de me encontrar num outro para encontrar um outro em mim." (apud FARACO, 2003, p. 73).

Ao discutir a 'autoria' da palavra, Bakhtin (1993, p. 100) faz referência ao primeiro desbravador do discurso 'virgem' unívoco da linguagem e afirma:

> A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna 'própria' quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com sua orientação semântica e expressiva.

Ao se apropriarem da palavra, tanto Clarice quanto Mansfield tornam-na singularmente própria, quando a povoam com seu acento e a orientam semântica e expressivamente, assim criando um leitor também singular, pois ele precisa saber reconhecer e sentir todas as nuances sugeridas num discurso que fixa sentidos não só em palavras, mas também em objetos. É o que pensa Cláudia T.G.de Lemos (1994, p. 39), quando diseute Bakhtin: "formas dialógicas podem [...] dar-se como modo de apreensão até mesmo de coisas do mundo fisico, também elas impregnadas de palavras, de sentido. Não é essa uma condição para apreendê-las dentro de uma ordem estética?"

Por outro lado, como este trabalho é de natureza comparativa, cabe aqui alguma reflexão sobre literatura comparada e alguns aspectos históricos e culturais a ela pertinentes. Tais estudos serão de grande valia no sentido que lhes dão Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001, p. 155):

> [A] comparação não é um acto exclusivo nem especifico da Literatura Comparada ou do comparativismo literário. Poderiamos considerá-la [...] como um acto de pensamento hipotético-dedutivo que procede por indução e [..] por dedução. Mas a verdade é que a disciplina não corresponde tão facilmente [...] a este princípio. Há que, depois da escolha dum tema de trabalho devidamente sintetizado num titulo [...] fazer leituras em diversos sentidos. Leituras laterais, transversais, pendulares: são essas leituras em diversos sentidos que dão legitimidade e dinamismo à comparação, à série de comparações que vai desenvolver-se [...] indo de um texto a outro, dum conjunto de textos a outro, fundamentando a síntese, os eixos, as linhas mestras que não só permitem passar dum texto a outro, mas também ler esses textos no seu todo, como elementos que formam um novo conjunto. Essa síntese será tanto mais rica, variada, quanto mais reflexão implicar, não só sobre os textos selecionados, mas, de maneira abstracta, teórica, sobre questões mais gerais, levantadas pelo tema escolhido e relacionadas com a temática, o mito, a imagem, o género, a poética, etc.

Se mantivermos essa concepção em mente e a associarmos com a que Tânia Carvalhal (1997, p. 8) nos oferece, já estaremos estabelecendo um primeiro diálogo com Bakhtin, no sentido de que ouvir a voz do outro é conhecê-lo: "a prática comparatista colabora para o entendimento do Outro, procedimento indispensável de integração cultural". E se nesse "entendimento do Outro" lemos a interação das vozes do discurso como a nossa própria voz, não estaríamos pensando na construção de nossa própria identidade para entendermos a alteridade?

Neste momento, julgo conveniente traçar para o leitor o caminho por onde estarei enveredando. No primeiro capítulo teço considerações gerais sobre a vida e obra das duas

autoras, suas preocupações éticas e estéticas, apoiando-me em alguns dos estudos críticos publicados. Saliento que discuto apenas alguns deles, sobretudo de Clarice Lispector, cuja fortuna crítica cresce dia a dia. E justifico: minha proposta maior é de análise textual dos contos e não de arrolamento dos estudos críticos disponíveis; no entanto, outras observações sobre a obra das autoras estarão incorporadas nas análises dos contos relacionados acima. No segundo capítulo proponho a análise textual de quatro contos, dois de cada autora, explorando os temas da velhice, solidão e morte. No terceiro capítulo, proponho examinar outros quatro contos, dois de cada autora, abordando o tema das relações conjugais, familiares e sociais. A parte final contempla o exame das semelhanças e dessemelhanças formais e temáticas que as autoras tecem em seus diferentes contos.

Convém esclarecer que, embora tenha desenvolvido as análises com base nos textos originais de Katherine Mansfield, estarei apresentando, dentro do próprio *corpus*, as traduções publicadas em português, paralelamente com o original em inglês. Notas de rodapé estarão restringidas ao mínimo; e nelas me permitirei discutir eventuais casos relativos a opções, omissões e/ou acréscimos nas traduções quando o texto original sugerir uma possibilidade interpretativa diferente, considerando que o processo tradutório envolve questões subjetivas, além de aspectos lexicais, semânticos e estilísticos,

Enfim, procurarei, no desenrolar deste trabalho, demonstrar que, habitando a palavra com suas vozes especiais e inovadoras, Lispector e Mansfield criam um texto que abre para o leitor uma "miríade de relações virtuais" (MAINGUENEAU, 1996, p. 112) em que a experiência e o horizonte de expectativas de cada leitor poderão produzir uma interpretação diferente. Sem dúvida, a leitura que faço dos contos está à espera de re-interpretações, de outros ouvidos que possam ter captado no diálogo estabelecido no intertexto e intratexto outras entonações e nuances que possam levar a outras paragens nessa misteriosa e "intolerável luta com as palavras" de que fala T.S. Eliot.

Que leitura epifânica (e que escrita diferente) foi essa que levou Clarice, precocemente, aos quinze anos, a mergulhar no mistério do ser e a debruçar-se no abismo do cotidiano para contemplar o insondável? Como ela resgata em sua memória discursiva as reverberações do impacto que o texto mansfieldiano lhe causou? Que diálogo estabeleceu ela com Mansfield, com suas personagens, com o mundo e consigo mesma?

Está feito, então, o convite para um diálogo e uma viagem a bordo de contos de Clarice e Katherine com suas 'triviais' mas singulares narrativas sobre mulheres também singulares...

1 - VOZES DA HISTÓRIA: as interlocutoras

1. Katherine Mansfield: a palavra certa encontra o momento fugaz.

Estou bastante acostumada a estar só, mesmo junto dos outros. Digo isso sem grande amargura.
(Clarice Lispector)

Eu vou lhe dar de presente uma coisa. É assim: borboleta é pétala que voa.
(Clarice Lispector)

Proveniente do outro lado do Atlântico, mais precisamente de Wellington – Nova Zelândia - onde nasceu, Katherine Mansfield (1888-1923), pertencente a família de classe média, elegeu a Inglaterra como sua segunda pátria e lá iniciou sozinha, aos vinte anos, sua vida longe das suas raízes. Também estrangeira no mundo que escolheu para sua nova terra, Mansfield, como Clarice Lispector, mostrou gosto pela escrita literária ainda criança. Aos nove anos, publicou no jornal de sua escola uma pequena redação, "Emma Blake", com a anotação: "escrita por Kathleen Beauchamp, nove anos". O tema, "O feriado mais feliz de minha vida", já anunciava com muita segurança um traço típico de sua ficção: o olhar impressionista sobre a natureza, a descrição cuidadosa e detalhada da atmosfera interna e externa dos cenários criados para abrigar uma gama de personagens, na sua maioria mulheres. Celebrada autora de contos, entre os quais destacam-se: "Felicidade", "A Criança-que-estava-cansada" e "A Festa", entre outros, Mansfield foi autora comparativamente prolífica, considerando sua curta existência. Como Clarice, seu interesse por sondar os fatos (aparentemente) menores do dia-a-dia, de maneira sutil, dando-lhes dimensões maiores pela forma como manipulava o seu tabuleiro narrativo – em tom e cor – fez dela uma das maiores contistas de língua inglesa. Sua condição de 'estranha no ninho' e sua saúde precária também se refletiram em sua vida e sua escrita: nostalgia do que ficou para trás e nostalgia do que não foi vivido. Essa é a mulher que Katherine Mansfield (e Clarice Lispector) desenha na maioria de seus contos (não publicou nenhum romance), pintando-a, envolvendo-a com um olhar

impressionista que revela os desdobramentos mais profundos de um único *flash* de percepção captado na experiência banal do dia-a-dia.

Pertencendo a uma família de classe média, com três irmãs e um irmão (morto tragicamente em 1915 durante a Primeira Guerra, fato que lhe causou profundo e duradouro impacto, exacerbando nela o senso do exílio, refletido em seus temas que, mais tarde, a conduzem de volta à Nova Zelândia), aparentemente ignorada pelos pais, desde a adolescência Katherine demonstrou enorme desejo de tornar-se independente e viajar para a Europa. Com as irmãs foi encaminhada para o Queen's College, em Londres, em 1903. Em 1906 retornou à Nova Zelândia e conseguiu persuadir seu pai a deixá-la viver permanentemente na Inglaterra com uma pensão anual de cem libras. Antes de completar vinte anos, já estava estabelecida na capital londrina. Uma vida "decididamente boêmia" (KOBLER, 1999, p. 126, tradução minha), um casamento que dura menos de um dia, aventuras amorosas que lhe valeram dupla gravidez e resultaram em abortos são fatos marcantes de sua juventude longe da família. Em 1911, Katherine conhece o editor John Middleton Murry, com quem vive períodos de intenso amor e períodos de estranhamento hostil. Em meio a outros relacionamentos amorosos, Murry foi seu companheiro (casaram-se em 1918, quando ela conseguiu o divórcio do primeiro casamento) até o final de sua vida, em 1923, consumida pela tuberculose, fato que a levou a passar longos períodos na França, Suíça e Alemanha, para escapar dos rigores do inverno inglês.

Sua preocupação literária principal foi direcionada para o conto. Em Tchekhov, ela encontrou seu modelo: com suas narrativas curtas, embasadas nas trivialidades do dia-a-dia, o escritor russo conseguia apreender a vivência interior das personagens. Segundo D. S. Musky (apud MAY, 1994, p.200, tradução minha), o conto de Tchekhov "permite que nada 'aconteça', mas apenas suave e imperceptivelmente 'torne-se.'" Mansfield era obcecada pela idéia de escrever o conto perfeito. Ela "compunha com linguagem, tocava música e pintava quadros com suas palavras, e esmagava a arte com a realidade" (MORROW, 1993, p. 6, tradução minha). A escritora-contista demanda um leitor participante; suas histórias são complexas, mas é preciso ir além da superfície para encontrar tal complexidade e sua significação.

Da mesma forma como faz Clarice Lispector, Katherine Mansfield atinge profundamente o leitor com suas histórias de mulheres às voltas com sua vida conjugal e familiar, com os enormes hiatos de comunicação em suas relações. A submissão da mulher na

sociedade patriarcal recebe de Mansfield um olhar duplo: o da empatia – a mulher vista como vítima do sistema – e o da crítica – a mulher passiva, causadora de sua própria vitimização.

Muitas das histórias de Mansfield – como ocorre com Clarice - são, ao mesmo tempo, reflexo de sua própria vida, de sua própria experiência e visão de mundo e de sua vívida imaginação, cultivada desde a tenra idade. "Todo seu trabalho [...] emerge como um tipo de *recherche du temps perdu*, uma recordação de coisas que se passaram em um domínio distante.", afirma Ian Gordon (1971, p. 7, tradução minha), quando chama a atenção para o fato que parece inconteste: seus melhores contos remetem às suas lembranças da Nova Zelândia. Sua estratégia típica: desdobrar e expandir um fragmento da vida rotineira, dando-lhe contornos sombrios e perturbadores.

No prefácio de seu livro sobre Katherine Mansfield, Pamela Dunbar (1997, p. ix) afirma que na obra da esritora

> [...] há uma sensação persistente de mal-estar, uma preocupação com alienação, com morte prematura, com inadaptação sexual, acima de tudo uma disposição para contestar pressuposições recebidas sobre as relações humanas e a natureza da identidade individual. (tradução minha)

Vê-se, então, que Mansfield assume a posição de transgressora dos códigos literários vigentes – como transgressora também se torna, em nível pessoal, dos códigos sociais de sua época. Para dentro de sua ficção ela traz, corajosamente, temas considerados tabus na Inglaterra pós-vitoriana; é comum encontrar em sua obra exemplos mostrando o avesso, o outro lado dos sedimentados mitos românticos do casamento, da felicidade familiar, da pureza infantil e da imutável natureza da identidade sexual (DUNBAR, 1997, p. ix). A propósito, Oscar Wilde, além de Tchekhov, deve ser mencionado como influência na obra (e vida?) de Katherine Mansfield. Antony Alpers (1983, p. 91), um de seus mais respeitados biógrafos, revela trechos de uma carta de Mansfield, cujo destinatário a própria autora mantém no anonimato, e da qual Wilde é parte central:

> Na Nova Zelândia, Wilde agiu sobre mim de modo tão forte que eu constantemente ficava sujeita a exatamente às mesmas crises de loucura como as que causaram sua ruína e decadência. Agora, quando fico triste, essas crises retornam. Às vezes eu me esqueço delas – mas depois, com uma terrível recorrência, elas explodem novamente, e não tenho forças para evitá-las. Este é o segredo que escondo do mundo e de você. (tradução minha)

Ler os contos de Mansfield pela superfície, ignorando o subtexto, é plenamente possível; e essa parece ter sido a tendência até o momento recente, conforme comenta Pamela Dunbar (1997, p. x). Entretanto, essa torna-se uma leitura parcial, em que o essencial é descartado. Seus *insights* dentro da psicologia da personagem na maioria de seus contos desvelam a complexidade sombria da consciência individual e das relações humanas. Gordon (1971, p. 23) observa também que Mansfield "mergulha em cada uma de suas personagens, pensando ou falando no tom de voz delas." (tradução minha). Como ocorre com a escritura de Clarice Lispector, é a experiência da mulher na sociedade patriarcal que está no cerne de sua visão.

Mansfield tem, sem dúvida, um papel fundamental na criação do moderno conto inglês. Estudiosos debruçaram-se sobre sua obra, assim como sobre a obra de sua contemporânea Virginia Woolf, com quem Mansfield manteve relações ambivalentes. Após o primeiro encontro de ambas, Virginia Woolf escreveu em seu diário:

> Meu encontro com Katherine Mansfield aconteceu na sexta-feira. Inicialmente, uma formalidade e frieza constantes e perturbadoras. Perguntas sobre a casa e assim por diante. Nenhum prazer ou entusiasmo por me ver. Ocorreu-me que ela devia ser do tipo felino: hostil, calma, sempre solitária e observadora. Então conversamos sobre solidão, e eu a vi expressando os meus sentimentos, de maneira como nunca os vira antes expressados. Em seguida, encontramos um ritmo comum e, como sempre, conversamos tranqüilamente como se oito meses fossem minutos. Ela passa uma estranha impressão de ser uma pessoa distante, completamente centrada em si mesma, totalmente concentrada em sua 'arte': quase selvagem em relação a ela, e eu fingindo não saber escrever. [Mansfield disse:] "O que mais se pode fazer? Temos de faze-lo. A vida-" depois disse como ela conta histórias a si mesma à noite sobre todas as vidas em uma cidade. "É uma noite de primavera. Vou até o cais – ouço viajantes dizerem-" agindo de sua maneira usual, e improvisando. (apud KLOBER, 1990, p. 127, tradução minha)

Seria, como já dissemos, o fato de ela ser considerada uma *outsider* no *establishment* cultural britânico, no qual estava definitiva e inegavelmente inserida Virginia Woolf, responsável por relegá-la ao segundo plano no grupo de intelectuais ingleses? Teria seu brilho sido ofuscado pela fama que assegurou a Virginia Woolf a posição primeira na renovação da moderna ficção feminina britânica? Enquanto Leonard e Virginia Woolf, Clive e Vanessa Bell, Maynard Keynes, E.M. Forster, entre outros, transitavam confortavelmente pelo famoso grupo Bloomsbury e eram considerados iniciadores do modernismo na ficção inglesa, Mansfield dele também participou, mas não sem lhe imprimir sua marca de rebeldia. Lá permaneceu sempre como uma *outsider,* vista como representante de um "submundo literário" (MORAN, 1996, p. 12, tradução minha).

Para a jovem proveniente de uma ex-colônia britânica, educada em uma progressista escola londrina, e tentando construir sua vida literária no Velho Continente, conforme observa Sydney Janet Kaplan (apud MORAN, 1996, p. 12)

> [...] viver anos em situação financeira crítica com certeza a ligaria a muitas das atitudes e valores da boemia – por necessidade, se não sempre por convicção. Ela se sentia atraída pelo senso de segurança que notava na vida de Virginia Woolf e de outros membros do Bloomsbury, mas continuava sendo sempre uma *outsider*. (tradução minha)

De qualquer forma, tanto Virginia Woolf quanto Katherine Mansfield, no início do século, ocuparam-se da questão do gênero na escrita literária e desenvolveram princípios estéticos e teorias em que discutem a possibilidade da existência de uma prosa 'feminina', as quais, sem dúvida, abriram novas veredas para a literatura praticada por mulheres. Quanto à criação literária de ambas, enquanto Mansfield admirava Woolf, esta última parece só ter lhe reconhecido o verdadeiro valor – e sentido sua falta – após a morte de Mansfield. Em uma de suas cartas, por sua vez, Katherine escreve:

> Como invejo Virginia; não admira que ela possa escrever. Há sempre no que ela escreve uma liberdade, uma tranqüilidade, como se estivesse em paz – um teto em cima, seus pertences em redor, seu homem ao alcance da voz. Boge, o que eu fiz para ter todas as desvantagens – e mais uma moléstia e uma inimiga – e por que deveríamos acreditar que isso não iria acontecer de novo?... (MANSFIELD, 1996, p. 155).

O fragmento é altamente revelador do estado de espírito de Mansfield: o conforto financeiro, a paz emocional, a segurança de uma relação tranqüila de que Virginia Woolf desfruta – tudo oposto às suas dificuldades econômicas, aos seus conflitos emocionais, à sua doença, ao seu isolamento forçado, à sua solidão.

Por sua vez, após a morte de Mansfield, Virginia Woolf (apud SMITH, 1999, p.37), sempre pouco à vontade com a dita promiscuidade e as experiências sexuais de Katherine Mansfield, acabou confessando: "Eu tinha inveja de seus escritos– os únicos escritos dos quais tive inveja na vida" (tradução minha). Mais tarde também escreveu: "Quando comecei a escrever, não conseguia ver nisso qualquer sentido. Katherine não lerá nada do que escrevi. Katherine não é mais minha rival." (SMITH, 1999,p.40, tradução minha) e "Que desperdício – e que infeliz – sua pobreza, sua doença – não percebi nem o quão talentosa ela era [...]." (SMITH, 1999, p. 41, tradução minha).

O aspecto inovador da escrita de Katherine Mansfield, que tanto perturbou Virginia Woolf, fica muito por conta de sua grande preocupação em lidar com as sensações, com as impressões que a realidade sugere e que o indivíduo percebe e transforma em experiência do vivido. Nesse sentido, alguns estudiosos classificam a sua escrita como impressionista. É o que faz Julia van Gunsteren (1990, p.7) em um detalhado estudo discutindo o impressionismo na literatura; mais especificamente, volta-se ela para a obra da autora neo-zelandesa e defende a idéia de que Mansfield foi uma escritora impressionista. Argumenta van Gunsteren que, embora o impressionismo literário, uma das variantes do impressionismo nas artes, ainda não tenha sido adequadamente descrito na história literária dentro de um incipiente modernismo, ele parece desempenhar um papel significativo, sobretudo como uma reação aos tradicionais realismo, naturalismo e simbolismo. Katherine Mansfield ajusta-se a esse ambiente, no sentido de que sempre buscou novas formas e métodos de expressão para descrever o mundo circundante e associá-lo ao mundo interior da personagem. Seu foco: a percepção da realidade, fragmentando-a em 'flashes' de momentos escolhidos intuitiva e subjetivamente. Para tanto, da mesma forma que os impressionistas em geral, ela

> [d]ependia de percepções sensoriais, usava grande quantidade de imagens e transmitia suas emoções em um 'fragmento da vida' extraído de uma experiência comum, cotidiana. Suas visões solipsísticas de momentos aparentemente percebidos diretamente *'d'un moment de la durée'* eram apresentadas em um *'Stimmung'* atmosférico, que envolve acontecimentos, personagens e o narrador. Essa realidade fragmentária, momentânea e evocativa *é* ou *se torna* realidade para o impressionista literário. (VAN GUNSTEREN, 1990, p. 7-8, grifos do autor, tradução minha).

Assim, Mansfield sistematicamente, e à maneira de Tchekhov, constrói seu discurso de forma a transmitir ao leitor as impressões básicas que a consciência pode captar em um dado lugar, dentro de um reduzido espaço de tempo, filtradas pela mente de um narrador e uma personagem. São impressões pessoais e subjetivas, geralmente estruturadas a partir de um relance ou momento de percepção consciente, quando a personagem atinge a sua epifania. Como a experiência humana consiste na captura de fragmentos da realidade, é um desses relances que pode conduzir a personagem a um diferente *insight*. Mansfield novamente ecoa Tchekhov, cujos contos combinam o detalhe impressionista e "específico do realismo com o lirismo poético do romantismo" em que "a realidade significante é a interior, não a exterior [...]." (MAY, 1994, p. 202, tradução minha)

Para ser compatível com as idéias e temas do impressionismo literário, van Gunsteren (1990, p. 19) diz em seu estudo, o método adequado é aquele em que "um narrador [...] finge ser personagem, ou personagem que serve de narrador, ou várias personagens diferentes que vêem a realidade de diferentes maneiras"; ou, alternativamente, o autor pode recorrer ao método do 'narrador não-confiável', no qual o narrador tenta descobrir a verdade sobre sua própria experiência (1990, p. 19).

Ainda dentro do postulado impressionista, as personagens que povoam o universo literário de Katherine Mansfield existem em estado de fluxo constante; raramente se descobrem, entendem a si mesmas ou o mundo que as cerca; podem chegar a um estado de percepção em que atingem algum novo *insight* dentro de seu mundo; sua capacidade de 'ver' equipara-se com a de interpretar sua própria experiência de maneira coerente. A luta por encontrar a identidade oscila constantemente entre percepção e conhecimento, entre 'verdade' e 'realidade' subjetiva e objetiva (VAN GUNSTEREN, 1990, p. 53). O leitor é instado a participar desse momento da experiência de percepção, concentrando-se na atmosfera que circunda o objeto ou cena em questão, e sentindo as sensações que são ativadas por essa experiência. A experiência direta é o que conta. E Mansfield faz isso com grande habilidade: ela ilumina uma situação, um momento em que as fantasias, as angústias de suas personagens "ecoam aquelas de outros seres humanos comuns" (KOBLER, 1999, p. 146, tradução minha). E aqui ela aciona a solidariedade do leitor bem como seu reconhecimento dos sonhos, esperanças e temores que também o habitam. (KOBLER, 1999, p. 146). A conhecida escritora americana Willa Cather (apud KOBLER, 1990, p. 139-140), falando da obra de Katherine Mansfield e do seu tratamento ficcional das relações pessoais do dia-a-dia, diz:

> Naquelas simples relações de maridos e esposas apaixonados, irmãs, filhos e avós carinhosos, há incontáveis nuances de doçura e angústia que compõem o padrão de nossas vidas dia após dia, porém elas não estão na lista de assuntos com que o romancista tradicional trabalha. O talento especial de Mansfield está na interpretação que ela dá a esses acordos e antipatias secretos que se escondem sob nosso comportamento habitual e que, mais do que qualquer outro acontecimento externo, torna nossas vidas felizes ou infelizes. Se ela ainda fosse viva, ela teria se desenvolvido nessa direção mais do que em qualquer outra. (tradução minha)

Solidão: como ocorre na escrita de Clarice Lispector, também esse é um dos temas preferidos de Katherine Mansfield. Suas personagens se embatem no mundo hostil, egoísta e cego às necessidades do outro. Ela não disseca suas personagens; em vez disso, faz as personagens se exporem – e o "efeito pode ser devastador", diz a escritora irlandesa Elizabeth

Bowen (apud KOBLER, 1990, p.141, tradução minha) em um ensaio sobre Mansfield. Seu olhar para o social abrange as diferenças de classes, as relações desiguais entre opressor e oprimido, rico e pobre. Suas personagens femininas ou sonham com o mundo que não veio ou pelejam no mundo que lhes restou – assunto para discussão mais detalhada nas análises propriamente ditas.

Sua paixão pela escrita e sua preocupação com a inovação do discurso literário ficaram muito marcadas em sua correspondência e diário. As razões? A própria Mansfield as dá:

> Sou incitada por dois "estímulos" no jogo literário. Um é a alegria, a verdadeira alegria, a que me faz escrever quando vivíamos em Pauline; e eu só podia chegar àquela maneira de escrever se estivesse num estado de paz absoluta. Então, alguma coisa delicada e bela parece se abrir ante meus olhos, como uma flor despreocupada com a geada ou com a brisa fina – sabendo que à sua volta tudo está cálido e terno e preparado. É isso que eu tento, muito humildemente, exprimir.
>
> O outro "estímulo" é o dos meus primeiros tempos que, se eu não tivesse conhecido o amor, teria sido o único. Não de ódio ou destruição (são ambos desprezíveis como motivação real), mas um sentimento profundo de desesperança, de que tudo esteja fadado ao desastre, de maneira quase proposital e estupidamente, como a amendoeira e pas de nougat pour le noel. É isso! – quando pegava um cigarro, eu percebi exatamente – *um grito contra a corrupção* – a palavra certa. Não um protesto – um *grito*. Eu quero dizer corrupção, de fato, no mais amplo sentido da palavra. (MANSFIELD,1996, p. 93-94, grifo do autor)

Sua manipulação artística do tempo da narrativa – do presente ao passado e de volta ao presente - foi técnica altamente revolucionária. Tanto Virginia Woolf quanto James Joyce fizeram dela lugar-comum no romance. Sempre atrás da perfeição narrativa, Mansfield comenta em seu *Journal* acerca de seu método de construção:

> Acredito que o que as histórias precisam mais especificamente seja uma variação muito sutil de tempo, do presente para o passado e de volta novamente ao presente, além de suavidade, leveza e o sentimento de que tudo está brotando, com um toque de humor na personagem. (apud GORDON, 1971, p. 22, tradução minha)

Também o monólogo interior e o discurso indireto livre são estratégias amplamente habilidosamente manipuladas pela escritora. Ela consegue alternar o ponto de vista e fazer falar várias personagens dentro do limite de uma única sentença. Seu texto é território extremamente fértil para a percepção da polifonia de que fala Bakhtin: várias vozes transitam no mesmo enunciado, espelhando tons e visões diferentes. Seu narrador funde com facilidade várias perspectivas e comunica muito mais do que aquilo que seu discurso registra.

Katherine Mansfield (como também ocorre com Clarice Lispector) transgrediu os limites da linguagem, criando figuras e metáforas inesperadas, cheias de luz – ou sombras; oxímoros, antíteses, paradoxais combinações e tomou liberdades com a pontuação; tudo isso faz parte de suas estratégias discursivas, como se verá nas análises dos contos.

Garantir o tom exato em seu trabalho criativo era condição *sine qua non* para Katherine Mansfield: "Gostaria de poder começar algum trabalho criativo. Ainda não consegui. É a atmosfera, o... tom que está difícil de achar. E sem isso nada é digno de ser feito. Tenho um tal horror à trivialidade..." (MANSFIELD,1996, p. 178).

E, como ocorre com Clarice Lispector, é no processo criativo que Mansfield encontra vazão para seus próprios conflitos existenciais. J.F.Kobler (1990, p. 99), analisando a ficção de Mansfield, diz que seus contos "oferecem muitos retratos de como viveram algumas personagens. Muitas delas buscam respostas do mesmo modo que Mansfield fez em sua própria vida, e todas as respostas que encontram são tão experimentais quanto as que ela mesma encontrou." (tradução minha)

Para Mansfield (como foi para Clarice) escrever é questão de (sobre)vivência. Não raro ela deixa registrada essa necessidade e a alegria que isso lhe traz; sobre o conto "O Desconhecido" ela assim se expressa:

> Que coisa ESTRANHA é escrever. Não sei. Não acredito que outra pessoa ficasse alguma vez tão bobamente excitada quanto eu, quando estou trabalhando. Como poderia ficar? Os escritores deveriam viver em árvores. Eu tenho sido esse homem, tenho sido essa mulher. Fiquei de pé, durante horas, no Auckland Wharf. Fiquei fora, sobre as ondas, esperando pelo ancoramento – fui uma gaivota, flutuando na popa, e um carregador do hotel, assoviando entre os dentes. Não é como quando nos sentamos e observamos um espetáculo. Isso já seria bastante emocionante, sabe Deus. Mas a gente *é* o espetáculo naquele momento. (1996, p. 199, grifo do autor)

A busca da verdade do ser, da essência pura do 'eu', foi, então, temática primeira da escrita de Mansfield e escrever foi a forma que ela encontrou para, de algum modo, tentar 'mapear' a existência humana e superar seus medos, de investigar aquilo que Virginia Woolf chamou de "o sombrio submundo" que tem "suas fascinações e seus terrores" (apud SMITH, 1999, p.25). Por meio da linguagem/palavra buscou ela alcançar a sua verdade: "No final, a verdade é a única coisa que vale a pena ter: é mais emocionante que o amor, mais alegre e ardente. Ela simplesmente não pode falhar. Todo o resto falha. Eu, de qualquer modo, dou o que resta de minha vida a ela e somente a ela." (apud KOBLER, 1999, p. 123, tradução minha).

2 - Clarice Lispector: o momento fugaz em busca da palavra certa

Eu gosto de dias como estes: excelentes dias solitários.
(Katherine Mansfield).

Os céus se abriram para o pôr-do-sol. Quando eu achava que o dia estivesse dobrado e lacrado, veio uma explosão de brilhantes pétalas celestiais. Sentei-me atrás da janela salpicada de chuva e fiquei olhando.
(Katherine Mansfield)

Desenhar para estudiosos brasileiros a trajetória - vida e obra - de Clarice Lispector (1920?-1977) é, a meu ver, tarefa monumental; o número de publicações disponíveis acerca de sua produção literária é vastíssimo e abrange as caleidoscópicas perspectivas de que sua ficção se reveste. Porém, meu intuito neste estudo é abrir talvez mais um flanco para reflexões – minhas e alheias. Faço um recorte, crio um prisma e procuro examiná-lo à luz de minha perspectiva e de outras que selecionei, as quais, acredito, possam dar conta de explicar, pelo menos em parte, o denso jogo ficcional tramado por Clarice Lispector. Deixo de lado fatos biográficos e concepções estéticas mais detalhadas e concentro meu olhar e pensamento na sua obra como um todo, apenas para situar o leitor mais claramente neste início quanto ao percurso que farei adiante nas análises dos contos escolhidos.

A forte relação de Clarice Lispector com livros e leitura, como ocorreu com Katherine Mansfield, foi sedimentada desde a infância: foi a partir dessa paixão pela palavra do outro que Clarice desenvolveu sua afinidade com a escrita. Ainda criança, enviou diversas vezes suas historietas para o *Diário da Tarde* de Recife, na esperança de que fossem publicadas, o que, de fato, nunca se materializou. Mais tarde, Clarice esclarece: "eu sabia por quê. Os que eles recebiam começavam assim: 'Era uma vez e isso e isso... Os meus eram sensações." (apud GOTLIB, 1995, p. 87).

Sensações. Mais do que ação, tramas que se desenrolam, situações que se desdobram; é de sensações que a ficção claricciana se nutre. Suas personagens, frequentemente mergulhadas em conflitos existenciais, movem-se mais interna do que externamente; quase que sistematicamente observa-se nelas um "paulatino afundar-se num nevoeiro de melancolia", como nos lembra muito bem Regina Pontieri (1999, p. 15). Lidando com

episódios fragmentados, explorando momentos fugazes e epifânicos da vida de suas personagens, Clarice mostra-as debatendo-se em vivências interiores, mais do que pelejando na seqüência causal da realidade exterior. Clarice e suas personagens olham 'o dentro' sem terem passado pelo 'fora'.

Uma infância de privações, a condição de imigrante (nascida na Ucrânia, chegou ao Brasil com poucos meses de idade), a orfandade precoce com a perda da mãe, a mudança do Recife para o Rio de Janeiro, a vida em diferentes capitais do mundo por força de sua condição de esposa de diplomata, um casamento fracassado, o contato com diferentes culturas e literaturas – tudo isso deixou marcas profundas na mulher Clarice e, certamente, alimentou muito da ficção densa, enigmática, perturbadora – e transgressora - da artista Clarice.

Seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), despertou comentários como, por exemplo, "estranho", "diferente", mas foi caracterizado como altamente inovador e renovador da ficção (feminina) brasileira; obra de tom fortemente intimista e de busca exaustiva da linguagem de auto-expressão genuína, ele instaura o tom de toda a sua ficção futura.

A necessidade de afeto e carinho, insatisfeita na infância, e as não resolvidas preocupações existenciais da vida adulta, fizeram da Clarice escritora um ser de busca incessante, explorando os mais recônditos desvãos do pensamento na tentativa de encontrar respostas para o 'eu' verdadeiro que se esconde sob o banal cotidiano. Para isso, ela mergulha de 'alma e corpo' na escrita, espia a palavra – ferramenta essencial de comunicação e desvendamento do ser – em todos os seus prismas, buscando por meio da linguagem resgatar os traços verdadeiros da face humana: o 'eu' que se esconde, ou que se esqueceu, ou que se insinua por detrás da névoa das aparências.

Curiosa e ironicamente, é o próprio cotidiano banal e aparente que garante a força da prosa de Clarice Lispector: é dele que ela extrai o material de que necessita para iniciar sua investigação inquietante do que move (ou demove) o ser em busca de si mesmo. É de fragmentos casuais, aparentemente inconseqüentes, que ela procura montar o quebra-cabeça da existência – uma existência feita de muitos silêncios, de muitos hiatos, de muitas perguntas e poucas respostas; monólogos pretensamente dialógicos, em que o 'eu' se debate e é lançado de volta a si mesmo, às vezes mais iluminado, às vezes tão mergulhado em suas próprias trevas quanto estava anteriormente.

É assim, no encadeamento de sensações, que Clarice Lispector pavimenta o ofício do escrever. Lúcio Cardoso (apud GOTLIB, 1995, p. 247), seu amigo fiel de muitos anos, detecta bem o que considera a marca mais característica de sua ficção : "um longo, exaustivo e minucioso arrolamento de sensações [...] não situa seres: arrola máquinas de sentir [...] esburaca um túnel onde de repente repõe o objeto perseguido em sua essência inesperada".

Ao ver nas personagens de Clarice "máquinas de sentir", Lúcio Cardoso delimita com a feliz expressão todo o território ficcional pelo qual ela estende sua visão de mundo; nele pelejam não somente suas personagens como também a narradora dessas vivências intensas. Seu narrador, sempre muito próximo da personagem, acompanha, revela, sente as mesmas reações, suspendendo com frequência a hierarquia convencional entre enunciador e enunciado, desestabilizando o próprio leitor que, de súbito, se vê também implicado naquele universo, obrigando-se a detectar na obra "esse fragmento do mundo que propõe um código de deciframento dele" (MAINGUENEAU, 1996, p. 199). Ele lê (e ouve) muito mais o desdobramento de processos mentais profundos do que a evolução ordenada de ações externas. Em Clarice o cenário é, via de regra, estreito e não se abre para a personagem; pelo contrário, é a personagem que nele se expande e engloba o cenário.

Explorando ainda a visão de Lúcio Cardoso (apud GOTLIB, 1995, p. 247), quando ele diz que Clarice "esburaca um túnel", vem-nos à mente interpretação semelhante àquela que faz Regina Pontieri (1999, p. 24-25), quando, condensando a visão de vários críticos, afirma que, em seu ato criador, Clarice opera "na verticalidade, por adensamento, e não horizontalmente, numa sequência de obras fechadas em sua individualidade". Pontieri está possivelmente se referindo à obra de Clarice como um todo, e sua observação traduz o processo de aprofundamento na essência do ser que Clarice empreende, o que pode, sem dúvida, nos remeter de volta à visão de Lúcio Cardoso. Em seu universo ficcional, as clariceanas "máquinas de sentir" 'migram' de uma obra para outra e, com diferentes nomes, em diferentes cenários e sob diferentes circunstâncias, refletem experiências e questionamentos semelhantes. A esse respeito, a estudiosa de Clarice (1999, p. 24) ainda assevera: "Benedito Nunes fala de uma totalidade narrativa única, cada obra sendo a parte a imprimir ao todo a feição da multiplicidade." Entendo aqui que Nunes vê na "multiplicidade" de personagens a 'unicidade' de visão da autora. Em outras palavras, Lispector desloca seus seres ficcionais, mas não lhes aloca muitos traços totalmente novos. Da mesma forma que Kristeva desenvolve o conceito de intertextualidade, talvez fosse possível falar, em relação às

personagens clariceanas, em 'interpersonalidade', no sentido de que uma personagem contém o 'eu' ou os 'eus' de outras personagens que povoam o universo da autora.

Leituras de infância e adolescência foram aos poucos formando a leitora e escritora adulta. Em uma de suas crônicas, Clarice Lispector fala da sensação e emoção que teve ao ler os vários livros que deixaram marcas em sua formação: a história do patinho feio, a da lâmpada de Aladim, as obras de Monteiro Lobato, *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse - este último, segundo ela, responsável por sua introdução no mundo da "grande literatura". Não se pode esquecer também que Katherine Mansfield a deixou fascinada com seu conto "Felicidade"; Clarice não sabia, na ocasião, que se tratava de uma contista consagrada na Inglaterra. A forma como Mansfield descreve as sensações da personagem Bertha foi imediatamente captada e sentida por Clarice, arrebatando-a indelevelmente, da mesma forma como arrebatou Virgínia Woolf na época em que foi publicado, ocasião em que Woolf comentou: "tão brilhante, tão vigoroso, tão banal e tão sentimental que tive que procurar correndo alguma coisa para beber" (apud SMITH, 1999, p, 166, tradução minha).

Mergulhadas na estreiteza da rotina do dia-a-dia, muitas das personagens de Clarice Lispector são carentes de qualquer faculdade de percepção que vá além daquelas pequenezas e rotinas ou da realidade circundante. Talvez seja por essa razão que suas narradoras, com freqüência, acorrem em 'auxílio' das personagens, interferindo, às vezes ousada, às vezes subrepticiamente, no discurso, o que justifica plenamente o extensivo recurso ao estilo indireto livre para dar conta, justificar, ou frisar para o leitor o perfil 'magro' que as define, a falta de "consciência plena da existência" (PONTIERI, 1999, p. 78) que as caracteriza.

Escrita que se realiza pela "verticalidade", processo criativo semelhante ao "esburacar [de] um túnel", criação sob a qual flui "um rio subterrâneo", essa última metáfora utilizada por José Américo Motta Pessanha, em seu ensaio "O Itinerário da Paixão"[2], como se pode perceber, abundam e surpreendem as várias maneiras simbólicas com que os críticos e estudiosos se referem à obra de Clarice Lispector – e todas elas apontam para um claro processo de adensamento, de aprofundamento, de mergulho no desconhecido, para um convite a um olhar corajoso por sob a superfície do discurso. De fato, para os questionamentos existenciais que propõe, Clarice se mune de um 'arsenal lingüístico' simbólico-metafórico tão transgressor quanto desconhecido é o território profundo (e por vezes inóspito) que explora.

---

[2] Ensaio publicado em Remate de Males – n.9, Revista do Departamento de Teoria Literária, org. por Vilma Áreas e Berta Waldman, Campinas, UNICAMP, 1989, p.183-198

A subversão da linguagem evidencia-se como marca forte do texto clariceano: o narrador escreve, se escreve, escreve Clarice e inscreve o leitor no discurso; vale-se de uma linguagem de puro estranhamento, como puro estranhamento parece ser a maneira que define o seu caminho exploratório da condição humana. Sinestesias quase tangíveis, singulares paradoxos, intrigantes oxímoros, repetições quase exaustivas, reiterações variadas, aliterações sensíveis, esdrúxulas construções sintáticas, metáforas impensáveis, pontuação anticonvencional, frases interrompidas, entre outras inusitadas e inventivas estratégias estilísticas: tudo isso é campo fertilíssimo para Lispector 'dizer' a alma humana, usando e abusando da liberdade que a palavra, em sua neutralidade e coletiva pertença, lhe concede. Ela busca na gênese da palavra primeva a forma de expressão ideal que possa conduzi-la ao cerne do ser; ela redesenha a palavra desgastada, deslocando-a de seu meio ambiente conhecido e instalando-a em território desconhecido, com 'vizinhança' desconhecida, como que submetendo-a a um processo experimental pioneiro. Aí está, segundo Olga de Sá (2000, p. 330), a "contribuição inovadora" de Clarice Lispector para a literatura brasileira: ela enriqueceu a "camada sensível da língua com um tratamento passional e singularizante". Talvez aqui possamos nos socorrer de Bakhtin: ao analisar a sua obra , Carlos Alberto Faraco (2003, p. 27) nos lembra que

> Bakhtin materializa [...] sua crença nas possibilidades de verbalizarmos nossas experiências vividas a partir de seu interior, mas alerta para o fato de que nunca conseguiremos expressá-las em sua totalidade. Ou seja, dar sentido ao vivido verbalmente é um processo possível, mas sempre em aberto, sua completude é sempre postergada.

Clarice Lispector parece disposta a desafiar essa impossibilidade de "verbalização total" (FARACO, 2003, p. 27) da linguagem, conforme pensa Bakhtin; incansavelmente ela busca atingir o elo primeiro da corrente que faz da linguagem - ferramenta de desvendamento do ser – do ser para si e para o outro. Ainda com Olga de Sá (1999, p. 17): "A ficcionista [...] não se rende: submete a linguagem a um processo de corrosão contínua, desgasta o signo, *sitia-o*, assume um tom menor, sob a forma de epifanias irônicas e paródias sérias."(grifo do autor)

Ler Clarice exige preparo especial; exige um leitor de "alma já formada" , conforme a própria autora afirmou. É como olhar um eclipse do sol sem proteger os olhos: pode cegar, tamanho o impacto da sombra que o brilho restante pode criar. Suas criaturas carregam dentro

de si o peso do trágico, o presságio do infortúnio, o desencanto do sonho frustrado, o silêncio da angústia, uma longa vigília de si mesmo, seja para garantir a rotineira sobrevivência, seja para tramar mecanismos próprios para dela escapar ou seja para tentar entender a própria solidão – movimentos todos que animam não personagens complexas e intelectualizadas, mas personagens 'banais', adultos "pobres de espírito"[3]. Em sua maioria são seres comuns, rasos, quase autômatos, resgatados pela voz narrativa, que as explica, interpreta e entende, ao mesmo tempo em que também se explica e se interpreta.

É dessa forma que Clarice Lispector 'assusta': revertendo o 'insignificante', o lugar-comum, tornando-o 'lugar-incomum'; mostrando pelo avesso os fios emaranhados, os pequenos nós do bordado psicológico das suas personagens, esteja ele iluminando uma verdade, esteja ele ignorando-a e se acomodando à crueza da vida possível.

Com a atenção voltada para os contos selecionados, caberia aqui lembrar o que Benedito Nunes (1995, p. 84), outro importante estudioso da obra de Clarice Lispector, disse a respeito deles:

> na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva* [...] em certos contos, 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. (grifos do autor)

Quando se refere à ruptura da personagem com o mundo, Nunes toca no ponto crucial da escrita clariceana: é a questão da imanência ontológica dos eventos que provocam reflexão do sentido abrangente do ser. Ela expõe personagens a situações-limite, em que o ser se vê como não-ser, vê o mundo como indiferente ou hostil, e como resposta procura se rever, se indagar ou se lançar no devaneio, alienando-se do mundo.

Voltando à idéia do 'insignificante', do 'lugar-comum', podemos aqui também arrolar Virgínia Woolf e inferir que esse 'insignificante' pode ser o que ela chamou de "não-ser" na vida da mulher (matéria-prima primordial de muitos contos):

> Muitas vezes, quando estou a escrever o que costumam chamar de romances, fico aturdida quando tenho que descrever o que, em minha taquigrafia particular, chamo de "não-ser". Todos os dias contêm muito mais "não-ser" do que ser [...]. É sempre assim. Boa parte dos dias é vivida de modo inconsciente. Caminhamos, comemos,

[3] PESSANHA, op.cit, p. 189

> vemos coisas, fazemos o que deve ser feito; o aspirador de pó quebrado, pedir o jantar, dar ordens a Mabel; lavar, cozinhar, fazer encadernações. Quando o dia é ruim, a proporção de "não-ser" é muito maior. (apud SCHULKIND, 1976, p. 70, tradução minha)

Assim é que, longe de ser atividade confortável e diletante, ler Clarice Lispector é questionar a sua arte ética e esteticamente e questionar-se a si próprio. Clarice não oferece arte para entretenimento; ela oferece arte para meditação.

Ao comentar *A Maçã no Escuro*, Olga de Sá (1999, p. 69) afirma: "Floresta de signos, livro de ruminação, de digestão difícil, exige certa categoria de leitor [...] disposto a ruminar também, capaz de vislumbrar [...] ler 'sussurros', [...] que não se interesse somente por fatos e ações". Concordo e chamo a atenção para um detalhe: "fatos e ações", como ocorre também com Katherine Mansfield, são a esfera menor do espaço ficcional de Clarice Lispector. Ela pede, sim, um leitor pronto a "ruminar", a ler sem pressa e despojadamente, preparado para encontrar no 'por acaso' o acaso e o caso significativos, a precisar no impreciso tempo cronológico o fluir do tempo psicológico, a localizar no vago espaço físico o cenário que informa o amplo e rico espaço mental, a ver no 'eu' que se revela o 'eu' que procura, a reconstruir com a linguagem de que dispõe a comunicação possível.

Clarice pode também privar a palavra dos 'vizinhos' necessários e esperados: ela pode fazer a palavra conviver com o silêncio – importante companheiro na vida. Em uma de suas cartas ela escreve: "[...] fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música, seja também ouvido [...]" (MONTERO,2002, p. 146). É de silêncio que o texto clariceano (e mansfieldiano) também se nutre; seus contos o revelam claramente, seja pela voz da narradora, pela voz da personagem, ou pela sugestão dos lapsos de comunicação que surgem inesperadamente. A respeito desse silêncio e analisando o gênero conto, Valerie Shaw (1983, p. 264) assim se expressa:

> Muitas vezes não são as personagens que estão em silêncio, e sim o autor, deixando coisas por dizer e sem explicação, em parte por causa das exigências da forma na qual ele resolveu trabalhar, mas também – e o mais importante – porque ele quer transmitir uma visão da vida em que o não dito tem valor. A percepção de que somos todos, como observou o cão de Kafka, 'baluartes de silêncio' ilumina muitas das melhores histórias em todas as línguas.(tradução minha)

Clarice observa, pois, a 'lei do silêncio' em sua criação. A escassez de diálogos em sua obra confirma-o. Ela vê no silêncio forma e instrumento de expressão poderosos, sobretudo

quando, ao subverter os usos da linguagem convencional, bloqueando a troca dialógica, preenche-a com toques de silêncio; observando-o nos interstícios da palavra, é com ele que ela dialoga e convida o leitor a fazer o mesmo.

Considerando ademais que a escritura de Clarice Lispector prioriza o discurso da mulher na sociedade patriarcal, pode-se pensar, com Eni P. Orlandi (1997, p. 31), em uma "retórica da dominação", através da palavra do "outro", e em uma "retórica do oprimido", através da resistência pelo silêncio – ou silenciamento – do 'eu'. É no silêncio que buscamos mediar nossas "relações entre linguagem, mundo e pensamento" (1997, p. 39).

O lugar da mulher na sociedade e a sua constituição como sujeito são temas que ocupam quase todo o campo da visão criadora de Clarice Lispector; ela questiona a possibilidade de um espaço feminino para o exercício da alteridade, como também faz Katherine Mansfield. É isso também que justifica seu discurso transgressor, que desconstrói o convencional e cria formas de representação inovadoras para assinalar, ao mesmo tempo, a existência de um não-lugar para a mulher, ou de um lugar marginal, e a impossibilidade - ou dificuldade - de uma sintonia fina baseada em parâmetros lógicos e racionais. Seu discurso é desestabilizador em conteúdo e forma: *acusa* o sistema dominante que tenta subjugar a mulher e *abusa* da linguagem ao transgredir as formas, também dominantes da narrativa, destruindo convenções, quebrando padrões, desafiando o *status quo* linguístico e inaugurando novos parâmetros.

Como bem diz Sandra Regina Goulart de Almeida (SOUZA, 1998, p. 195), a escrita de Clarice Lispector "desafia a ordem simbólica e cria um discurso, um espaço de expressão do universo feminino que até então se encontrava silenciado."

Transgressão: talvez seja esse o termo ideal para definir aquilo que Clarice perpetra em sua literatura, quando pretende que suas personagens, sobretudo femininas, se vejam e se revejam, mais do que sejam vistas pelo olhar e discurso dominantes. A consciência de que seu discurso, além de ser mecanismo de sobrevivência, traz o germe da novidade, faz Clarice assim se expressar em uma de suas correspondências:

> Às vezes continuar a escrever tem para mim o ar de uma teimosia, digamos ao menos de uma teimosia mais ou menos vital, mas não muda. Cada vez mais parece que me afasto do bom senso e entro por caminhos que assustariam outros personagens, mas não os meus, tão loucos eles são.
> (LISPECTOR,2002, p. 134-135)

Três importantes aspectos podem ser depreendidos dessa afirmação: Clarice vê na criação literária seu processo catártico; reconhece claramente seu lado transgressor; e, falando por sua narradora, revela toda a sua empatia por suas personagens. Pensando, então, em linguagem transgressora, e 'figurantes' desencantados ou 'loucos' em um cenário opressivo, Clarice reconhece que suas criaturas são dotadas de uma (in)consciência especial, que elas se revelam sempre de maneira especial. Ela "figura situações de vida pequeno-burguesa tratadas com frequência de modo irônico, do qual o riso franco passa longe" (PONTIERI, 1999, p. 151).

Na mesma linha de raciocínio, e coerente com o quadro árido e perturbador que pinta de suas personagens, Clarice foge do sentimentalismo mundano; não é dele que se nutrem suas conversas ficcionais com o leitor; elas se sedimentam sobretudo em reflexões enigmáticas que seus narradores engendram sobre o ser no mundo.

Entretanto, ao tentar 'decodificar' seu universo por meio de sua linguagem transgressora e subversiva e desconstruir suas personagens, Clarice acaba por recriar nova rede de enigmas, propondo o *ser* como indecifrável, pois cada gesto de transgressão esbarra em gesto já consolidado, que precisa ser desconstruído para ser substituído: emenda-se aqui uma cadeia cada vez mais complexa de construções e desconstruções nas quais se embate inexorável e inutilmente o ser clariceano.

Também analisando a ficção clariceana, Yudith Rosenbaum (1999, p. 23) refere-se ao sujeito contemporâneo como "cindido, fragmentado, errante", e o associa a uma linguagem que deve acompanhar "as contingências e a precariedade de seus gestos, mimetizando a periclitância do enredo e das personagens". É na expressão dessa linguagem que Rosenbaum vê Clarice Lispector participando da experiência desse "sujeito destronado" (também ela, Clarice, penso eu, destronada), "perscrutando-lhe os movimentos mais íntimos e arcaicos".

Para concluir essa breve reflexão sobre Clarice e sua obra em geral, que fique sua própria voz registrada, mostrando sua preocupação com a palavra – tão próxima da vida – ou da morte: "Como é que se pode ver a curva tão larga das coisas se se está tão próximo como é próximo o dia? Pois se às vezes a palavra que falta para completar um pensamento pode levar meia vida para aparecer." (2001, p. 104)

II - VOZES DA MEMÓRIA: velhice, solidão e morte

1. "Vida de Mãe Parker": o refúgio da memória

Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.
(Baudelaire)

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once turned round walks on,
And turns no more his head;
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread
(Samuel Taylor Coleridge)

"Vida de Mãe Parker"[1], conto publicado na coleção *The Garden Party*[2], mostra Mãe Parker, uma velha faxineira, fazendo limpeza na casa de um agente literário[3]. No dia em que se concentra a narração, Mãe Parker, enquanto trabalha, rememora sua vida passada remota e mais recente, essa última muito abalada pela morte de seu neto.

A narrativa – em terceira pessoa – se constrói com alternâncias entre passado e presente; Mãe Parker retorna, enquanto trabalha, a um mundo de dor, lutas e perdas.

No conto, iniciado *in medias res*, o narrador onisciente, já a partir do título trai sua empatia pela personagem, acompanhando de perto as memórias da protagonista, cujo primeiro nome não é revelado. A ela se refere o narrador afetivamente como "Ma." Abre-se o conto:

> When the literary agent, whose flat old Ma Parker cleaned every Tuesday, opened the door to her that morning, he asked after her grandson. Ma Parker stood on the

---

[1] O título de "Life of Ma Parker" foi traduzido como "Vida de Mãe Parker". Chamo a atenção para o fato de que o termo em inglês "Ma" (diminutivo afetivo de "mãe") contém carga afetiva, não recuperada na tradução.

[2] A coletânea *The Garden Party*, publicada em 1920, foi incorporada a *The Collected Stories of Katherine Mansfield*, publicada em 1981, edição que utilizo neste trabalho. (vide Referências)

[3] Originalmente, esta personagem é chamada de "literary agent". Opto por utilizar no decorrer de minha análise o termo "agente literário" em vez de "homem de letras", utilizado na tradução publicada, considerando que "agente literário" se presta mais para caracterizar o seu perfil profissional. Assim, a expressão "homem de letras" só aparecerá nas citações da tradução publicada.

> doormat inside the dark little hall, and she stretched out her hand to help her gentleman shut the door before she replied. (LMP, p. 301)
>
> Ao receber a velha Mãe Parker, que vinha toda terça-feira fazer faxina em seu apartamento, o homem de letras peguntou pelo neto dela. Mãe Parker, ainda pisando o tapete da entrada, estendeu a mão para ajudá-la a fechar a porta, antes de responder baixinho. (VMP, p. 63)

Ao se referir ao agente literário sem qualificá-lo e a Mãe Parker com o qualificativo "velha", que aqui conota respeito, afeto e solidariedade, o narrador constrói um enunciado que sugere alguma forma sutil de estranhamento entre Mãe Parker e seu patrão. Continuando a ler ou ouvir essa voz aparentemente neutra que narra, percebe-se que o fragmento também sugere diferença de posição social entre ambos, diferença que Mãe Parker sabe existir e aceita como natural; prova disso está na sentença "estendeu a mão para ajudá-lo a fechar a porta." Antes de responder à pergunta que ele lhe faz, significativamente enunciada em discurso indireto – que sempre denota distanciamento, dada a falta dos elementos emocionais e afetivos que caracterizam o discurso direto, Mãe Parker primeiro cumpre seu dever de servir para depois falar de si, isto é, responder à pergunta que lhe é feita.

A caracterização do agente literário, que não é nomeado no conto, dá margem para a percepção de que a voz que o descreve é uma voz não empática. Ao saber da morte do neto de Mãe Parker, o narrador concede ao agente o discurso direto apenas para mostrar sua reação e imediatamente instaura, sem interrupção gráfica, o discurso indireto livre – marca estilística maior do conto, levando o leitor para dentro de seus pensamentos, que sugerem sentimentos diferentes daquele que ele acaba de expressar. Essa é a primeira de uma série de estratégias de que se vale o narrador para fazer do agente literário objeto de ironia para o leitor: após ceder-lhe a voz em discurso direto, o narrador conduz o leitor para dentro de sua mente, onde se escondem sentimentos bem diferentes:

> "Oh *dear me! I'm sorry to hear that*" said the literary gentleman in a shocked tone. He was in the middle of his breakfast. He wore a very shabby dressing-gown and carried a crumpled newspaper in one hand. But he felt awkward. He could hardly *go back to the warm* sitting-room without saying something – something more. Then because *these* people set such store by funerals he said kindly, "I hope the funeral went off all right."
> "Beg parding, sir!" said old Ma Parker huskily.
> Poor old bird! She did look dashed (LMP, p. 301-302, grifos meus)
>
> "Ah, *meu Deus, sinto muito*!", disse o homem de letras, abalado. Estava no meio de seu café da manhã; vestia um roupão bem surrado e trazia um jornal dobrado numa das mãos. Ficou sem graça; não poderia *voltar à confortável* sala de estar sem dizer alguma coisa – alguma coisa mais. Então, já que *aquele tipo* de gente dá tanta

importância a funerais, ele comentou com gentileza: "Espero que tudo tenha corrido bem com o funeral."
"Desculpe, doutor, o que foi que o senhor disse?" perguntou Mãe Parker com voz rouca.[4]
Pobre pássaro velho! Ela parecia mesmo arrasada. (VMP, p. 63, grifos meus)

Estão claramente evidenciados aqui, por meio da linguagem, os diferentes horizontes e marcas sociais entre Mãe Parker e o agente literário: os diferentes registros mostram o que R.L. Trask (2004, p. 94-95) chama de "estratificação de língua": "diferenças marcantes entre as falas de pessoas que pertencem a diferentes classes sociais numa mesma comunidade". Da mesma forma está claramente marcada a posição do narrador perante o quadro que representa: pende para a personagem inferiorizada.

A intrusão do narrador descrevendo as ações, a aparência e a reação do agente literário diante da notícia que recebe imediatamente transforma o pretenso tom solidário de sua fala em algo diferente. Ou seja, o narrador, ou enunciador, cria "efeitos de estranhamento com a finalidade de chamar a atenção do enunciatário", ou leitor, "para sua mensagem" (FIORIN, 2001, p. 40). Somos, então, convidados a ver o agente literário sob uma luz irônica, quando o narrador instaura subitamente o discurso indireto livre – detectável pelo dêitico "esse" em "esse tipo de gente"[5] - que traz para o campo do discurso do narrador os pensamentos da personagem. Além da potente carga semântica sugerida pela expressão "voltar à confortável sala de estar" e do recurso às convenções sociais veiculadas pela linguagem fática ("sem dizer alguma coisa – alguma coisa mais"), narrador e leitor 'desmascaram' o agente literário. Em outras palavras, a enunciação em discurso indireto livre destrói aquela em discurso direto, ou seja, denuncia-o como insincero, como insincero também é o termo "abalado" com que o narrador descreve o agente literário. Ao percebermos a voz de outrem no discurso do narrador, ou seja, a voz (ou o pensamento) do agente literário, acionamos imediatamente nossas estratégias interpretativas, as quais conduzem ao universo da ironia. As intenções desse narrador onisciente, nunca neutro, emergem do enunciado e trazem, por meio das escolhas lexicais, seu tom na voz do outro. Mainguenau (1996, p. 46) vê como um dos *leitmotiv* de Bakhtin a "palavra lastreada por uma sedimentação que resulta de seus empregos" e cita o linguista russo:

---

[4] A tradução publicada, por vezes, não mostra o desvio da norma culta na fala de Mãe Parker, fundamental para os propósitos desta análise. Portanto, anoto uma alternativa de tradução da fala de Mãe Parker que pode melhor guiar o leitor: "Discurpa, o que foi que o sinhô disse?"

[5] Opto por substituir "aquele tipo de gente" da tradução publicada por "esse tipo de gente".

> Nenhum membro da comunidade verbal jamais encontra palavras da língua, ou seja, neutras, isentas de aspirações e avaliações de outro, desabitadas pela voz de outrem... Ele intervém em seu próprio contexto a partir de um outro contexto, penetrado das intenções de outrem. (apud MAINGUENEAU, 1996, p.46)

São essas interpenetrações, em que intenções diversas se encontram, que nos remetem a Bakhtin e sua concepção da linguagem como um "campo de batalha social, onde os embates políticos são travados tanto pública quanto intimamente" e no qual "a linguagem e o poder vivem numa intersecção permanente." (STAM, 2000, p.31).

Mostrando-se surpresa com a observação de seu interlocutor, Mãe Parker reage em discurso direto ("Discurpa, o que foi que o sinhô disse?") e o narrador retoma a narrativa: "perguntou a velha Mãe Parker com voz rouca" [6]. Ao repetir "velha Mãe Parker" em curto espaço de tempo e ao acrescentar em seguida "Pobre pássaro velho!", fica evidente a atitude empática do narrador em relação à protagonista; ou poderíamos também concluir que esse é o pensamento do agente literário. Se for esse o caso, já sabemos que não devemos confiar em suas palavras. Elas preenchem apenas a função fática. Esse é um dos obstáculos que o discurso indireto livre propõe ao leitor: nem sempre é possível identificar com clareza a quem pertence a voz que fala. Se, no caso específico sob exame, ela parte do narrador, percebe-se, então, uma estranha interferência externa no discurso; se ela parte do agente literário, temos mais razões para observá-lo ironicamente. Ao tentar reparar sua frase infeliz, ele diz: "Espero que o enterro tenha sido um... um... sucesso." Imediatamente acorre o narrador: "Mãe Parker não respondeu, baixou a cabeça e foi coxeando para a cozinha [...] O homem de letras levantou as sobrancelhas e voltou ao seu café da manhã." (VMP, p. 63).

Como ler o subtexto? Dois possíveis caminhos: a fala do agente não merece réplica (da perspectiva do narrador, e por que não dizer também do leitor?); Mãe Parker não entendeu bem o que ele quis dizer, pois é ingênua e simplória (o que poderia também justificar o fato de o narrador não nomear o agente literário – ele pode estar sob a perspectiva de Mãe Parker, que o vê apenas como seu patrão). Mais uma observação no campo das escolhas lexicais e semânticas no fragmento acima deixa entrever uma clara distinção entre as atitudes das duas personagens: a oposição entre a atitude de Mãe Parker ("baixou a cabeça") e a do agente

---

[6] Opto por utilizar aqui minha tradução, já que a publicada omite o adjetivo "velha" ("old"), presente no original, que faz diferença na relação narrador/personagem.

literário ("levantou as sobrancelhas"). A linguagem gestual de ambas também fala alto e mostra as relações de poder.

O conto se estrutura entre o presente da ação – que é mínima - mostrando Mãe Parker às voltas com o serviço de limpeza na casa do agente literário, e o passado das lembranças, quando ela revive suas experiências, ativando sua memória recente e mais remota. "A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança", afirma Ecléa Bosi (2001, p. 53), comentando o pensamento de Bergson sobre a memória. É isso o que ocorre com Mãe Parker: o narrador nos transporta para dentro da consciência da personagem, que relembra seu passado recente – o neto que perdeu. Para dar mais imediatismo à descrição e transmitir todo o impacto emocional que contém, o discurso direto foi escolhido como veículo da voz de Mãe Parker; nesse momento o narrador, à maneira de Hemingway, se retrai e deixa a cena correr por si mesma. É dessa forma que, com o narrador, invadimos a mente de Mãe Parker:

> ''Gran! Gran!'' Her little grandson stood on her lap in his button boots. He'd just come in from playing in the street.
> ''Look what a state you've made your gran's skirt into – you wicked boy!
> But he put his arms round her neck and rubbed his cheek against hers.
> ''Gran, gi'us a penny!'' He coaxed.
> ''Be off with you; Gran ain't got no pennies.''
> ''Yes, you 'ave.''
> ''No, I ain't.''
> ''Yes, you 'ave. Gi'us one!''
> Already she was feeling for the old, squashed, black leather purse.
> ''Well, what'll you give your gran?''
> He gave her a shy little laugh and pressed closer. She felt his eyelid quivering against her cheek. ''I ain't got nothing,'' he murmured... (LMP, p. 302)
>
> "Vó! Vó!" O netinho estava de pé no colo dela, calçado com suas botinhas de abotoar. Acabava de chegar da rua, onde brincava.
> "Veja só o estado em que você deixou a saia da vovó, seu danadinho!"
> Mas ele abraçou a avó e esfregou seu rosto no rosto dela.
> "Vó, vó, arruma um trocadinho pra gente!" pediu, com voz doce.
> "Chega pra lá! A vovó não tem trocadinho nenhum."
> "Tem, sim. Cê tem!"
> "Não, não tenho."
> "Sim, cê tem. Dá um pra nós."
> Ela já estava rebuscando na velha bolsa enrugada de couro preto.
> "E você, o que é que você vai dar pra vovó?"
> Ele deu uma risadinha tímida e abraçou-a com mais força. A avó sentiu os cílios dele roçando seu rosto. "Eu num tenho nada", disse ele, baixinho. (VMP, p. 64)

O leitor pode experimentar todo o impacto emocional da cena descrita e perceber que o narrador quase dela não participa, como se evitasse interferir em momento tão íntimo. O

discurso direto assume toda a sua força expressiva, como veículo genuíno das emoções das personagens. É estratégia a que Katherine Mansfield recorre com frequência em seus contos. Ao leitor cabe ouvir os interlocutores e perceber todas as nuances que essas vozes podem sugerir, sem a ingerência de uma consciência narradora maior. O discurso direto tem, segundo Fiorin (2001, p. 74), a finalidade de "criar efeitos de realidade e não de ser real". No conto, o narrador pretende criar uma sensação de presente. Mãe Parker busca em suas lembranças recriar uma realidade perdida. A memória faz parte da identidade. A esse respeito, afirma Alistair Thomson (apud DELGADO, 1999, p. 308):

> Compomos nossas reminiscências para dar sentido à nossa vida passada e presente. [...] Há uma relação dialética entre memória e identidade [...] as histórias que relembramos não são representações exatas do nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e o moldam para que se ajuste às nossas identidades e aspirações atuais. Assim podemos dizer que nossa identidade molda nossas reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido.

Também em seu estudo sobre a memória dos velhos, Ecléa Bosi (2001, p. 74) assevera: "Aos avós não cabe a tarefa definida da educação do neto: o tempo que lhes é concedido de convívio se entretém de carícias, histórias e brincadeiras[...]". No enunciado acima, o narrador limita sua voz ao mínimo possível, uma vez que busca trazer diretamente para os ouvidos do leitor todas as nuances emocionais e afetivas da rememorada troca dialógica entre avó e neto.

Ademais, o fragmento evidencia a condição social de Mãe Parker: "A vovó não tem trocadinho nenhum." O narrador assume o discurso para inserir informação que indica, de um lado, as dificuldades econômicas de Mãe Parker e, de outro, seu profundo amor pelo neto: "Ela já estava rebuscando na velha bolsa enrugada de couro preto." Ao resgatar para o leitor, sob a forma de discurso direto, o diálogo que as memórias de Mãe Parker acionam enquanto trabalha na limpeza da casa do agente literário, o narrador pretende valorizar o poder das relações familiares genuínas como forma de compensar as falsas relações de trabalho baseadas no poder econômico. O diálogo rememorado contrasta vivamente com os diálogos reais que mostram a protagonista se defrontando (ou sendo defrontada) com o poder – aqui representado pelo anônimo (e, portanto, inalcançável?) agente literário.

Expressar diretamente a voz no discurso significa ter autonomia como falante. Quando o narrador opta por esse estilo, ele se retrai e permite que a personagem se aproxime mais do

leitor; esse último, por sua vez, acompanhando os signos não-verbais, tais como pontuação, pausas, quebra no fluxo textual, silêncios e criando a entonação apropriada, poderá resgatar o sentido do discurso proposto, captando suas ressonâncias mais profundas. Quando transitam de um discurso para outro, as palavras assumem 'perfis' diversos. Wallace Martin (1996, p. 153) analisa a questão do diálogo do ponto de vista bakhtiniano:

> Dentro do mundo da ficção realista, os diálogos exemplificam as funções da linguagem na vida diária. O que as palavras significam depende de como elas são usadas, não apenas de como são definidas: a intenção do falante e a sua relação com o ouvinte são alguns dos muitos fatores que automaticamente levamos em consideração. (tradução minha).

Retomando a discussão do fragmento do conto, é importante notar que este está configurado dentro de uma estrutura pré-estabelecida: Mãe Parker está sentada tirando suas botas, o que é "um martírio para ela, vinha sendo um martírio há anos e anos"(VMP, p.64).[7] Ao se livrar das botas, Mãe Parker expressa atitude de alívio. Nesse momento, ela aciona a memória e o narrador reproduz o diálogo rememorado, que é, ao mesmo tempo, vivificador e devastador; ele se encerra abruptamente quando ela volta ao seu presente real e retoma seus afazeres.

Mãe Parker retorna ao presente. O narrador mostra-a às voltas com o seu trabalho: "Era como se o barulho da água batendo dentro da panela aliviasse sua dor."(VMP, p.64-65) Embora pareça informação irrelevante, ela se torna altamente significativa quando lemos em seguida que Mãe Parker "Encheu o balde, depois a bacia." Estaríamos, então, autorizados a entender que ela busca no barulho da água um paliativo para a sua dor. A voz desse narrador soa bastante alta: ele nos convida a ouvir aquilo que não é dito mais do que aquilo que o é. O narrador mansfieldiano prepara sutilezas discursivas que pedem leitor atento.

Não há, entretanto, nesse discurso nada que sugira qualquer tipo de empatia do narrador pelo agente literário; muito pelo contrário, a visão negativa que dele é sugerida progride concomitante e cumulativamente com a narrativa. Ao descrever, por exemplo, o estado de sua cozinha e a maneira como ele resolve o problema de limpeza, o narrador instiga o leitor a valorizar ainda mais a figura de Mãe Parker. Ademais, um detalhe especial chama a

---

[7] Para não prejudicar o fluxo da leitura, optei por omitir as pequenas citações em inglês, quando estas estão sendo discutidas dentro do parágrafo. Assim usarei apenas a tradução publicada.

atenção no fragmento destacado abaixo, de tom crítico inegável: quem é nosso interlocutor na primeira sentença?

> It would take a whole book to describe the state of *that* kitchen. During the week the literary gentleman "*did*" for himself. That is to say, he emptied the tea-leaves now and again into a jam jar set aside for that purpose, and if he ran out of clean forks he wiped over one or two on the roller towel. Otherwise, as he explained to his friends, his "*system*" was quite simple, and he couldn't understand why people made *all this fuss* about housekeeping.
> "You simply dirty everything you've got, *get a hag in once a week to clean up*, and the thing's done.." (LMP, p. 303, grifos meus)

> Seria preciso um livro inteiro para descrever o estado *daquela* cozinha. Durante a semana, o homem de letras fazia ele mesmo a "*faxina*". Isso quer dizer que ele derramava as folhas de chá, de vez enquanto, dentro da jarra posta lá para esse fim e, se houvesse falta de garfos limpos, esfregava um ou dois no rolo de toalha. Por outro lado, conforme ele explicava aos amigos, seu "*método*" era muito simples, e ele não conseguia compreender por que as pessoas faziam *tanta bulha* a respeito das chamadas tarefas domésticas.
> "Você simplesmente suja tudo o que for usando, *contrata uma bruxa para a faxina uma vez por semana*, e assim fica tudo resolvido." (VMP, p. 65, grifos meus)

O momento é oportuno para a discussão de um traço estilístico muito recorrente na ficção de Katherine Mansfield: a poderosa carga de ironia que ela injeta no discurso graças ao uso de pontuação especial ou, sobretudo, com o recurso do aspeamento de termos estranhos ao discurso do falante (também a italicização é recurso freqüente); com isso, o narrador resgata do subtexto a relevância das forças culturais e históricas que o mesmo carrega e sugere suas posições axiológicas. Segundo Bakhtin (1997, p. 221), as aspas mostram que há, nesse discurso, uma "fusão dissonante" e que " o poder foi ocupado pela palavra do outro que nela se instalou.". Quando expressa "por que as pessoas faziam tanta bulha," é preciso ouvir também as implicações socioideológicas desse discurso: é claramente um discurso que uma vez mais está associado às relações de poder. "Há uma combinação de vozes profundamente tensa" (BAKHTIN, idem, p. 225). O serviço de limpeza é trabalho 'menor', ao qual não se deve dar muita importância – mas é um serviço do qual ele não abre mão. Ouvir (na última parte do fragmento)a voz dele diretamente reforça a postura não empática do narrador:"Você [...] suja tudo [...] contrata uma bruxa para a faxina uma vez por semana".

A voz narrativa que produz esse discurso detém a maior parte do enunciado. Ao cedê-la indiretamente à personagem e ao recorrer às aspas em "faxina", e "método", assim mostrando claramente os dois discursos dentro do mesmo enunciado, o narrador assume postura avaliativa explícita. Perceber as duas vozes que lá falam é detectar a ironia - quase

sarcasmo – com que o narrador pretende que se veja o agente literário; que, na última parte do enunciado, se refere à mulher da limpeza com o termo "bruxa".O leitor ratifica, então, a visão negativa que está sendo veiculada da personagem sob crítica. O narrador constrói o enunciado, colorindo-o com a voz da própria personagem ironizada.

O estratégico recurso ao discurso direto aproxima o agente literário do leitor; este ouve a voz na sua 'fonte' primeira. Mãe Parker, entretanto, em sua ingenuidade, chega até a ter pena do seu patrão: "Mãe Parker porém não reclamava; sentia pena do pobre rapaz, que não tinha ninguém que olhasse por ele."(VMP, p.65)

Impressões sensoriais e descrição cuidadosa do espaço como extensão ou oposição aos movimentos mentais das personagens são características marcantes da escrita impressionista de Katherine Mansfield. Freqüentemente, a falácia patética emerge no discurso do narrador, refletindo o estado de espírito das personagens. É o que ocorre nessa cena, quando, com o narrador de terceira pessoa, o espaço externo é pintado da perspectiva de Mãe Parker:

> Out of the smudgy little window you could see an imense expanse of sad-looking sky, and whenever there were clouds they looked very worn, old clouds, frayed at the edges,with holes in them, or dark stains like tea. (LMP, p. 303).
>
> Do lado de fora do sujo vasculhante podia-se ver uma enorme extensão de céu triste, e sempre onde havia nuvens, elas pareciam velhas nuvens muito gastas, esfiapadas nas beiradas, cheias de buracos ou manchas escuras como chá. (VMP, p. 65)

Mãe Parker tem também seu discurso interno constantemente traduzido como se fosse discurso direto: "Eu tive o meu quinhão. Vida dura, eu tive."(MP p. 65) Esse discurso mostra a cumplicidade entre personagem e narrador, o qual com frequência, incorpora também a voz social, aqui representada por aqueles que conhecem Mãe Parker e dela se apiedam:

> Even the neighbours said that of her. Many a time, *hobbling* home with her fish bag, she heard them, waiting at the corner, or leaning over the area railings, say among themselves, "She's had a hard life, has Ma Parker." *And it was so true she wasn't in the least proud of it.* It was just as if you were to say she lived in the basement-back at Numer 27. A hard life!... (LMP, p. 303, grifos meus)
>
> Até os vizinhos diziam isso dela. Muitas vezes, ao chegar em casa *mancando* com sua sacola de peixe, ela os ouvia comentando entre eles. "Coitada da Mãe Parker; vida dura, a dela." *É tanto era verdade que ela não se orgulhava nem um pouco disso.* Era como se dissessem que ela vivia no porão dos fundos, no nº 27. Uma vida dura!... (VMP, p. 65, grifos meus)

O peso semântico imputado ao verbo "mancar", de responsabilidade do narrador, o seu endosso à voz social captada na expressão "tanto era verdade" e a sua participação avaliativa em "Uma vida dura!" documentam a comunhão de perspectivas com que Mãe Parker é vista, tanto pelo narrador quanto por seus vizinhos. As reticências ao final do fragmento servem para nos transferir "da narração para a alma da personagem e desta novamente para a narração" (BAKHTIN, 1997, p. 222).

Mais traços da existência de um narrador empático para com a protagonista podem ser encontrados nas muitas instâncias de discurso indireto livre, que trazem a fala natural da personagem para a superfície do tecido discursivo. Importante papel assume também a entonação das várias vozes que ressoam no discurso:

> Yes, she was born in Strafford-on-Avon. Shakespeare, sir? No, people were always *arsking* her about him.But she'd never heard his name until she saw it on the theatres. Nothing remained of Stratford except that "sitting in the fireplace of an evening you could see the stars through the *chimley*," and 'Mother always *'ad 'er side of bacon 'anging* from the ceiling."And there was something – a bush, there was – at the front door, that smelt ever so nice. [...]That was a dreaful place – her first place. She was never allowed out. [..] [the cook] used to snatch away her letters from home before she'd read them, and throw them in the range because they made her dreamy... *and the beedles!* Would you believe it? Until she came to London *she'd never seen a black beedle.* Here Ma always gave a little laugh, as though – not to have seen a black beedle! Well! It was as if to say you'd never seen your own feet. (LMP, p. 304, grifos meus)
>
> Isso mesmo, ela havia nascido em Stratford-on-Avon. Shakespeare, doutor? Não, as pessoas sempre *perguntavam* sobre Shakespeare. Mas não sabia nada sobre Shakespeare, antes de ver uma peça dele no teatro.
> Nada restou de Stratford, a não ser aquele "sentar na lareira numa noite em que se podia ver as estrelas através da chaminé", e "A mãe sempre *tinha um pedaço de bacon pindurado* no teto." E havia alguma coisa – um arbusto, era – na porta da frente, que cheirava sempre tão bem! [...] Um lugar horroroso, seu primeiro emprego. Era proibida de subir ao andar de cima. [...][a cozinheira] costumava afanar as cartas que lhe chegavam de casa, antes que ela as pudesse ler; e jogava as cartas no fogo, porque a faziam sonhar... *E os besouros? Alguém poderia acreditar nisso?* Até ir para Londres, ela jamais vira um besouro preto! Bem, era o mesmo que dizer que alguém nunca tinha visto seus próprios pés... (VMP, p. 66, grifos meus) [8]

O estilo discursivo nesse fragmento dá até mesmo a impressão de que o narrador, ao mesmo tempo em que funde sua voz com a da personagem, está também ouvindo-a atentamente e captando-lhe todas as nuances de seu modo de se exprimir, de seu sotaque, de seus sentimentos; além disso, revela ao leitor as origens da jovem simples do interior (que,

[8] Para manter a coerência desta análise, que enfatiza as diferenças sociais entre Mãe Parker e o agente literário, opto por substituir da tradução publicada as expressões "perguntavam" e "besouro" por "perguntava" e "bisorro".

embora conterrânea, não conhece Shakespeare!), que vem para a cidade grande. É quase um diálogo vivo e interessado entre narrador e personagem, que o discurso indireto livre não consegue ofuscar. Até seu nome é preterido em favor de um simples, mas afetuoso, "Mãe", e o leitor se sente autorizado a se juntar a ambos: "E os bisorros?" Dá pra acreditá?"[9] A grafia e a sintaxe erradas de certas palavras e construções são traço estilístico relevante no conto; elas se impõem pela sua intenção estético-expressiva e denotam claramente a proximidade entre narrador e personagem: "perguntava", "numa noite" e "os bisorros" na voz do narrador são altamente indicativos de sua postura solidária.

Não se pode esquecer, entretanto, que o mesmo recurso foi utilizado pelo narrador ao trazer a voz do agente literário para o âmbito de audição do leitor; nesse caso, porém, conforme já discutido, o narrador teve o cuidado de destacar as palavras com aspas ("faxina", "método"), para se desobrigar delas. No caso de Mãe Parker, nada disso ocorre: o narrador simplesmente incorpora o discurso de Mãe Parker ao seu, sem estabelecer qualquer linha divisória. Analisando técnicas narrativas especialmente relevantes em contos e sobretudo aquela do discurso indireto livre, Julia van Gunsteren (1990, p. 113) utiliza o termo "contaminação" para explicar a técnica que torna o discurso expressivo do narrador encoberto pelo discurso expressivo da personagem.

Quando se confronta esse enunciado em discurso indireto livre com os enunciados em discurso direto, em que se defrontam Mãe Parker e o agente literário, tornam-se muito claras as intenções axiológicas, os juízos avaliativos que são sugeridos no conto: se o agente literário reflete em sua fala mais formal o poder instituído, o narrador reflete na sua – e na de Mãe Parker, que ele incorpora – o distanciamento desse poder e revela ostensivamente sua afinidade com a diferença, com o marginal, com o excluído, aqui representado pela velha faxineira. Quando Bakhtin (1997, p.202-203) elege a linguagem como o *locus* privilegiado dos embates sociais, onde a diferença e a alteridade emergem, ele está apontando para o fato de que

> [...] na prática cotidiana, ouvimos de modo muito sensível e sutil todas [...] as nuanças nos discursos daqueles que nos rodeiam, nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da nossa paleta verbal. Percebemos de modo muito sensível o mais ínfimo deslocamento da entonação, a mais leve descontinuidade de vozes no discurso cotidiano do outro, essencial para nós.[...] a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. [...] Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro [...]

[9] Substituo a tradução publicada pelas razões já mencionadas.

Quando funde com tanta naturalidade sua voz com a de Mãe Parker, o narrador entra em processo dialógico com a minoria, com o 'destituído', cuja voz não é ouvida pelo poder instituído. Ao recorrer a diferentes estratégias para representar os discursos do agente literário e de Mãe Parker, ele está mostrando os " jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente [...] correlacionados a condições sociohistóricas específicas," conforme nos lembra Carlos Alberto Faraco (2003, p. 67), comentando as visões de Bakhtin.

O conto sobre Mãe Parker gira claramente entre dois pólos, um interno e outro externo: por um lado, Mãe Parker aciona sua memória, retorna ao passado e lá busca sua razão de vida; por outro, concentra-se em suas tarefas daquele dia na casa do agente literário. O discurso direto é instaurado para registrar o imediatismo da situação e dar ao leitor a oportunidade de ser 'ouvidor' de um diálogo teoricamente 'puro', isto é, não contaminado pelo discurso de um narrador empático, que deseja a adesão do leitor. Quando, entretanto, é o agente literário que expressa sua voz diretamente, ocorre o oposto: o leitor rejeita seu discurso, que soa falso e indiferente; apenas preenche o vazio do silêncio entre ele e Mãe Parker. No fragmento abaixo, a voz do narrador é claramente crítica: Ao saber que o marido de Mãe Parker fora padeiro, ocorre o seguinte turno conversacional:

> "A baker, Mrs. Parker! [...] For occasionally he laid aside his tomes and lent an ear, at least, to this product called Life. "It must be rather nice to be married to a Baker! Mrs. Parker didn't look so sure. (LMP, p. 304)
>
> "Um padeiro, Dona Parker!" [...] pois, vez por outra, ele deixava de lado os livros e, por fim, dava ouvidos a esse fenômeno chamado Vida. 'Deve ser bem agradável ser casada com um padeiro!' A Sra. Parker não parecia tão certa disso."(VMP, p.66-67)

Considerando todas as implicações do último fragmento, percebe-se que diferentes vozes aqui se fundem: um narrador que extrapola seu 'campo de trabalho', pois, quando registra a expressão "esse fenômeno chamado Vida", injeta voz estranha ao discurso (voz autoral?); uma personagem, no caso fortemente ironizada - o agente literário - cuja fala resume-se a, conforme já discutido (vide a questão do funeral), apenas banalidades e convenções ligadas às boas maneiras; sem qualquer interesse em estabelecer comunicação genuína; Mãe Parker , com seu silêncio, também fala.

Ansioso por guiar o leitor e levá-lo a delinear melhor o perfil das personagens retratadas, o narrador insere um longo parágrafo em que predominaria uma perspectiva de

terceira pessoa, relativamente neutra, não fossem algumas 'incursões lingüísticas' cuja pontuação volta a trair a postura/emoções do narrador:

> But the struggle she'd had to bring up those six little children and keep herself to herself. *Terrible it had been!* [...] her husband's sister came to stop with them to help [...] and hadn't been there more than two months when she fell down a flight of steps – hurt her spine. And for five years Ma Parker had another baby – *and such a one for crying*! – to look after. (LMP, p. 305, grifos meus)

> Mas a luta que ela teve de enfrentar para criar aquelas seis crianças pequenas e se manter! *Foi terrível!* [...] a irmã de seu marido veio ficar com eles para ajudar, mas, pouco mais de dois meses depois, ela caiu da escada e fraturou a coluna. E por cinco anos a Srta. Parker teve uma outra criança para cuidar – *e como chorava*! (VMP, p. 67, grifos meus)

Em "Vida de Mãe Parker" Katherine Mansfield faz duas opções estilísticas claras: 1) introduz, com certa freqüência, o discurso direto, cedendo a voz às personagens para captar-lhes as emoções e os sentimentos genuínos; 2) introduz assiduamente o discurso indireto livre como forma de criar, por via da fusão de vozes das personagens com a voz do narrador, uma estrutura de oposição que conclama o leitor a confrontar aquilo que ouve em discurso direto. Ou seja, quando opta pela via do discurso direto, o narrador coloca o leitor diretamente em contato com a fala das personagens, evitando, assim, as intervenções comuns representadas pelos verbos *dicendi*. Ao leitor resta ouvir diretamente da fonte e aguardar, por intermédio da voz do narrador em discurso indireto, alguma novidade que confirme ou contradiga sua interpretação. Abaixo um fragmento representativo:

> At that moment there was a sound of steps, and the literary gentleman appeared, dressed for walking.
> "Oh, Mrs. Parker. I'm going out."
> "Very good, sir."
> "And you'll find your half-crown in the tray of the inkstand."
> "Thank you, sir."
> "Oh, by the way, Mrs. Parker,"said the literary gentleman quickly, "you didn't throw away any cocoa last time you were here – did you?"
> "No, sir."
> "*Very* strange. I could have sworn I left a teaspoonful of cocoa in the tin." He broke off. He said softly and firmly, "You'll always tell me when you throw things away – won't you, Mrs. Parker?"And he walked off very well pleased with himself, convinced, in fact, he'd shown Mrs. Parker that under his apparent carelessness he was as vigilant as a woman.
> The door banged. She took her brushes and cloths into the bedroom. (LMP, p. 306-307, grifo do autor)

> Naquele momento, houve um som de passos, e o homem de letras apareceu, em traje de passeio.

"Vou sair, Dona Parker."
"Está bem, doutor."
"Seu dinheiro está na bandeja do tinteiro."
"Obrigada, doutor."
"Ah! Antes que eu me esqueça, Dona Parker", exclamou o homem de letras, "a senhora não jogou fora nenhum chocolate na última vez em que esteve aqui, jogou?"
"Não, doutor."
"É *muito* estranho! Eu era capaz de jurar que tinha deixado uma colher de chocolate na lata." Parou. E prosseguiu, suave mas firmemente: "A senhora sempre vai me contar quando jogar coisas fora, não, Dona Parker?" E saiu muito contente consigo mesmo, convencido de ter efetivamente mostrado à Sra. Parker que, sob sua aparência descuidada, ele era tão atento quanto uma mulher.
A porta bateu. Ela levou suas escovas e panos de chão para o quarto. (VMP, p. 69, grifo do autor)

Diferentes aspectos reclamam a atenção do leitor nesse fragmento dialógico: mantém-se a dicotomia patrão/empregada, superior/inferior, dominador/dominado; o gesto de não efetuar o pagamento diretamente a Mãe Parker ("Seu dinheiro está na bandeja do tinteiro") ; a ênfase dada a "muito" ("*muito* estranho!") pela mudança de tipo gráfico, para indicar a forte suspeita do agente literário de que Mãe Parker jogou fora o que não devia ("a senhora não jogou fora nenhum chocolate [...], jogou?"). E na última sentença, já retomado o discurso indireto livre, o narrador ressurge para dirigir a opinião do leitor e buscar sua adesão contra o agente literário, mostrando seu estado de espírito (" E saiu muito contente consigo mesmo [...] A porta bateu"). Tudo isso indica como deve ser ouvido esse diálogo, organizado de forma a 'destituir' Mãe Parker e 'instituir' o agente literário como a voz do poder, que, a propósito, está claramente estratificada na forma de tratamento "Dona Parker" , e que concederia ao enunciado o domínio total de sua voz, não fosse pelas réplicas de Mãe Parker, referindo-se a ele respeitosamente como "doutor", o que sacramenta sua condição de 'menor'. Quando o inusitado símile "tão atento quanto uma mulher" invade o discurso, o leitor se vê presa de estranhamento por duas razões: de quem é essa voz? Do narrador, da personagem ou é voz autoral? O que significa a expressão? Elogio ou crítica à mulher? A resposta fica no ar. Voltando ao fragmento "A porta bateu", observe-se que a carga semântica contida no verbo "bater" é forte e sugere que o agente literário seja visto deixando sua casa com irritação e suspeita, porém confiante em que Mãe Parker tenha entendido muito bem sua mensagem.

O desnível social entre o agente literário e Mãe Parker, evidenciado nas escolhas do narrador, aponta tanto para as intenções ideológicas que subjazem à obra quanto para as funções da linguagem, que, transformada em processo dialógico, torna-se, segundo Bakhtin, "documento sociológico altamente interessante" (apud FARACO, 2003, p. 59) e, representada

nas diferentes vozes que povoam o discurso literário, oferece um retrato complexo e vivo das relações sociais. Cedendo a voz diretamente ao agente literário, torna-o 'agente' contra si mesmo. A esse respeito, Bakhtin (1993, p.137) nos lembra que

> não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. (1993, p. 137)

Da cozinha para o quarto – é esse o movimento de Mãe Parker na casa do agente literário. É no quarto que ela se sente sufocar de tanta dor pela perda recente e por todas as perdas de sua vida. Nova onda de recordações e memórias tornam-se insuportáveis. Mais do que nunca, o narrador segue junto dela; fala por ela, sente por ela e com ela, assumindo até sua linguagem. Em discurso indireto livre, é possível identificar sua voz totalmente contaminada pela da personagem:

> [...] the thought of little Lennie was unbearable. Why did he have to suffer so?[...] Why should a little angel child have to *ask* for his breath and fight for it? There was no sense in making a child suffer like that.[...] But at the last... Ma Parker threw the counterpane over the bed. No, she simply couldn't think about it. It was too much – she'd had too much in her life to bear. She'd borne it up till now, she'd kept herself to herself, and never once had she been seen to cry. Never by a living soul. Not even her own children had seen Ma break down. She'd kept a proud face always. But now! Lennie gone – what had she? She had nothing. He was all she'd got from life, and now he *was took* too. Why must it all have happened to me? She wondered. "What have I done?"said old old Ma Parker. "What have I done?" (LMP, p. 307, grifos meus)

> [...] a lembrança do pequeno Lennie voltou com uma força intolerável. Por que haveria ele de sofrer tanto? [...] Por que um anjinho precisava *procurar* a respiração e lutar por ela? Não fazia sentido uma criança sofrer tanto. [...] E finalmente... Mãe Parker atirou a colcha sobre a cama. Não, ela não podia, de modo nenhum, pensar naquilo. Era demais – ela havia suportado coisas demais na vida. Até então, aguentara tudo, guardando para si mesma, e nunca alguém a vira chorar. Nenhuma alma viva. Nem mesmo seus filhos sequer uma vez viram a mãe abatida. Sempre mantivera a cabeça erguida. Mas agora... Sem Lennie, o que lhe restava? Nada. Ele era tudo o que a vida lhe dera, e agora também ele *foi levado*. Por que tudo isso teve de acontecer comigo? "O que foi que eu fiz?" perguntou a velha Mãe Parker. (VMP, p. 69-70, grifos meus)

Mudança de cena: do espaço interno para o espaço externo. Mãe Parker deixa tudo para trás e se precipita para a rua. Não somente a cena, como o tom e o estilo da narrativa assumem características diferentes. Paira uma atmosfera de silêncio, de solidariedade, um tom

de urgência. Sentenças curtas como soluços; a câmera do narrador – distanciado, porém muito atento registra o espaço e as pessoas ao redor:

> It was cold in the street. There was a wind like ice. People went flitting by, very fast; the men walked like scissors; the women trod like cats. And nobody knew – nobody cared. Even if she broke down, if at last, after all these years, she were to cry, she'd find herself in the lock-up as like as not. (LMP, p. 308)
>
> Fazia muito frio na rua. O vento gelava. As pessoas passavam ligeiras, muito rápidas; os homens caminhavam como tesouras, as mulheres como gatos. E ninguém sabia, ninguém se importava. Mesmo que ela sucumbisse, se, por fim, após todos aqueles anos, chorasse, ela continuaria a sentir-se encarcerada, como se nada tivesse acontecido. (VMP, p. 70-71)

A voz que agora ouvimos está em fina e perfeita sintonia com a de Mãe Parker; por vezes, não sabemos com certeza quem está falando. Parece que também o narrador sofre o impacto do infortúnio de Mãe Parker. ("e ninguém se importava"). E mais: o leitor também se sente instado a participar da cena e responder às perguntas lançadas com insistência. Fecha-se o conto:

> But at the thought of crying it was as though little Lennie leapt in his gran's arms. *Ah, that's what she wants to do, my dove. Gran wants to cry.* If she could only cry now, cry for a long time, over everything [...] the seven little ones, death of her husband, the children's leaving her, and all the years of misery that led up to Lennie. But to have a proper cry over all these things would take a long time. [...] She must do it. [...] she couldn't wait any more. ... *Where could she go?* [...]*Oh, wasn't there anywhere where she could hide and keep herself to herself and stay as long as she liked, not disturbing anybody, and nobody worrying her? Wasn't there anywhere in the world where she could have her cry out – at last?*
> Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And now it began to rain. There was nowhere. (LMP, p. 308, grifos meus)
>
> Mas a idéia de chorar era como se o pequeno Lennie saltasse de novo nos braços de sua avó. *É isso mesmo o que ela está querendo, meu pombinho. A vovó está com vontade de chorar.* Se ela ao menos pudesse chorar agora, chorar por muito tempo, por tudo [...] os sete anjinhos, a morte do marido, a debandada dos filhos, e todos os anos de miséria até Lennie. Mas chorar de verdade por todas essas coisas levaria muito tempo. [...] precisava faze-lo. [...] Não podia esperar mais... *onde iria?... [...] Será possível que não houvesse um lugar, qualquer um, onde ela pudesse esconder-se, isolar-se, ficar o tempo que bem entendesse, sem incomodar ninguém e sem que ninguém a viesse incomodar? Não haveria algum lugar no mundo onde ela pudesse, enfim, desabafar?*
> Mãe Parker continuava de pé, olhando para todos os lados. O vento gelado soprou seu avental e o fez parecer um balão. E agora começava a chover. Não havia lugar nenhum. (VMP, p. 71-72, grifos meus)

Na segunda e terceira sentenças do enunciado cria-se novamente o dilema: quem fala? Poderia ser Mãe Parker falando com o neto e referindo-se a si mesma em terceira pessoa, ou o narrador falando com o neto de Mãe Parker e chamando-o de "meu pombinho." Qualquer que seja a resposta, o discurso dá evidência do desespero de Mãe Parker, de sua angustiante solidão.

Na cena final, o narrador mantém foco em terceira pessoa e mostra Mãe Parker "olhando para todos os lados", o frio e a chuva ao seu redor; também "[o] vento gelado soprou seu avental e o fez parecer um balão. E agora começava a chover."

Esse é, decididamente, um narrador solidário com a personagem que descreve. Entrelaça a sua com a voz da protagonista para fechar o conto, deixando à mostra o tema da solidão, da velhice, da dor das perdas que se vão acumulando na vida, perdas para as quais nem mesmo a natureza oferece solidariedade: "E agora começava a chover." O dêitico "agora" e a última sentença traem a pretensa sugestão de objetividade narrativa na descrição. A quem pertence a voz que responde à angustiada e insistente pergunta de Mãe Parker? Parece que é do narrador a última voz, indicando assim uma cosmovisão bastante sombria. Ele sofre com e por Mãe Parker, que não tem onde ir para dar vazão à sua dor. "Narrar é também sofrer quando aquele que registra a narrativa não opera a ruptura entre sujeito e objeto," diz João Alexandre Barbosa (2001, p.13)[10].

Com o concurso de todas as estratégias narrativas utilizadas na tessitura de "Vida de Mãe Parker", pode-se concluir que tanto o discurso direto quanto o discurso indireto são amplamente utilizados por Mansfield para representar a fala das personagens, cujas vozes antagônicas revelam a dupla face da linguagem e das relações de poder na arena social. Nesse embate, narrador e leitor detêm papel crucial, o primeiro como proponente das intenções e do tom do discurso representado, o segundo como juiz das vozes registradas. O resultado final que o leitor extrai, ao ouvir os diálogos propostos e ao travar seu próprio diálogo com a obra, aponta para uma caracterização paródica e irônica do poder representado pelo agente literário em oposição a uma caracterização empática e piedosa de Mãe Parker, vítima indefesa das circunstâncias e das contingências do tempo. Mãe Parker é duplamente oprimida: pela sua posição social inferior e pela sua velhice. As nítidas diferenças estabelecidas nas relações dialógicas opõem os interlocutores, social e lingüisticamente falando. No plurilinguismo do discurso representado, dois sujeitos sociais se embatem, diferentes "índices sociais de valor

[10] Prefácio de *Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos*, de Ecléia Bosi, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13.

[...] parte inerente de todo enunciado" (FARACO, 2003, p. 64) se confrontam. Os dois pólos que caracterizam as relações sociais estão aqui representados por Mãe Parker e pelo agente literário, com seus diferentes "índices sociais de valor". Seu diálogo está inscrito no "simpósio universal", no "colóquio ideológico em grande escala", de que fala Bakhtin (apud FARACO, 2003, p. 63), e expõe as relações sócio-culturais entre o 'eu' e o 'outro'.

O conto equilibra-se sobre dois alicerces: ele interpela o leitor tanto racional quando emocionalmente. Quando trama o discurso, sobretudo o indireto livre, exibindo, mediante a voz direta ou indireta do agente literário e de Mãe Parker, as diferenças sociais que os separam e as conseqüências dessa diferença, o narrador exibe também suas posições e convida o leitor a ouvir racionalmente as vozes diversas e, rastreando as escolhas lexicais e semânticas, dirigir o discurso para o plano histórico-social, ouvindo-o como o discurso do poder. Por outro lado, quando resgata da memória de Mãe Parker sua vida passada e suas boas lembranças do neto, e a coloca em um presente de amargura e solidão, o narrador direciona o leitor para o universo das emoções. O conto torna-se quase um conto de protesto, cujo sucesso talvez se deva ao fato de que, por meio da forma narrativa escolhida, ele leva o leitor à razão não sem antes passar pelo impacto da emoção que, no entanto, não pode se tornar o objeto principal de sua atenção, sob pena de se perderem todas as outras implicações que fazem dele – e teoricamente de todo fazer literário – um espaço para percepção da arte como função social, como forma de intervenção cultural relacionada com o contexto e as condições de sua ocorrência, o que Terry Eagleton chama de "ideologia estética."(apud WOLFF, 1981, p.104) Ao final, o estar só no mundo, sem ter nem mesmo um canto para chorar, faz parte da estratégia narrativa para dar força ao conto: juntam-se as vozes de narrador e personagens perguntando ao leitor "Onde?" atingindo-o diretamente em suas emoções.

A história de Mãe Parker é, então, apelo às emoções, mas também é apelo à supressão das emoções. Ela nos força a reconhecer as desumanizadoras conseqüências das lutas de classe e das diferenças sociais e, ao mesmo tempo, a reavaliar a importância das emoções e das relações familiares em sociedade, nas quais a linguagem é a ponte necessária.

"Vida de Mãe Parker" não é conto de ação. Lá nada acontece; tudo o que faz o leitor é seguir, no meio de muito silêncio, a rotina de uma velha faxineira que, enquanto limpa o apartamento e mantém pequeno diálogo com seu patrão, mergulha em suas lembranças e revisita um passado de desventuras – como de desventuras é seu presente, que, por sua vez,

não prenuncia um futuro otimista. "A história não é sentimental, mas a tragédia de toda uma existência está lá," afirma Edward Wagnenknecht (1996, p.25).

Também analisando contos de Katherine Mansfield, diz Brigid Brophy (1996, p.92) que, de todas as histórias da autora, "Life of Ma Parker" "oscila perigosamente entre o muito piegas e o muito comovente."

Estabelecendo nosso próprio diálogo com Mãe Parker e tentando traduzir a sua condição, talvez fosse possível aplicar a ela a expressão utilizada por e. e. cummmings em seu poema "maggie and millie and mollie and may", quando o poeta descreve o que "may" traz da praia como companhia para sua vida de solidão: "a smooth round stone as small as the world and as large as alone." O mundo é pequeno demais para abarcar a enorme solidão de Mãe Parker.

2. "Srta. Brill": o abrigo da fantasia

Ninguém me vê mudar. Mas quem me vê?
Eu sou o meu esconderijo.
(Joe Bousquet)

I did not enter into silence, silence captured me.
(Ezra Pound)

> "É uma coisa muito estranha, a forma pela qual se adquire a *arte* de escrever. Relíro-me aos detalhes. Por exemplo, em "Srta. Brill", eu escolho não apenas o comprimento de cada frase, mas até o som de cada uma delas . Escolho o subir e descer de cada parágrafo para que se ajuste a ela, e que se ajuste a ela naquele dia, naquele exato momento. Depois de escrever, leio em voz alta – inúmeras vezes – assim como alguém *ensaiaria* uma composição musical – na tentativa de fazer com que se aproxime cada vez mais da maneira como Srta. Brill se expressava. Até que se ajuste a ela" (MANSFIELD, 1996, p. 212).

Assim se expressou Katherine Mansfield a respeito de seu celebrado conto "Srta. Brill"[11], um dos vários que escreveu sobre a solidão feminina. O conto narra um fragmento na vida de uma professora primária que, aparentemente, já passa da meia-idade; Srta. Brill faz uma de suas rotineiras visitas ao parque local, talvez seu único prazer semanal, do qual ela desfruta sozinha e calada, simplesmente observando as pessoas e – mais do que isso – ouvindo sorrateiramente as conversas ao seu redor.

O narrador, posicionado muito junto da personagem, característica marcante dos contos de Katherine Mansfield, cria uma atmosfera de intimidade e empatia, constrói um discurso polifônico que mescla vozes diversas em sons e tons, as quais contribuem decisivamente para compor o perfil da protagonista-título, cuja voz em discurso direto é subtraída por razões que veremos no decorrer da análise. Fazendo consistente o uso do discurso indireto livre, meio principal de inserção da voz da personagem na teia narrativa, o narrador, oferecendo-nos uma descrição tipicamente impressionista, abre o conto e nos convida a ouvi-lo e à voz da protagonista:

---

[11] Conto publicado em *The Garden Party*,em 1922. Foi incorporado a *The Collected Stories of Katherine Mansfield*, edição Penguin Books, 1981.(vide referências), que utilizo neste trabalho.

Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold and the great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques –Miss Brill was glad that she had decided on her fur.The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky. Miss Brill put up her hand and touched her fur. Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth-powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. "What has been happening to me?" said the sad little eyes. Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown... But the nose, which was of some black composition, wasn't at all firm. It must have had a knock, somehow. Never mind – a little dab of black sealing-wax when the time came – when it was absolutely necessary... Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear. She could have taken it off and laid it on her lap and stroked it. (MB, p. 330-331)

Embora o tempo estivesse esplêndido – um céu azul polvilhado de ouro e grandes manchas de luz espalhando-se sobre os Jardins Publiques –, a Srta. Brill estava contente por ter resolvido pôr sua estola de pele de raposa. O ar mantinha-se parado, mas ao abrir a boca a gente sentia um leve arrepio, como ao tocar os lábios num copo de água gelada antes do primeiro gole; e de vez em quando aparecia uma folha flutuando no ar – vinda de lugar nenhum, do céu. A Srta. Brill estendeu a mão e tocou na estola de pele de raposa. Coisinha querida! Era gostoso senti-la de novo. Ela a tirara da caixa naquele dia mesmo, sacudira-a bastante para fazer sair a naftalina, dera-lhe uma boa escovada e esfregara aqueles olhinhos mortiços para reavivá-los. "O que andou acontecendo comigo?" disseram os olhinhos tristes. Ah, como era bom vê-los ali sobre o edredom vermelho, piscando para ela mais uma vez!... Mas o nariz, feito de algum composto de substâncias pretas, não estava nada firme. Devia ter batido em alguma coisa. Não tinha importância – um pedacinho de lacre preto, no momento oportuno, quando fosse de fato necessário... Malandrinho... Sim, era isso mesmo que ela pensava a respeito da estola: um malandrinho mordendo a própria cauda bem ao lado de sua orelha esquerda. Poderia tirá-la do pescoço e pô-la no colo, para afagá-la melhor. (SB, p. 73-74)

Considerando as formas de apresentação do discurso indireto livre, este fica bastante evidente no fragmento. O narrador onisciente, incorporando os pensamentos da personagem e transformando-os em voz, mantém, entretanto, a peculiaridade de cada voz. Percebe-se que é o pensamento/voz de Srta. Brill que soa mais alto nas sentenças exclamativas ("Coisinha querida!") e interrogativas ("O que andou acontecendo comigo?"). O narrador faz também sua própria voz soar clara: em "disseram os olhinhos tristes." Sugere que Srta. Brill não é Srta. Brill por inteiro; ela se torna apenas, metonimicamente, "olhinhos tristes". Curiosamente, semelhante expressão também é usada pelo narrador, para se referir à estola que Srta. Brill usa para ir ao parque (em um dia que certamente dispensaria o uso da mesma): "olhinhos mortiços'; aproximando "olhinhos tristes" de "olhinhos mortiços", o narrador faz de uma o espelho da outra, detalhe que chama a atenção já no início do conto. Ademais, ao se referir à protagonista como Srta. Brill e fazer dela título do conto, o narrador insinua no tratamento da

personagem sua própria atitude: respeito. É dessa forma que ela é tratada; e assim deve ser ela vista e tratada também pelo leitor. Quando ouvimos "Não tinha importância – um pedacinho de lacre preto, no momento oportuno, quando fosse de fato necessário", é o pensamento/voz de Srta. Brill que, resgatado pela voz narrativa, soa em nossos ouvidos; o mesmo ocorre quando, continuando o enunciado, lemos "Malandrinha!" – a menos que prestemos muita atenção ao próximo fragmento: "Sim, era isso mesmo o que ela pensava a respeito da estola". Cria-se aqui um impasse: a quem atribuir a expressão "malandrinha!"? Ao narrador, mostrando sua empatia, ou à personagem em pretenso tom de brincadeira ou mesmo ternura em relação à sua estola?

Em quase todo o enunciado soa o pensamento da personagem com toda a entonação expressiva da fala afetiva. Srta. Brill refere-se à sua estola como se estivesse dirigindo-se afetuosamente a uma criança. Assim, ela cria em sua imaginação um interlocutor ideal que a acompanha ao parque – e volta com ela para casa.

Dirigindo-se ao parque, espaço externo e local de exposição pública e socialização, Srta. Brill tem seus passos, ou melhor, seus olhos e seus ouvidos, cuidadosamente 'visitados'e observados pelo narrador, da mesma forma que ela visita o parque e observa a todos. Explicando melhor: o narrador neste conto subtrai a voz de Srta. Brill, negando-lhe o discurso direto, mas segue cada um de seus movimentos e os traduz para o leitor, como se a estivesse ouvindo e repassando fielmente sua voz. O grande espaço discursivo do conto está reservado ao discurso indireto livre que, conforme já discutido, constitui excelente campo para expressão de simpatia – ou rejeição - para com a personagem. Ou, refletindo de outra maneira: é como se ela estivesse falando consigo mesma e alguém (o narrador), ao seu lado, a estivesse ouvindo e reproduzindo sua voz. Tudo isso faz sentido, quando se sabe que Srta. Brill vai ao parque para 'ouvir', não para 'falar'. É 'ouvindo' que ela 'fala' com o mundo; ou também criando situações e diálogos imaginários. Em suas elaborações rasas, Srta. Brill sente que isso é suficiente para suas parcas expectativas na vida – se é que ela as tem. Ouçamos indiretamente a voz de Srta. Brill e imaginemos, como ela sugere, que existe um interlocutor fiel a seu lado:

> There were a number of people out this afternoon, far more than last Sunday. And the band sounded louder and gayer. That was because the Season had begun. For although the band played all the year round on Sundays, out of season it was never the same. It was like someone playing with only the family to listen; it didn't care how it played if there weren't any strangers present. Wasn't the conductor wearing a new coat, too? She was sure it was new. (MB, p. 331)

> Havia muita gente naquela tarde, muito mais do que no domingo anterior. A banda tocava mais forte e mais alegre. Porque a estação havia começado. Pois a banda tocava aos domingos o ano inteiro, mas fora da estação não era a mesma coisa; era como se alguém tocasse só para a família – não era importante como se tocava, já que não havia estranhos ouvindo. Além disso, o maestro não estava de paletó novo? Sem dúvida era novo. (SB, p. 74)

Embora o enunciado seja um misto de narrativa pura e estilo indireto livre, paira nítida impressão de que a Srta. Brill está 'realmente' compartilhando com um interlocutor invisível sua visita ao parque. A própria estrutura do enunciado dá todos os sinais de uma troca dialógica, especialmente se considerarmos a pergunta e a resposta ao seu final.

Outro aspecto chama a atenção: Srta. Brill está 'deslocada' de seu meio, embora em sua alienação não o perceba. A banda está tocando "na estação", ou seja, em um momento especial; por essa razão, Srta. Brill se veste também de forma especial, porém não apropriada para o momento: sua estola é completamente desnecessária, a considerar o dia de céu azul.

Concentrado em cada movimento de Srta. Brill, o narrador – empaticamente – prossegue não sem sinalizar sua presença ostensiva no discurso, marca recorrente da narrativa mansfieldiana: sinais gráficos (aspas, travessões, exclamações, itálicos) iluminam uma palavra determinada e obrigam o leitor a repensar a leitura do enunciado e decidir a quem atribuir a voz que ressoa, que tom lhe imprimir e que ressonância daí resulta:

> Only two people shared her "special" seat; a fine old man in a velvet coat, hands clasped over a huge carved walking-stick, and a big old woman, sitting upright with a roll of knitting on her embroidered apron. They did not speak. This was disappointing, for Miss Brill always looked forward to the conversation. She had become really quite expert, she thought, at listening as though she didn't listen, at sitting in other people's lives just for a minute while they talked round her (MB, p. 331-332).
>
> Apenas duas pessoas partilhavam o "seu" banco: um senhor idoso e distinto com um casaco de veludo, as mãos entrelaçadas sobre uma enorme bengala de madeira entalhada, e uma senhora idosa e corpulenta, sentada muito ereta, com um trabalho de tricô sobre o avental bordado. Eles nada falavam. Isso era desapontador, pois a Srta. Brill sempre procurava ouvir as conversas. Tinha se tornado perita, pensava, em escutar como se não tivesse escutando, pousando assim por instantes na vida de outras pessoas, enquanto elas conversavam à sua volta. (SB, p. 74)

Se existe aqui um discurso bivocal, ele é a relação dialógica silente que aproxima Srta. Brill e o narrador. Mesmo privando-a de voz, o narrador com ela dialoga - e também o faz com o leitor. Por detrás da voz narrativa, surgem os claros ecos da voz refratada de Srta. Brill, que, pelo menos em um momento, invade a superfície do discurso: o aspeamento em "seu"

para se referir ao banco especial onde ela se senta é o sinal que o narrador faz para que o leitor reconstrua a entonação, ressignifique o termo e ouça nele a voz/o pensamento da protagonista, que tem, naquele parque seu banco cativo, do qual observa a vida circundante. Assim, seu discurso é "interiormente dialogado e refletido" (BAKHTIN, 1997, p. 204) no discurso do narrador.

Observem- se os atributivos utilizados para descrever as pessoas sentadas ao lado de Srta. Brill: "um senhor idoso e distinto", "uma senhora idosa e corpulenta" com o tricô em seu avental. Certamente não deixa de ser intrigante o fato de que o homem é visto por Srta. Brill de uma perspectiva positiva e em atitude passiva e despreocupada, a mulher, ao contrário, recebe caracterização não muito positiva e é mostrada em atitude ativa, pronta para o trabalho.

Embora o enunciado seja inteiramente em terceira pessoa, é a voz/pensamento de Srta. Brill que o leitor ouve quase todo o tempo; ademais, a singular expressão "pousando assim por instantes na vida de outras pessoas" sugere pessoas como lugares que 'falam', dos quais ela deriva um prazer vicário e para o qual ela até desenvolveu e aperfeiçoou suas próprias estratégias: Srta. Brill 'fala' com o mundo apenas por meio do sentido da audição. Ouvir é seu meio de interação com o mundo. Todavia, esse prazer lhe é negado pelo casal, que não mantém qualquer diálogo. Srta. Brill é ignorada e, portanto, excluída do diálogo social naquele parque que, como uma sala de estar, a recebe mas não lhe dá as boas-vindas. Esse mecanismo, que ela desenvolve e exercita com suas freqüentes visitas ao parque, camufla para si mesma sua solidão e seu isolamento do mundo. Sua interação está representada em suas afetuosas conversas com sua estola.

Frustrada, Srta. Brill ativa a memória e relembra o domingo anterior, quando também nada de interessante aconteceu no parque, ou seja, ela nada ouviu que lhe servisse de 'companhia' – exceto um diálogo entre um casal: Srta. Brill se exasperara com a atitude da mulher, sempre reclamando ao marido que precisava usar óculos, mas que não havia armações duráveis. O fragmento é plenamente polifônico e oferece um revelador recorte da trivialidade das conversas que ela ouve e o narrador reproduz. Soam as vozes do casal, de Srta. Brill e do narrador – todas elas fundidas no mesmo e curto espaço enunciativo. Srta. Brill assume decisivamente o lado do homem. Em combinação de discurso indireto e discurso indireto livre, ecoa a voz da protagonista:

> [...] but it was no good getting any; they'd be sure to break and they'd never keep on. And he'd been so patient. He'd suggested everything – gold rims, the kind that

curved round your ears, little pads inside the bridge. No, nothing would please her. "They'll always be sliding down my nose!" Miss Brill had wanted to shake her. (MB, p. 332)

[...] mas achava que não valia a pena comprá-los; eles provavelmente se quebrariam; nunca duram. E ele tinha sido tão paciente! Havia sugerido tudo – aros dourados, dos que se amoldam atrás da orelha, pequenas proteções ao apoio no nariz. Não, nada parecia agradar a ela. "Vão sempre ficar escorregando pelo meu nariz!" A Srta. Brill teve vontade de sacudi-la. (SB, p. 75)

Ao abrir espaço para destacar a voz da mulher em discurso direto, o narrador pretende mostrar a reação diversa da atenta Srta. Brill com relação à atitude paciente do marido ("[...]ele tinha sido tão paciente"), que ganha a simpatia dela, e a atitude de insatisfação da mulher - demonstrando mero capricho - devidamente destacada como elocução direta ("Vão sempre ficar escorregando pelo meu nariz!"), atitude que desagrada sobremaneira Srta. Brill.

Srta. Brill é sempre ponto de referência; seus "pequenos olhos tristes" podem 'ver' tudo; de seu posto de observação/escuta, como uma câmera, ela busca com o olhar – e com os ouvidos – alguma novidade para, inconscientemente, preencher o vazio de sua vida. Seu interlocutor maior, o narrador, funde descrição pura com discurso indireto livre:

The old people sat on the bench, still as statues. Never mind, there was always the crowd to watch. To and fro, in front of the flower-beds and the band rotunda, the couples and groups [...] little children [...] a tiny staggerer [...] other people sat on the benches and green chairs but they were nearly always the same Sunday after Sunday, and – Miss Brill had often noticed – there was something funny about nearly all of them. They were odd, silent, nearly all old, and from the way they stared, they looked as though they'd just come from dark little rooms or even – even cupboards! (MB, p. 332).

Os velhos continuavam no banco, parados como estátuas. Não importava, sempre havia a multidão para se observar. Pares e grupos desfilavam para cá e para lá, em frente aos canteiros de flores e ao coreto da banda [...] criancinhas [...] um bebê [...] Algumas pessoas, sempre mais ou menos as mesmas, sentavam-se nos bancos e nas cadeiras verdes, domingo após domingo e – a Srta. Brill notava com frequência – havia algo de engraçado em quase todas. Eram esquisitas, silenciosas, quase sempre velhas e, pela maneira como olhavam, pareciam mal saídas de pequenos compartimentos escuros – ou mesmo de armários! (SB, p. 75)

Srta. Brill observa a tudo e a todos, mas sente um silêncio estranho que a espanta e invade o espaço, como se seu silêncio de 'exilada' social contagiasse a todos; ele reflete a própria situação que ela vive; especialmente as pessoas velhas: são "esquisitas, silenciosas." O narrador, como um fotógrafo-documentarista, narra mostrando as cenas que se desenrolam diante dos olhos atentos de Srta. Brill; a exclamação final mostra que, em unissono, aqui soam

duas vozes; porém é a de Srta. Brill que sobressai: "Não importava, sempre havia a multidão para ser observada."

Observando os velhos, Srta. Brill passa a associá-los com coisas antigas guardadas (como sua velha estola), que, vez ou outra, são expostas ao sol para se renovarem – exatamente o que ela faz consigo e com sua estola. A disformidade da estola está na proporção direta de sua própria 'disformidade' social, ou seja, seu não ajustamento social. Ao tentar 'premiar' sua estola (ou a si mesma) e levá-la a um passeio, ela também se dá um presente: faz seu passeio e, ao mesmo tempo, 'ouve' os outros; suas vozes são sua parada particular.

O narrador 'olha' com Srta. Brill através de uma câmera de lentes amplas, e 'ouve' os pensamentos de Srta. Brill enquanto ela focaliza as cenas escolhidas e transmite ao leitor as reações de Srta. Brill e suas próprias impressões de narrador infiel. Nada lhe passa despercebido. Srta. Brill vê as pessoas, ouve o som da banda que toca e até mesmo adentra o texto e rompe o silêncio: "Tum-tum-tum tchim-tum! tchim-tum! tum-tchim tum-tchim-tum! tá tá, tocava a banda" (MB, p. 133). Não é difícil imaginar a cena: o silêncio das pessoas incomoda Srta. Brill e ela o neutraliza com o som da música que o narrador insere no tecido discursivo.

Ainda com relação ao fragmento sob discussão, vale buscar o apoio de Bachelard (2000, p.91-92), quando discute a simbologia do armário:

> [o] espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um.
> E as palavras obrigam. Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer. [...] No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. (2000, p. 91-92)

Da mesma forma que de sua caixa a Srta. Brill retira sua estola, ela 'retira' as pessoas ("quase sempre velhas") do armário – do espaço da intimidade, do espaço do segredo. A súbita percepção disso – sair do armário, ou expor-se ao mundo - vem bem caracterizada na exclamação final do fragmento, que sugere que Srta. Brill adquire momentaneamente uma breve percepção do mundo ao seu redor e se identifica com os velhos que observa. Ela examina com interesse esses seres de silêncio que parecem olhar o mundo pela primeira vez. Estariam eles olhando o mundo tal qual ela os vê ou estaria ela refletindo neles sua própria condição? Como que revelando a intimidade de cada um, a imagem põe um fim na dialética

interior/exterior, a intimidade ganha o espaço aberto e perde o potencial da imaginação na breve e rasa epifania de Srta. Brill. Ainda Bachelard (2000, p. 100): " [...] sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior que *viver*" (grifos do autor). A estola guardada (empoeirada e gasta) que sai da caixa, como as pessoas que saem do armário, são imagens tornadas públicas, perdendo assim seu valor de intimidade. A Srta. Brill torna públicos os outros, que se parecem com ela, mas continua retraída em sua realidade 'fantasiosa.'

Srta. Brill assume boa parte do discurso, mesmo que indiretamente. É dela, sem dúvida, a voz ouvida e, na sequência, é de seus "olhos pequenos e tristes" que se descortina mais uma ampla cena – e novamente o narrador solidário se apresenta de modo ostensivo, inserindo no discurso a exclamação – a quem atribuí-la senão a ele próprio? Observando as vozes e refazendo a entonação apropriada do fragmento abaixo, em que o campo de abrangência da 'câmera narrativa' atinge todo o amplo espectro de observação de Srta. Brill, pode-se notar, muito significativamente, que ela tem predileção por observar casais:

> Two young girls in red came and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm in arm. Two peasant women [...] a cold, pale nun hurried by. A beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not! (MB, p. 333).
>
> Duas jovens de vermelho se aproximaram, e dois soldados vestidos de azul vieram a seu encontro, rindo, e formaram pares, e lá se foram eles, de braços dados. Duas senhoras camponesas [...] Uma freira pálida passou apressada. Uma linda mulher se aproximou e deixou cair um ramo de violetas. Um garotinho correu para apanhá-lo e o devolveu; ela pegou-o e o atirou longe, como se as flores contivessem veneno. Ora, vejam! A Srta. Bill não sabia se devia ou não assombrar-se com aquilo. (SB, p. 76)

Analisando atentamente o fragmento, um minúsculo detalhe oferece evidência da presença de uma voz com tom diferente – e essa voz não é de Srta. Brill! Após "Ora, vejam!", um simples ponto de exclamação dá à oração seguinte uma entonação e uma significação especiais, pois, partindo do narrador, sugere a mesma reação de surpresa da personagem: "A Srta. Brill não sabia se devia ou não assombrar-se com aquilo". Esse pequeno excerto é plenamente polifônico e pode sugerir ecos de várias vozes: partindo do narrador onisciente – e sem a exclamação – seria apenas informação neutra; partindo também do narrador onisciente – com a exclamação – seria o caso de uma voz que 'vê', ouve e sente junto com a

personagem; partindo da voz narrativa que resgata para dentro de seu discurso a voz, os sentimentos – e o tom – da própria personagem, seria a revelação franca do seu sentimento de surpresa, ao ver a mulher (que Srta. Brill descreve como "bonita") descartar tão agressivamente o buquê de violetas (galanteio de algum pretendente?). Estaria Srta. Brill imaginando a mulher em uma cena romântica – e imaginando cena semelhante para si? Da mesma forma que reprovara a atitude da mulher que reclamava ao marido dos seus óculos, aqui Srta. Brill reprova o gesto da mulher que atira as violetas ao chão. Em sua escala de valores tradicionais, em que a mulher, supõe-se, não deve tomar atitudes contestatórias desse tipo, Srta. Brill estaria vendo nessas duas situações dois 'maus' exemplos de comportamento feminino. Srta. Brill oferece indícios de que aceita o fato de estar inserida dentro do sistema patriarcal no que diz respeito a relações conjugais. Solteira, entretanto, e aparentemente passando da meia-idade, ela parece ainda alimentar os sonhos românticos que os ditames histórico-culturais reservaram para as mulheres e que se traduzem em casamento e filhos. Mas o narrador parece falar outra língua: sendo solteirona, Srta. Brill é discriminada, uma vez que não está cumprindo a missão social da mulher, que aponta para o casamento e a maternidade.

A narrativa estrutura-se de tal forma que se há diálogo explicitado, ele é, conforme já discutido, mera representação dos pensamentos de Srta. Brill, e é revelado pelo narrador. Somente ao final, no momento climático do conto, ele é real e significativamente marcado. Seu efeito é, como se verá, devastador para Srta. Brill. Poder-se-ia dizer que a narrativa, como um todo, está 'terceirizada' na voz do narrador que, na superfície do texto, detém quase todo o discurso, já que Srta. Brill apenas pensa – um pensar raso -, ouve e não fala; não elabora e nem interage; dela não ouvimos a voz, exceto pela boca do narrador, provocando uma atípica situação interacional: como no cinema mudo, a voz 'silente' de Srta. Brill ganha som na voz do narrador que, por sua vez, transfere para o leitor a tarefa de acertar o tom e perceber as nuances desse 'monologismo dialógico'.

Nesse discurso há que se notar também que Srta. Brill (e o narrador) fala enfaticamente pela via do olhar; seu espectro de visão é seletivo, como é seu espectro de audição: ela focaliza quase sempre velhos e casais, o que, conforme já mencionado, configura-se como uma situação especular, pois reflete a própria condição da personagem.

Novo evento chama a atenção de Srta. Brill e perturba-a sobremaneira; ela se identifica com a cena que atentamente observa. O narrador assume a perspectiva da personagem e quase transfere a ela todos os 'direitos narrativos', tornando-se seu porta-voz.

No polifônico exemplo de discurso indireto livre abaixo, Srta. Brill observa detalhes, ouve com cuidado a conversa, analisa as reações das pessoas envolvidas, ou dos espectadores:

> And now an ermine toque and a gentleman in grey met just in front of her. He was tall, stiff, dignified and she was wearing the ermine toque she'd bought when her hair was yellow. Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same color as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw. Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet that afternoon [...] The day was so charming – didn't he agree? And wouldn't he, perhaps?... But he shook his head, lighted a cigarette, slowly breathed a great deep puff into her face and, even while she was still talking and laughing, flicked the match away and walked on. The ermine toque was alone; she smiled more brightly than ever. [...] even the band [...] played tenderly, and the drum beat "The Brute! The Brute"! over and over. What would she do? What was going to happen now? But as Miss Brill wondered, the ermine toque turned, raised her hand as though she'd seen someone else, much nicer, just over there, and pattered away. And the band changed again and played more quickly, more gaily than ever, and the old couple on Miss Brill's seat got up and marched away, and such a funny old man with long whiskers hobbled along in time to the music and was nearly knocked over by four girls walking abreast. (MB, p. 333-334)

> Aí então uma mulher com um chapéu de arminho e um cavalheiro vestindo um terno cinza se encontraram bem à sua frente. Ele era alto, empertigado, um ar digno, e ela usava o chapéu de arminho que comprara quando seus cabelos eram louros. Agora, tudo – os cabelos, o rosto, até os olhos, tudo tinha a mesma cor do arminho surrado, e a mão que ela levou aos lábios, em sua luva muito lavada, parecia uma patinha amarelada. Ah! Ela estava tão contente de vê-lo! Encantada! Jamais imaginara que fossem se encontrar naquela tarde. [...] O dia estava tão agradável, ele não achava? E ele não gostaria, talvez?... Mas o homem balançou a cabeça, acendeu um cigarro, soprou devagar uma larga baforada no rosto dela e, enquanto ela ainda falava e ria, atirou longe o fósforo e se foi. O pequeno chapéu de arminho ficou só; ela sorriu, com mais brilho do que nunca. [...] até mesmo a banda [...] tocava com mais suavidade e mais ternura. O bumbo bateu "Bruto!" "Bruto!" muitas vezes. O que ela iria fazer? O que aconteceria agora? Mas, enquanto a Srta. Brill cismava, o pequeno chapéu de arminho virou-se, acenou a mão como se tivesse visto ali bem perto alguém muito mais simpático e afastou-se depressa. A banda voltou a tocar mais rápida e mais alegre do que nunca, e o casal de velhos no banco da Srta. Brill levantou-se e foi embora, e um senhor muito engraçado, com longas suíças, aproximou-se ao compasso da música, e quase foi derrubado por quatro moças que caminhavam lado a lado. (SB, p. 76-77)

Como se pode notar, reaparece a referência a casais; agora é o homem que, a princípio, visto positivamente por Srta. Brill ("alto, empertigado, um ar digno"), despreza a mulher, negativamente descrita, a ponto de perder sua figura humana e tornar-se meramente um "pequeno chapéu de arminho" velho. Novamente, para contrastar as duas jovens que saem a passear com os dois jovens soldados, Srta. Brill observa a mulher bonita que descarta as flores e o "pequeno chapéu de arminho" que, romanticamente, se aproxima do cavalheiro "de ar digno" para ser pública e rudemente desprezada. Ao imaginar e transcrever em discurso

indireto livre a fala da mulher, tentando um contato romântico (impossível?), o narrador nos traz a própria Srta. Brill em sua trágica solidão. Ao se valer da metonímia para descrever a mulher ("chapéu de arminho"), dando-lhe toques de coisa antiga, desgastada, e contrastá-la com o cavalheiro "de ar digno", já está ela construindo/destruindo uma relação impossível: o encontro entre um ser humano e um objeto (inútil) e desinteressante. A mulher é reduzida a um chapéu velho, o que, certamente, prepara terreno para a atitude de petulância e indiferença que o homem demonstra em seguida. Ocorre aqui um caso de alteração semântica, pois há uma translação de significado em "chapéu de arminho" (parte) para substituir 'ser/mulher' (todo); perceber aí a voz que ressoa um novo tom e ressignifica o termo lexical é fundamental: ele 'degrada' a mulher. Poder-se-ia dizer que a descrição se ajustaria perfeitamente à perspectiva do homem, que humilha a mulher publicamente, e ela procura disfarçar a situação embaraçosa, imaginando alguém à sua frente, para quem acena. Srta. Brill coloca-se na posição da mulher e se sente igualmente constrangida e humilhada; sente que até a banda se mostra solidária para com a mulher, ao conceder ao tambor o possível som de uma voz: "Bruto! Bruto!".O termo "Bruto", em maiúsculas, poderia até sugerir o nome-atributo que Srta. Brill daria ao homem que ela, a princípio, identificara como sendo de "ar digno". As perguntas "O que ela iria fazer? O que aconteceria agora?" expressam com todas as letras e tom o forte impacto que a cena presenciada lhe causou. Percebe-se aqui uma comunhão de vozes – narrador e personagem – convidando o leitor a se juntar a elas para uma resposta.

Não é possível ter certeza se a voz é do próprio narrador ou se é ele expressando as percepções de Srta. Brill — fica transferida para a banda, que continua tocando, a sensação que a cena provoca. Como que interpretando e 'falando' por 'chapéu de arminho', o ritmo forte e agressivo da banda traduz em palavras o que a mulher humilhada e Srta. Brill (e o narrador) pensam do "cavalheiro": ele perde sua humanidade para se tornar "Bruto!"; aliás, seus lábios não esboçam nem uma palavra sequer, e de sua boca sai apenas a fumaça do cigarro, propositalmente lançada no rosto da mulher, um velho 'chapéu de arminho' descartado no meio do parque. Srta. Brill se assusta: é testemunha de mais um desencontro amoroso e, dessa vez, ela, solidarizando-se com a mulher; também se sente humilhada. A atitude demonstrada pelo cavalheiro é arrogante e autoritária e aponta claramente para a condição da mulher na sociedade patriarcal. Srta. Brill, observando atentamente a cena, nota que a mulher "acenou a mão como se tivesse visto ali bem perto alguém muito mais simpático e afastou-se depressa". Com seu orgulho ferido, ela finge ter encontrado alguém – formando

um par, poder-se-ia supor. E o dêitico "ali" faz do discurso ponto de convergência entre perspectiva de narrador e personagem: ambas estão no mesmo lugar, presenciando a mesma cena, ouvindo, ou imaginando ouvir, as mesmas vozes, e isso evidencia comunhão de idéias. A transposição indireta de um diálogo entre 'chapéu de arminho' e o cavalheiro, com as exclamações e interrogações mantidas, dá ao fragmento o tom vívido e intenso que traduz o impacto causado em Srta. Brill – e no leitor.

Srta. Brill (e o leitor) continua a observar os movimentos das pessoas no parque. A câmera narrativa continua a registrar cada tomada de cena que os seus olhos pequenos abarcam, e agora é a banda que está sendo focalizada. O ritmo revela sensação de 'alívio': ao ver a atitude de 'chapéu de arminho', até a banda passa a tocar um ritmo mais alegre, assim sugerindo empatia para com a mulher; ou seria Srta. Brill que, sentindo-se aliviada, transfere suas sensações para a banda, tal como fez quando ouviu "O Bruto!"?

O próximo fragmento, inserido na seqüência, é altamente relevante, quando consideradas pelo menos as duas sentenças exclamativas iniciais: de autoria desconhecida (narrador ou personagem? ambos?), seu teor colide frontalmente com a cena anterior e com a reação demonstrada por Srta. Brill. Tal discrepância pode ser entendida com uma grande ironia, que se torna ainda mais poderosa, quando vemos que a protagonista, vivenciando sua imaginação, reverte o real:

> Oh, how fascinating it was! How she enjoyed it all! It was like a play. It was exactly like a play. Who could believe the sky at the back wasn't painted? [...] They were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performance, after all. How strange she'd never thought of it like that before! (MB, p. 334)

> Ah, como era fascinante! Como gostava de ficar sentada naquele banco e observar tudo aquilo! Era como se assistisse a uma peça de teatro. Era exatamente como um teatro! Quem acreditaria não ser um cenário, o céu ao fundo? [...] Estavam todos num palco. Não eram apenas a platéia, que só assistia, estavam todos representando. Ela própria desempenhava um papel e vinha ali todos os domingos. Sem dúvida alguém notaria, se ela faltasse um domingo; afinal, ela fazia parte do espetáculo. Como era estranho nunca ter pensado nisso, dessa maneira. (SB, p. 77)

Colocando todos como atores, inclusive ela própria, num palco imaginário, Srta. Brill decide que não é espectadora, mas artista desempenhando um papel, que ela, por sinal, considera de extrema importância. Ela foge de sua solidão, desenvolvendo e alimentando seu senso de pertença social, recorrendo à imaginação, estratégia que dispensa o uso do diálogo

real. É suficiente o diálogo virtual. Assim ela se mostra gregária, visitando o parque semanalmente, interagindo com todos apenas através da audição. Em seu breve momento de iluminação e com suas rasas elaborações mentais, ela acredita na farsa que constrói para si mesma como meio de integração social: "Afinal, ela fazia parte do espetáculo. Como era estranho nunca ter pensado nisso, dessa maneira".

Por outro lado, considerando que a voz que fala nesse fragmento provém do narrador, então, trata-se de uma perspectiva irônica: o narrador, empaticamente, se mostra compadecido da falta de percepção de Srta. Brill. A realidade exigiria a leitura reversa das sentenças exclamativas que iniciam o fragmento. Srta. Brill procura se integrar à realidade de maneira falsa e é de maneira falsa que ela imagina que os outros também o fazem. O mimetismo torna-se sua estratégia de sobrevivência.

Tentando ser coerente com a vida imaginária que concebe para si, vendo-se a si própria e aos outros como artistas, Srta. Brill usa agora a realidade como palco para sua performance e se vê socialmente como alguém indispensável, pois se arroga função beneficente. O narrador distancia-se dela, registrando em terceira pessoa a 'atuação' da protagonista:

> She was on the stage. She thought of the old invalid gentleman to whom she read the newspaper four afternoons a week while he slept in the garden. She had got quite used to the frail head on the cotton pillow, the hollowed eyes, the open mouth and the high pinched nose. If he'd been dead she mightn't have noticed for weeks: she wouldn't have minded. But suddenly he knew he was having the paper read to him by an actress! "An actress!" The old head lifted; two points of light quivered in the old eyes. "An actress – are ye?" And Miss Brill smoothed the newspaper as though it were the manuscript of her part and said gently: "Yes, I have been an actress for a long time." (MB, p. 334)

> Pois se ela havia estado num palco! Pensou no velho senhor inválido, para quem lia o jornal quatro vezes por semana enquanto ele dormitava no jardim. Ela se acostumara com a frágil cabeça sobre o travesseiro de paina, os olhos cavos, a boca entreaberta, o nariz muito afilado. Se ele morresse, poderia nem notar durante semanas. Nem se importaria. Mas de repente ele saberia que seu jornal era lido por uma atriz. "Uma atriz!" A velha cabeça se levantaria: dois pontos de luz brilhariam em seus olhos baços. "Uma atriz, a senhora?" E a Srta. Brill alisaria o jornal, como se fosse o manuscrito de seu papel, e diria delicadamente: "Sim, eu venho sendo uma atriz há muito tempo." (SB, p. 77-78)

A construção discursiva racional e analítica na primeira parte do fragmento[12] sugere a 'certeza' que Srta. Brill tem de sua realidade. A grande expressividade evidenciada na última parte revela o diálogo imaginário entre Srta. Brill e o velho.

Na metonímica descrição do inválido adormecido ("a frágil cabeça [...] os olhos cavos, a boca entreaberta, o nariz muito afilado") e na mostra de alienação de Srta. Brill da realidade ("Se ele morresse, poderia nem notar durante semanas."), o narrador, com um leve toque de humor quase cruel, parece estar inserindo toda a sua comiseração pela ingenuidade da protagonista, que, na verdade, capta apenas partes/fragmentos da realidade (pessoas); ela não vê o todo. Mas tais informações têm outro tom, que retira o do narrador de terceira pessoa e insere o de Srta. Brill, demonstrando orgulho de seu papel: "Mas de repente ele saberia que seu jornal era lido por uma atriz. Uma atriz!", para novamente retomar o metonímico discurso em terceira pessoa: "A velha cabeça se levantaria: dois pontos de luz brilhariam em seus olhos baços." Em seguida, o narrador cede todo o espaço possível para que Srta. Brill, pelo menos em sua imaginação, sinta orgulho de seu (pretenso) papel social; cede-lhe a voz/pensamento e a deixa construir seu imaginário diálogo com o velho inválido: "'Uma atriz, a senhora?" E a Srta. Brill alisaria o jornal, como se fosse o manuscrito de seu papel, e diria delicadamente: "Sim, eu venho sendo uma atriz há muito tempo.'" Seu conceito de interação social é, como se vê, construído sob bases falsas, pois está fundado em sua fantasia: Srta. Brill atua e vê os outros como atores. É mais fácil representar um papel do que ser ela mesma. Por outro lado, não representar significa ter sua ausência notada. Srta. Brill quer existir como ser, integrar-se como identidade e ser notada como alteridade no espaço social.

A seqüência imediata desloca o foco narrativo para a banda e dá conta de que o tempo passou. Nesse intervalo, fala a voz de um silêncio que convida à meditação e conduz o leitor para as atitudes de Srta. Brill, instigando uma interpretação. Não é possível definir claramente de quem são as vozes que ecoam no enunciado, tão refinada é a mistura produzida nesse fragmento de discurso indireto livre. O conteúdo, entretanto, está indiretamente associado com a imaginária ação 'beneficente' de Srta. Brill em relação ao velho inválido, além de indicar o utópico sonho da solidariedade humana, aqui representada por uma grande orquestra e um coro de vozes cantando em uníssono:

[12] Mantenho a pontuação expressiva do texto original em inglês, diferente da que foi utilizada na tradução publicada.

> The band had been having a rest. Now they started again. And what they played was warm, sunny, yet there was just a faint chill – a something, what was it? – not sadness – no, not sadness – a something that made you want to sing. The tune lifted, lifted, the light shone; and it seemed to Miss Brill that in another moment all of them, all the whole company, would begin singing. The young ones, the laughing ones, who were moving together, they would begin, and the men's voices, very resolute and brave, would join them. And then she too, she too, and the others on the benches – they would come in with a kind of accompaniment – something low, that scarcely rose or fell, something so beautiful – moving... And Miss Brill's eyes filled with tears and she looked smiling at all the other members of the company. Yes, we understand, we understand, she thought – though what they understood she didn't know. (MB, p. 335).

> A banda fizera um intervalo. Agora recomeçava a tocar. E a música era quente, ensolarada; no entanto, havia um leve calafrio, alguma coisa indefinida. O que era? Não, tristeza, não, não tristeza, algo que dera vontade de cantar. A música soava cada vez mais forte, a luz brilhou e pareceu à Srta. Brill que a qualquer momento todos no jardim começariam a cantar. Os jovens, um grupo risonho caminhando junto, começariam, e as vozes masculinas muito sonoras e fortes se juntariam às deles. E logo ela também – também ela – e as pessoas nos bancos viriam, como uma especie de acompanhamento – alguma coisa grave, quase sem modulações – algo bonito, comovente. Os olhos da Srta. Brill se encheram de lágrimas, e ela olhou sorrindo para as outras pessoas. Sim, nós compreendemos, nós compreendemos – ela pensou – embora não soubesse o que eles compreendiam. (SB, p. 78)

A cadência do enunciado, com uma pergunta retórica ("alguma coisa indefinida. O que era?"), com longas orações pontilhadas de vírgulas, repetições ("não, tristeza, não, não tristeza"/"soava cada vez mais forte" / "todos no jardim" / "os jovens, um grupo risonho"/ "ela também – também ela", etc) e o tom levemente retórico – tudo isso sugere a voz de um narrador expressando pela personagem o sonho da solidariedade humana, o que completa o fragmento anteriormente analisado.

Porém, as duas últimas orações, que mostram um arrefecimento do ritmo - "Sim, nós compreendemos, nós compreendemos – ela pensou – embora não soubesse o que eles compreendiam." – inserem um fator complicador: "nós" pode se referir tanto a Srta. Brill quanto ao narrador, mas na marcação gráfica do travessão a voz do narrador parece, mais uma vez, com um leve toque de humor, apontar com piedade e ao mesmo tempo compreensão para a alienação da protagonista.

Mudança de cena: nova tomada de câmera e no seu espectro de visão (e audição) o leitor continua a seguir as fantasias de Srta. Brill, que invadem a vida alheia e constroem para elas uma outra vida, a vida do palco. Srta. Brill continua a observar com seus olhos de lince, que agora se concentram em um casal de jovens. O discurso é, aparentemente, em terceira pessoa:

> [...] a boy and a girl came and sat down where the old couple had been. They were beautifully dressed; they were in love. The hero and heroine, of course, just arrived from his father's yacht [...] Miss Brill prepared to listen (MB, p. 335).
>
> [...] um rapaz e uma moça vieram ocupar o lugar onde estivera o casal de velhos. Estavam muito bem vestidos. E enamorados. O herói e a heroína, é claro, acabados de chegar do iate da família do rapaz. [...] a Srta Brill preparou-se para a escuta. (SB, p. 78-79)

Os dois modalizadores, "muito bem" e "é claro", revelam a voz da protagonista, além daquela do narrador. Ainda mergulhada em suas fantasias, Srta. Brill vê – finalmente – seu herói e heroína, termos típicos de romance ou filme. E neles ela vê a grande oportunidade de realizar imaginariamente seus sonhos românticos.

E, pela primeira vez no decorrer da narrativa, o narrador introduz o discurso direto, dando ao leitor a oportunidade de captar, simultaneamente com a Srta. Brill, o diálogo do casal. Srta. Brill prepara-se para seu lazer favorito – ouvir - e para o qual desenvolveu estratégias especiais:

> "No, not now," said the girl. "Not here, I can't."
> "But why? Because of that stupid old thing at the end there?" asked the boy. "Why does she come here at all – who wants her? Why doesn't she keep her silly old mug at home?"
> "It's her fu-fur which is so funny," giggled the girl. "It's exactly like a fried whiting."
> "Ah, be off with you"! said the boy in an angry whisper. Then: "Tell me, ma petite chère –"
> "No, not here," said the girl. "Not yet." (MB, p. 335)
>
> "Não, não agora", dizia a moça. "Não aqui, não agora", ela repetia, "aqui não dá."
> "Mas, por quê? Por causa dessa velha boba, na ponta do banco?" perguntou o moço. "Por que ela vem aqui, afinal? Quem se importa com ela? Por que ela não deixa em casa essa velha cara de tonta?"
> "A estola dela é que é engraçada", gaguejou a moça. "Mais parece um peixe frito."
> "Ora, deixe disso", sussurrou, irritado, o jovem. E continuou: "Vamos lá, ma petite chère."
> "Não, aqui não", insistiu a moça. "Não ainda." (SB, p. 79)

O narrador se retrai, limitando-se tão somente aos poucos e neutros verbos *dicendi* (exceção feita a "gaguejou") e convida-nos a fazer companhia a Srta. Brill que, traída por sua imaginação, acredita que irá ouvir românticas juras de amor entre seu 'herói' e sua 'heroína'.

Delegando voz diretamente aos falantes, criando o efeito de realidade, o narrador rompe a harmonia que até então vinha garantindo a homogeneidade estilístico-discursiva do conto, equilibrada combinação de narrativa em terceira pessoa e discurso indireto livre. Esse

elemento 'agressor' desestabiliza tanto a estrutura do tecido ficcional quanto a estrutura emocional de Srta. Brill. Até então, ela se sentia confortavelmente instalada em seu posto de escuta alheia. Agora, ela se vê obrigada a descer do palco de suas ilusões de pertença social e retornar à realidade de sua solidão. Ironia das ironias: ela está mais do que nunca preparada para ouvir – e viver virtualmente – romance e fantasia, mas acaba por ouvir e viver – realmente – um grande desgosto. O casal protela a esperada cena romântica porque ela, Srta. Brill, está presente ("essa velha boba [...] Quem se importa com ela?") e, além do mais, ridiculariza a sua estola (" [...] A estola dela é [...] que é engraçada [...] Mais parece um peixe frito."). A visão que tinha dos velhos no parque ("engraçadas"/ "esquisitas") é a visão que o jovem casal tem dela.

O impacto desse momento produz em Srta. Brill alguma percepção mais profunda de sua verdadeira condição. Srta. Brill volta, mas não por inteiro, à sua realidade, misto de letargia e conformismo; porém, ela continua fora do diálogo social e é duplamente vitimada: não tem voz nem no discurso social (como identidade) nem no discurso estético (como artefato, representação mimética). Se, como propõe Bakhtin, a linguagem é campo de batalha social, local onde os embates políticos são travados tanto pública quanto intimamente, e se linguagem e poder mantêm estreitos laços (STAM, 2003, p. 31), então Srta. Brill está em franca desvantagem: não tem linguagem e não está inserida no sistema, que tem um projeto pré-estabelecido para a mulher; portanto, ela não tem nem poder nem sua alteridade reconhecida. Em lhe faltando a palavra, falta-lhe a vida. Sem a interação social representada pela palavra, Srta. Brill não re/conhece o outro e não é por ele re/conhecida.

No imediatismo e expressividade do discurso direto, que veicula vozes genuínas dos interlocutores, há que se notar, mesmo que discretamente, conforme já discutido, a sempre presente voz do narrador solidário com Srta. Brill: ela está discretamente presente no verbo "dar risadinhas tolas"[13], substituindo um verbo *dicendi* neutro (como faz em "perguntou" e "disse"), e em "es-to-to-la"[14], mostrando que a jovem está rindo tolamente; os dois termos, sem dúvida, implicam crítica e, portanto, comprovam a solidariedade do narrador para com Srta. Brill, especialmente nesse momento.

Pamela Dunbar (1997, p. 65), analisando o conto, comenta:

---

[13] A opção do autor neste contexto pelo verbo "giggled" (=dar risadinhas tolas) sugere postura avaliativa do narrador contra a jovem no teatro, fato importante para esta análise. Mantenho, portanto, esta idéia e substituo a opção do tradutor.

[14] Pelos motivos acima explicados prefiro a tradução "es-to-to-la."

> [...] exatamente quando sua ilusão de pertença alcança seu climax, ela é destituída – pelo escárnio de um casal de jovens que compartilham o banco com ela e ao qual ela, no minuto anterior, havia dado as boas vindas como o herói e a heroína de suas fantasias. Mas para eles ela é apenas motivo de zombaria; um empecilho para seu namoro. (tradução minha)

Vão se fechando as câmeras e os gravadores de Srta. Brill e do narrador. A 'filmagem' está por acabar. Banda silente, cortinas por cerrar – caminho de casa - para todos, principalmente para Srta. Brill. Carregando um pesado silêncio e desconforto, o narrador agora não mais vê *com* Srta. Brill; ele se distancia e vê *apenas* Srta. Brill. Traindo um gesto solidário, segue-a até sua casa, não sem antes apontar para o fato de que especialmente nesse dia o comportamento dela é diferente daquele que mostrava regularmente, quando retornava de seu "regalo dos domingos", o passeio no parque. Fecha-se o conto. O fragmento abaixo, com o sinal gráfico de quebra na narrativa, marcando a passagem do tempo, vem imediatamente após o diálogo entre os jovens, discutido acima.

> . . . . . .
> On her way home she usually bought a slice of honey-cake at the baker's. It was her Sunday treat. [...]If there was an almond it was like carrying home a tiny present – a surprise – [...] she carried on the almond Sundays and struck the match for the kettle in quite a dashing way.
> But to-day she passed the baker's by, climbed the stairs, went into the little dark room – *her room like a cupboard* – and sat down on the red eiderdown. She sat there for a long time. The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly; quickly, without looking, laid it inside. But when she put the lid on she thought she heard something crying.. (MB, p. 335-336, grifo meu)
>
> No caminho de volta para casa ela costumava comprar na padaria uma fatia de bolo de mel. Era o seu regalo dos domingos. [...] Se houvesse a amêndoa, seria como se ela tivesse trazido um minúsculo presente para casa – uma surpresa [...] Nos domingos de amêndoa ela se apressava, e acendia rapidamente o fogo para a chaleira.
> Mas desta vez ela passou pela padaria sem parar, subiu as escadas, e entrou no quarto pequeno e escuro, *seu quarto parecido com um armário*; sentou-se sobre o edredom vermelho. Por muito tempo ficou ali, sentada. A caixa de onde saíra a estola de pele estava sobre a cama. Ela desabotoou rapidamente o prendedor do agasalho e, depressa, sem olhar, depositou-o na caixa. Mas, quando colocou nela a tampa, pensou ter ouvido alguma coisa chorando. (SB, p. 79, grifo meu)

É nesse súbito corte de cena que o narrador interpela seriamente o leitor. Não fazendo qualquer comentário após essa única inserção dialógica de todo o texto, o sinal gráfico de quebra de discurso abre espaço para o silêncio necessário e fundamental para reflexão que

permeia com freqüência a escrita de Katherine Mansfield. Aqui, como se vê, ele é criteriosamente inserido para atingir tanto Srta. Brill quanto o leitor.

Caberia lembrar aqui as palavras do dramaturgo inglês Harold Pinter em uma de suas entrevistas; Pinter, que faz uso extensivo do silêncio em suas peças, sugere que o mesmo é tão ou mais loquaz que qualquer voz, qualquer palavra:

> O silêncio é parte integrante do texto. E contextual. Um texto que se interrompe não revela uma suposta "incomunicabilidade" [...] mas sim um momento de comunicação do vazio interior, uma estratégia de aversão para esconder a pobreza do ser"[15]

Nessa explícita mudança de tom – permeado de silêncio – é o narrador de terceira pessoa que assume integralmente o discurso, pois sabe que agora, mais do que nunca, Srta. Brill não fará uso da palavra. É de especial importância captar o novo estilo discursivo, estrategicamente planejado para combinar os 'eventos' descritos com a situação de Srta. Brill: a simplicidade lexical e estilística, a estrutura sintática mínima das curtas sentenças com sua melancólica cadência – tudo contribui para retratar o estado de espírito da protagonista, detalhes para os quais Katherine Mansfield chamou a atenção quando escreveu o conto.

A fantasia, que até então desempenhara papel maior para a Srta. Brill, dá lugar à súbita reversão de expectativas e ela é presa de profundo sentimento de desilusão. É com freqüência esse jogo de forças entre fantasia e realidade que informa grande parte da obra de Katherine Mansfield; no caso desse conto, Srta. Brill é devolvida à sua realidade, aqui representada por sua velha e desgastada estola, alvo (juntamente com ela) do escárnio por parte da jovem sentada ao seu lado no banco do parque. Ao retirar a estola (sem olhá-la, da mesma forma que também não se olha ou não se vê), que ela personifica e com a qual mantém mudo diálogo, e guardá-la novamente na caixa (ouvindo-a chorar, o que ela não faz.), Srta. Brill representa seu próprio percurso final: retorna à trágica realidade de seu pequeno e escuro quarto – ou seu pequeno armário. Sua cegueira perceptual e inteligência limitada chocam-se drasticamente com a realidade do parque (=sociedade) e lançam as suas ilusões no abismo da solidão. Sua epifania final não lhe traz qualquer compensação; pelo contrário, obrigam-na a se encerrar dentro da estreita realidade de seu quarto/armário, já que a grande realidade exterior lhe é hostil.

Julia van Gunsteren (1990, p. 118) tece comentários a respeito do conto:

---

[15] Entrevista à Folha de São Paulo de 13/07/2003, p. E-4

> A consciência de Srta. Brill paira na fronteira entre o conhecimento e a ignorância: ela não tem consciência total de sua verdadeira condição, mas seu senso de vaidade a faz pender para o lado da ignorância e ilusão. A realidade da Srta. Brill é que ela é solteira, está na meia-idade e é sozinha. Ela fala consigo mesma e com sua estola.

'Ouvir' os pensamentos de Srta. Brill exige delicadeza no olhar e ternura de sentimentos, além de respeito – o texto o denuncia o tempo todo, na voz do narrador, que faz ecoar na tradução dos sentimentos e pensamentos da personagem as agruras da solidão feminina no celibato e da falta de amor como elemento vivificador. Julia van Gunsteren (1990, p.120), resumindo o percurso de Srta. Brill no conto afirma: "O narrador primeiro a eleva ao topo de uma ilusão confortável por meio de fantasias, sonhos, ou visões destorcidas, e depois lança-a em profundo desespero." (tradução minha)

Também Vincent O'Sullivan (PILDITCH, 1996, p. 143), em uma análise da ficção de Katherine Mansfield, faz interessante observação a respeito do conto:

> O raro momento em que se *sente* mais próxima de algum tipo de harmonia na vida, como receptáculo de alguma realização especial, é o momento em que talvez se é mais vítima daqueles fatores fortuitos, ou atos de outras pessoas, ou das próprias fantasias que transformam a vida em despontamento ou tristeza ou trivialidade [...] a maneira como a tristeza ou a decepção de várias espécies é *precedida* de expectativa, de esperança desesperada, às vezes de êxtase. E a desilusão também pode surgir de várias maneiras, por uma mulher passando da meia-idade, vendo sua estola como os jovens a vêem, por um telegrama, uma festa, uma palavra no momento errado. Cada uma das histórias de Mansfield é um momento de intensidade, ou a sua expansão em uma consciência mais ampla [...] em suas mãos, a epifania toma tão frequentemente um facho de luz varrendo o golfo. O momento de revelação, e o que fica depois que ele se vai, tem a ver com a maneira com que o autor considerou as implicações do sexo.(grifos do autor) (tradução minha)

Retomando com Bakthin que a palavra/voz, dotada de som e tom, é o "modo mais puro e sensível de relação social" (2002, p. 36) então, a sua ausência deve significar a negação de relações sociais, a não-integração, a recusa à intenção comunicativa. Assim, negar a voz a Srta. Brill revela-se estratégia bem pensada no conto: ela é privada de voz porque, em sua condição de mulher, solteira e avançando na idade, lhe é negada participação nos processos de interação social, cujas evidências podem ser encontradas facilmente. Srta. Brill é ninguém e nada no parque que ela frequenta com tanta assiduidade. Historicamente, ela **não significa**; linguisticamente, ela é signo zero. Seu silêncio - e 'silenciamento'- é compensado pelo narrador que fala por ela e que, certamente, a respeita como ser; ela é Brill – nome abreviado

("brill" em inglês pode ser redução de "brilhante"), com direito à respeitosa forma de tratamento "Srta.". Todas as outras vozes que soam no discurso a ignoram; o jovem casal zomba dela.

Usando o parque como espaço simbólico, tentando reconstruir com sua fantasia o grande diálogo da comunhão entre os homens, em que a voz se torna canção e o olhar sonho do idílico, Srta. Brill descobre na voz de outrem que para esse concerto ela não foi convidada. No encastelamento de sua solidão, fazendo de seu silêncio a sua fala e de sua estola sua companhia, Srta. Brill é heroína sem par.

3. "Feliz Aniversário": o detrás do silêncio

I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled
Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing,
each to each;
I do not think that they will sing to me.
(T.S.Eliot)

Parler me fait peur parce que en disant jamais assez, je dis toujours trop.
(Jacques Derrida)

"Feliz Aniversário", conto publicado em *Laços de Família*[16] (1960) narra a comemoração dos 89 anos de D. Anita, que, "à cabeceira da mesa, preside impotente a sagração da falência do afeto familiar" (HELENA, 1997, p. 45). O conto trata do tema da velhice e, por extensão, do isolamento, solidão e consciência da proximidade da morte.

A desarmonia familiar – mola-mestra que move subterrâneamente o conto – da qual a aniversariante, ao contrário do que todos os presentes imaginam, está plenamente consciente, está patente logo no início com a chegada não dos filhos (nem todos estarão presentes), mas de duas noras, a de Olaria e a de Ipanema, sugerindo já o contraste social, que gera, no decorrer da narrativa, uma atmosfera de mal-estar entre os presentes.

O narrador onisciente, em terceira pessoa, inicia o conto focalizando sua câmera aparentemente a partir do ângulo de visão da aniversariante, D. Anita, ou de Zilda, sua filha. Embora seja uma descrição objetiva, é possível notar postura avaliativa na maneira como a mesma é veiculada pelo narrador, o que, em princípio, já sugere a polifonia do enunciado:

> A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeites de paetês e um drapejado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados – e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos [...] "Vim para não deixar de vir," dissera ela a Zilda, e em seguida sentara-se ofendida. (LF, p. 71-72)

[16] Edição utilizada *Laços de Família*. 23.ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Nas citações do mesmo volume constará a abreviatura LF e o número da página.

A despeito da aparente neutralidade discursiva, o enunciado está carregado de outras vozes não verbalizadas que se denunciam nas escolhas lexicais, deixando entrever (ou "entreouvir") atrás da voz do narrador o pensamento de outras personagens: aqui é possível "ouvir" a voz coletiva da família de Olaria, feliz com a visita a Copacabana; a voz/pensamento da nora escolhendo a roupa a ser usada e mostrando seu orgulho; a voz do marido exercendo sua autoridade e se justificando; e a voz/pensamento de algum dos presentes (Zilda ou a própria aniversariante), que os observa atentamente. Entretanto, pertence ao narrador o primeiro plano da audição, o que nos leva a ver nele também uma instância avaliadora daquilo que narra, pois incorpora a voz de outrem em seu próprio discurso, recorrendo a escolhas lexicais e estilísticas que sugerem julgamento. O enunciado aponta para um tom sutilmente irônico, um convite inicial ao leitor, para que se ponha a campo e identifique as vozes lá gravadas:

> [...] muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. [...] um drapejado disfarçando a barriga sem cinta, e [...] não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados – e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles. [...] (LF, p. 71)

Fica claro em "para que nem todos os laços fossem cortados" que existe algum conflito de relacionamento baseado provavelmente em razões econômicas.

Essa aparente neutralidade discursiva, que esconde a polifonia, será estratégia bastante recorrente nesse conto de Clarice Lispector. A consciência narradora nunca está de todo isenta da influência de 'ruídos' externos. Quando Oscar Tacca (1978, p. 30), ao fazer comentários sobre o romance, cita Claude Edmonde Magny e sua teoria da influência recíproca entre olho cinematográfico e consciência narradora, ele nos diz algo que se ajusta muito bem às reflexões sobre a postura do narrador em terceira pessoa e sobre a atitude que deve ter o leitor:

> [...] alguém conta um acontecimento – fá-lo com a sua própria *voz;* mas também *cita*, em estilo directo, frases do outro, imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momentos resume, em estilo indirecto, algumas das suas expressões, mas a sua própria voz, inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro; às vezes, na reprodução das afirmações que lhe atribui, surge o acento da sua própria paixão. Um bom ouvido distingue-o.

Quando o narrador introduz na cena a chegada da nora de Ipanema, nota-se um curioso contraste com o parágrafo de abertura: duas únicas sentenças são suficientes para um

narrador, agora genuinamente neutro e objetivo, dar seu recado: "Depois veio a nora de Ipanema com dois netos e a babá. O marido viria depois."(LF, p. 72). Se considerarmos que a personagem de cujo ângulo de visão a cena descrita é a mesma que detectamos no parágrafo introdutório, temos motivos bastantes para ouvir desse narrador um sutil tom de ironia: o não dito vale mais que o dito, isto é, o *status* social do casal – claramente marcado pelo nome do bairro em que residem e pela presença da babá - dispensa maiores explicações. A julgar pela caracterização sistematicamente negativa da personagem Zilda no decorrer da narrativa, pode-se supor que é também dela, em um primeiro momento, a perspectiva da qual o narrador focaliza a sua câmera para abrir o conto.

Atentos às vozes que ressoam no discurso, percebemos também que, mais do que Zilda, é a própria protagonista aniversariante o grande "agente específico da percepção" (BAL, 1994, p. 19). Estratégica e ironicamente, o narrador chama nossa atenção primeiro para a família, para as noras, para Zilda, e só depois é que nos apresenta a aniversariante: "E à cabeceira da mesa grande a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos"(LF, p. 72). O uso do dêitico "hoje" aposto ao tempo verbal "fazia" funde passado e presente, e coloca narrador e leitor tanto como ouvintes quanto como participantes do evento. E a conjunção aditiva "e", usada para introduzir a protagonista, parece sugerir continuidade indiferente, casual, como se isso fosse um fato natural. Tudo pode ficar mais claro se considerarmos que a sentença foi inserida entre dois parágrafos que são extremamente reveladores da personagem Zilda e das noras. Alguns fragmentos dos referidos parágrafos servirão para ilustrar esse raciocínio:

> E como Zilda – a única mulher entre os seis irmãos homens e a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante [...] Zilda [...] arrumara a mesa cedo, enchera-a de guardanapos de papel colorido [...] espalhara balões sugados pelo teto (...) no centro havia disposto o enorme bolo açucarado [...] para adiantar o expediente, enfeitara a mesa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede [...] e, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado – sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da mesa vazia, tesa na sala silenciosa. (LF, p. 72-73)

O tom, estilo e escolhas lexicais e semânticas traem a presença de outra voz que não apenas a do narrador. Seu discurso incorpora o discurso de outrem: além da forte carga semântica imputada ao verbo 'alojar', relativo à anciã, nossa atenção se volta sobretudo para a

repetida expressão "para adiantar o expediente", que, revelando os pensamentos de Zilda, aplica-se igualmente à decoração (infantilizada) do salão e à forma como ela 'decora' a mãe: um mero objeto, uma peça de museu a ser exibida uma vez por ano. A atitude totalmente passiva da 'coisificada' aniversariante está muito bem expressa nas escolhas lexicais e sintáticas; observem-se os verbos em "vestira a aniversariante"/ "pusera-lhe a presilha"/ "borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia"/ "sentara-a à mesa". Nesse ambiente discursivo de escolhas lexicais altamente sugestivas, evidencia-se o lado 'prático' de Zilda, que quer se livrar logo de suas obrigações. A atenção ao tempo verbal predominante – pretérito mais que perfeito – pode gerar outras e importantes conclusões: reafirma que a ação é 'antiga' como a aniversariante; porém, quando lemos a última sentença do enunciado, deparamo-nos com outro tempo verbal: "estava sentada", precedido da conjunção aditiva "e". Tudo isso sugere um narrador interessado em direcionar a visão do leitor. O contraste entre os dois tempos verbais parece reforçar a idéia de imobilidade duradoura, objetificação da protagonista (chamando a atenção para as atitudes de Zilda) e continuidade temporal, insinuando ao leitor que ele, narrador, não é isento de sentimentos; e que está convidando o leitor a viver com ele a cena. Se não temos aqui duas vozes expressas, temos claramente o pensamento de Zilda registrado como voz. Assim, a consciência narradora ecoa, ao narrar, os pensamentos da personagem, o que gera o tom altamente irônico do discurso, na medida em que revela nas atitudes quase mecânicas e indiferentes de Zilda total ausência de sensibilidade.

Considerando ainda as atitudes de Zilda - dona da casa e filha da aniversariante - sentimo-nos autorizados a continuar a ler ironia no subtexto: a festa mais parece uma festa infantil, com a disposição das cadeiras sugerindo espaço para brincadeiras ou mesmo pista de dança; a filha quer se livrar logo das suas obrigações sociais (dar ao salão um ar de festa) e trata a aniversariante como um ser inerte, passivo, submisso, um mero objeto. Some-se a isso o fato de a casa não pertencer à aniversariante, o que nos leva a tomar esse dado como igualmente relevante. Bachelard (2000, p. 24) faz uma pertinente reflexão acerca do espaço da casa: "a casa é o nosso canto no mundo (...) nosso primeiro universo". Por não estar em seu "canto no mundo", D. Anita não parece muito à vontade; é o que deixa entrever a voz que a acompanha na narrativa.

Segue-se nova ordem de enfoque: a câmera do narrador sempre onisciente, como um atento diretor de cena, concentra-se na aniversariante e procura sondar-lhe por detrás da mera superficialidade e sugere que a mesma não está de todo presente naquele ambiente criado

especialmente para ela; ela não se sente participante, ou melhor, não se sente convidada para sua própria festa.

> De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer aos carros que passavam. E de vez em quando aquela angústia muda: quando acompanhava, fascinada e impotente, o vôo da mosca em torno do bolo (LF, p. 73).

A percepção do vazio ao seu redor torna-se aventura maior para D. Anita, condenada à sua solidão. Também fica patente, sobretudo na última oração, o nível de aprofundamento na consciência da personagem, o que reclama do leitor uma postura mais reflexiva: debaixo de sua aparente imobilidade, D. Anita esconde uma "angústia muda"; fica fascinada com o vôo da mosca – conotando movimento, liberdade, vida – e sente-se impotente, pois sabe estar inexoravelmente se aproximando da morte. Sabe também que já é vista como um ser inerte, um peso morto que preside uma grande mesa vazia – de convivas - no dia de seu aniversário. Ademais, a distância sugerida entre a sua posição na mesa e a dos circunstantes é mais um convite para um olhar irônico: devolve a indiferença com que é tratada, pois nota apenas os "guardanapos coloridos", "um ou outro balão" e "o vôo da mosca". Seu olhar não abrange pessoas, da mesma forma que o olhar das pessoas não parece abrangê-la.

A sensação de silêncio e de atmosfera sombria paira sobre o texto como um manto invisível. Responsável por isso, o narrador nos lança de uma perspectiva a outra, nos faz ouvir a voz ou ler os pensamentos desta ou daquela personagem, nos convida a um olhar mais demorado e perscrutador nas muitas repetições de que lança mão para transmitir sua mensagem. É o que ocorre, por exemplo, quando sua câmera focaliza a aniversariante, projetando-a de distâncias diferentes, ora revelando seus pensamentos, ora mostrando apenas suas (poucas) reações, ora sugerindo ambos. Alguns exemplos reforçam a sugestão de distância – e distanciamento – que caracteriza as relações dessa família:

> Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. Tratava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca. (LF, p. 73)
> [...]
> A velha não se manifestava. [...] continuaram a fazer a festa sozinhos (LF, p. 74)
> [...]
> Na cabeceira da mesa já suja, os copos maculados, só o bolo inteiro – ela era a mãe
> A aniversariante piscou os olhos (LF, p. 75)
> [...]
> Enquanto cantavam, a aniversariante, à luz da vela acesa, meditava como junto de uma lareira. (LF, p. 76)

Distanciado, mas nem tanto, o discurso do narrador reforça a imagem de uma perspectiva dupla, como se dois mundos tivessem sido construídos no mesmo universo ficcional: o mundo da vida=festa/agitação/jogo de disfarce e o mundo da morte=imobilidade/silêncio/jogo da verdade. Entretanto, no modalizador "parecia" o narrador pode estar traduzindo a perspectiva dos presentes e, ao mesmo tempo, convidando o leitor à reflexão. E não será difícil concluir que, ao seguir a voz do narrador, a aniversariante era, sim, ainda plena de vida, consciência e lucidez ("meditava como junto de uma lareira"), condições que a família ignorava. As vozes que cruzam o enunciado merecem atenção: notamos a voz nada isenta do narrador ("Estava *era* posta à cabeceira"/ "continuaram a fazer a festa sozinhos"), o pensamento expresso por alguma das noras, que se refere à aniversariante como "a velha"; mas há ainda uma outra voz que se refere a D. Anita como a "aniversariante" – termo que, além de poder ser imputado a um narrador solidário/empático, pode também sê-lo à outra nora, Cordélia, que, embora ainda não tenha sido anunciada (mas cujo nome surge como um *flash* aqui e ali), está presente à celebração e desempenhará papel fundamental na interpretação final do conto.

Os presentes que a aniversariante recebe são enfocados, ironicamente, apenas do ponto de vista de Zilda, personagem que, decididamente, sofre forte crivo crítico do narrador. Ao se valer do discurso indireto livre para veicular os pensamentos de Zilda, não estaria o narrador nos convidando a perceber com mais força todas as implicações de seus pensamentos mesquinhos? De fato, ao justapor a sua voz aos pensamentos de Zilda, os quais são, no discurso indireto livre, quase transformados em vozes, o narrador nada mais faz do que indicar que Zilda está longe de ser objeto de sua empatia; observemos, sobretudo, a ênfase na unidade lexical "nada":

> Alguns não lhe haviam trazido presente nenhum. Outros trouxeram saboneteira, uma combinação de jérsei, um broche de fantasia, um vasinho de cactus – *nada, nada* que a dona da casa pudesse aproveitar para si mesma ou para seus filhos, *nada* que a própria aniversariante pudesse realmente aproveitar constituindo assim uma economia: a dona da casa guardava os presentes, amarga, irônica. (LF, p. 74, grifo meu)

Nessa bem engendrada fusão de discurso reportado e discurso que reporta, cria-se uma relação ativa e dinâmica. No enunciado sob análise, a repetida ênfase em "nada" por parte do narrador encerra potente carga de entonação direcionada para uma intenção crítica por parte

da voz narrativa. Bakhtin (2002, p. 191) postula lugar preponderante para a entonação no discurso literário:

> No fenômeno linguístico objetivo do discurso indireto livre temos uma combinação, não de empatia e distanciamento dentro dos limites da alma individual, mas das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção linguística.

No discurso literário, portanto, a entonação torna-se trabalho a duas mãos: narrador e leitor, operando juntos e bem afinados, devem produzir a entonação que o enunciado sugere nas escolhas lexicais, semânticas e estilísticas apresentadas pelo narrador. No enunciado sob análise, a unidade lexical "nada" encerra forte carga entonacional, não apenas pela repetição mas também pela implicação semântica lá contida.

A teoria da polifonia de Bakhtin encontra aqui plena evidência, pois "os personagens se impõem como sujeitos, como agentes autênticos de seu próprio discurso e não apenas 'como objeto mudo do discurso do autor'" (MACHADO, 1995, p. 141, grifos do autor). De fato, pela forma como sua voz é relatada, Zilda contribui ativamente para a polifonia nesse discurso: sua voz ressoa alto e mostra uma personagem dura, amarga.

O forte apelo do discurso indireto livre está justamente na capacidade que tem o narrador de conferir às personagens o dom da palavra (ou pensamento) sem desvinculá-las de seu próprio discurso, assim mostrando que, no universo ficcional, é a heterogeneidade, não linguagens isoladas, que constrói significados. E é da construção de significados e da percepção das diferentes entonações criadas pelas diferentes linguagens que o leitor deriva sua interpretação. Referindo-se ainda à entonação, Bakhtin (2000, p. 396) assevera que "o tom não é determinado pelo material do conteúdo do enunciado ou pela vivência do locutor, mas pela atitude do locutor para com a pessoa do interlocutor [...]."

Enunciado que "funciona de *rosto descoberto* embora tenha duas faces, como Jano" (BAKHTIN, 2002, p. 177, grifo do autor), o fragmento de discurso indireto livre sob análise revela do narrador a tonalidade irônica, e da personagem o sentimento de desapontamento e desilusão, e reclama do leitor participação efetiva; é esse que deverá estabelecer as fronteiras de cada voz e depreender a entonação original que colore cada uma; talvez seja essa uma das razões por que no gênero conto essa forma discursiva seja empregada com tanta frequência e eficácia, pois é estratégia que pode manter relações extremamente amigáveis com a 'economia narrativa', ou seja, é um modo discursivo que, entre outros aspectos, visa à

brevidade, sem sonegar informação (muito pelo contrário!). Certamente, nenhuma outra modalidade discursiva se presta mais claramente para ouvirmos (ou recriarmos) os diferentes tons de vozes do que a do indireto livre; é "à imaginação do leitor que o escritor se dirige quando usa o discurso indireto livre." (BAKHTIN, 2002, p. 183).

Teoria à parte, voltemos ao conto em questão. Também quando o narrador transita pela narrativa, ora referindo-se à protagonista como a "velha", ora como a "aniversariante", estaria sinalizando ao leitor os diferentes níveis de discurso e diferentes tons pretendidos: essa voz de outrem no discurso de outrem nos leva, com Bakhtin, a perceber as diferentes perspectivas com que a protagonista aniversariante é vista; há, por assim dizer, uma vibrante orquestração de vozes sob a batuta de um narrador regente que, com certa freqüência, 'vibra' com o desempenho de seus 'músicos:'

> A aniversariante olhava o bolo apagado, grande e seco. [...]
> Que é isso, mamãe! Gritou ela, passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha [...] eles abanavam a cabeça como se estivessem de acordo com [sic] a velha não passava agora de uma criança (LF, p. 79).
> [...]
> A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha. (LF, p. 82)
> [...]
> Como Jonga fazia falta nessas horas! Também fora o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara, e isso dera a Jonga tanta segurança [...].
> E a velha de súbito cacarejou um riso frouxo, compreendendo a alusão. (LF, p. 84)

Esse intensamente polifônico enunciado em discurso indireto livre esconde perspectivas e vozes diversas: pode ecoar a percepção de si mesma como um "bolo apagado, grande e seco" que lhe é transmitida pela visão dos outros; pode ecoar a voz de Zilda, que se sente vítima por ter que alojar a mãe; pode ecoar a voz de todos os presentes, mal velando seu estranhamento (leia-se preconceito) e constrangimento quando beijam aquela "pele tão infamiliar"; pode ecoar a voz hostil de uma das noras quando ouve que "a velha de súbito cacarejou um riso frouxo"; pode ecoar as lembranças de D. Anita, resgatando da memória, com emoção, a imagem do filho já morto (atente-se para a exclamação ao final: "Como Jonga fazia falta nessas horas!") Outra voz emerge para apontar um certo toque de ciúme com relação a Jonga: "Também fora o único a quem a velha sempre aprovara [...]". Observando com cuidado, é possível ouvir o ruído de todas essas vozes no enunciado. É dessa estratégia estilística que fala Oscar Tacca (1978, p. 76) quando analisa a função do narrador no

romance: mantendo seu ponto de vista original (terceira pessoa), ele narra "assumindo a consciência e [...] em muitos casos, a presumível linguagem do personagem, aproximando-se dele o mais possível – embora sem lhe *dar a palavra.*" (grifo do autor)

Movendo-se entre as personagens e captando-lhes os gestos e pensamentos, o narrador, como se verá no próximo fragmento, parece "assumir a consciência" da protagonista, ao mesmo tempo em que seu próprio discurso dá sinais de empatia e, de certa forma reclama para ela tratamento de respeito: repetidas vezes a expressão "ela era a mãe" é empregada. Teríamos aqui mais elementos para sentir que esse é um narrador (quase que) declaradamente solidário, que examina o íntimo da personagem e nos convida a fazer as devidas inferências, preencher os espaços vazios e ler a voz crítica que aí se instaura.

> [...] ela era a mãe. A aniversariante piscou.
> Eles se mexiam agitados, rindo, *a sua família. E ela era a mãe de todos.* E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. *Ela era a mãe de todos.* E como a presilha a sufocasse, *ela era a mãe de todos* e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando [...] Oh o desprezo pela vida que falhava. Como? Como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, *obediente e independente*, respeitara; a quem respeitara e que *lhe fizera filhos* e *lhe pagara os partos*, lhe honrara os resguardos. (LF, p. 78, grifos meus)

Não há como nos furtarmos a tecer algumas observações a respeito desse enunciado. Pode ser, ao mesmo tempo, uma perfeita fusão de vozes entre narrador e personagem, ou apenas a voz do narrador com suas próprias reflexões; ou a voz da personagem acionando sua memória e aquilatando sua experiência do presente: ela 'vê' a cegueira dos filhos ("ratos"/ "seres opacos com braços moles e rostos ansiosos"); quando o narrador focaliza D. Anita lembrando-se do marido - "bom homem a quem, obediente e independente, respeitara" - somos surpreendidos com a estranha combinação "obediente" e "independente". A quem imputar esse discurso que, nitidamente, chama a atenção para a condição da mulher na sociedade - a D. Anita ou ao narrador? Ou a ambos? O que ocorreria se trocássemos o "e" por um "mas"? Poderíamos atribuí-lo a D. Anita, mostrando-a como uma mulher que, a despeito das circunstâncias, preservava sua individualidade e identidade? Ou poderíamos atribuí-lo ao narrador (ou autora) que, ao mesmo tempo em que critica uma sociedade dominada pelo homem, elogia a mulher que consegue ser independente? Por outro lado, o fragmento "lhe fizera filhos e lhe pagara os partos" nos conduz a um outro nível de conjeturas, que faz do

homem aquele a ser servido e da mulher aquela que serve e cumpre suas funções 'vitais' na sociedade patriarcal, gerando filhos – garantia de continuidade da família.

A festa sugerida no título do conto não parece se sustentar, a julgar pelas frequentes referências à morte, seja pela postura imóvel da protagonista, seja pela forma como a mesma é tratada ("continuaram a fazer a festa sozinhos") ou mostrada ("à luz da vela acesa, meditava como junto de uma lareira"). Também as várias associações semânticas que perpassam o discurso e a forma como é descrita a cena em que a aniversariante parte o bolo nos autorizam a ler/ouvir um texto que pende mais para o macabro do que para o festivo:

> E de súbito a velha pegou na faca. E sem hesitação, como se hesitando um momento ela toda caísse para a frente, deu a primeira talhada com punho de assassina.
> [...]
> Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada, todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação, cada um para a sua pazinha. (LF, p. 76-77)

É só prestar atenção às escolhas lexicais e imaginar a entonação com que o enunciado pode ser expresso. De fato, a cena descrita aproxima-se muito mais de um ritual ligado à morte do que um ritual celebrando a vida; o campo lexical remete a signos poderosamente negativos: "pegou na faca", "deu a primeira talhada", "com punho de assassina", "primeira pá de terra", "cada um para a sua pazinha". Duas perspectivas se apresentam: na primeira parte, pode-se imaginar a visão de um dos presentes à festa, provavelmente uma das noras – à exceção de Cordélia, - expressando em sua linguagem certa agressividade e desprezo: "[...] a velha pegou na faca [...] com punho de assassina"; na segunda parte, percebe-se com nitidez a voz crítica do narrador postado ao lado da protagonista. Só pode ser dele a voz que ecoa em "fingidas acotoveladas de animação", que podem indicar também a perspicácia de D. Anita contemplando aquele desalentador quadro familiar. O bolo cortado pelas mãos de D. Anita torna-se a vítima indefesa – como ela própria se sente – desse grupo cruel, cada um com "sua pazinha" disputando espaço para 'enterrá-la'. Como que a reiterar sua postura solidária para com a protagonista, não se esquece o narrador de focalizar o grupo como um todo, cuja voz coletiva ecoa maldosa logo em seguida e produz mais evidência do grau de indiferença com que a aniversariante é tratada: "E quando foram ver, *não é que* a aniversariante já estava devorando o seu último bocado?"(LF, p. 77, grifo meu)

Se "é pela palavra que o homem manifesta seu ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo" (MACHADO, 1995, p. 142), então aqui é possível detectar, sob um mesmo aparente

discurso de terceira pessoa, diferentes vozes manifestando diferentes perspectivas; porém, é do narrador o tom maior e inquestionável que ouvimos: por mais irônico que possa parecer, seu discurso fornece um retrato-denúncia daquela família – e daquela festa de aniversário.

Declarado o 'conflito' entre a aniversariante e os 'festejantes', o discurso assume nova direção, na qual o narrador continua a ter participação especial. A forma discreta e sutil com que introduz Cordélia produz no discurso uma perfeita fusão de vozes: o narrador e a própria aniversariante indagam juntos:

> E Cordélia? Cordélia, a nora mais moça, sentada, *sorrindo* (LF, p. 75)
> [...]
> Despertada pelas vozes, Cordélia olhou *esbaforida* (LF, p. 76)
> [...]
> Cordélia olhava ausente para todos, sorria (LF, p. 77)
> [...]
> *E Cordélia? Cordélia olhava ausente, com um sorriso* estonteado, suportando *sozinha* o seu segredo. (LF, p. 81)
> [...]
> Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a *espantada*.(LF, p. 82, grifos meus)

A quem atribuir a pergunta "E Cordélia"? Se à protagonista, então é o narrador que responde; se ao narrador, então ele sabe mais a respeito de Cordélia, e sua pergunta retórica serve apenas para realçar a participação dela, não no cenário externo, mas no cenário interno que se desenrola na mente de D. Anita e que é traduzido para o leitor, o qual percebe existir entre D. Anita e Cordélia a linguagem muda, mas poderosa, do olhar solidário. Assim, expande-se o eixo de solidariedade para com D. Anita e o conto consolida dois pólos discursivos distintos: aquele do grupo de convivas, e aquele círculo menor que envolve D. Anita, Cordélia – e o narrador empático.

Tão ignorada pelo grupo quanto a protagonista, Cordélia se torna o eixo fundamental que sustenta toda a significação da narrativa. Da mesma forma que a figura da aniversariante é contraposta a toda a cena da festa, a figura de Cordélia, contrapondo-se a toda a 'platéia' presente, torna-se o elo de ligação entre a aniversariante ("mais dura na cadeira, e mais alta") e o presente – ela é a "mediadora entre a velhice e a infância, o começo e o fim." (PASSOS, 1995, p. 52). Cordélia comunica-se com a aniversariante apenas pela via do olhar e dela capta a mensagem crucial, cuja linguagem muda somente as duas compartilham:

> É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta. Porém, nenhuma vez mais repetiu. Porque a verdade era um relance. Cordélia olhou-a *estarrecida*. (LF, p. 83, grifo meu)

Ambas não participam daquela farsa infeliz que se torna a festa de aniversário. D. Anita lança sua mensagem à jovem, cuja crescente angústia fica revelada nos vários adjetivos que caracterizam sua atitude no decorrer da narrativa. Com Cordélia, "cresce" o significado da angústia do saber, da inexorabilidade do tempo, do trágico re/conhecimento da falência dos valores e do des/conhecimento da verdade. Tudo isso camuflado por um discurso gasto e vazio usado pelo narrador para retratar a família e contraposto a um outro discurso – sem palavras – em que D. Anita e Cordélia comungam a linguagem do silêncio, comunicando infinitamente mais do que aquilo que qualquer palavra possa expressar. O silêncio de ambas e entre ambas abriga a palavra-chave, cujo potencial pode tocar o homem em sua essência. É esse potencial que Clarice Lispector busca capturar quando sonda e modela a linguagem à revelia da sintaxe e normas convencionais, fugindo da convencionalidade lingüística.

Cleusa Rios (1995, p. 52-53) encontra e traça paralelos entre "Feliz Aniversário" (usando Cordélia e D. Anita) e *King Lear*, a famosa peça de Shakespeare. Aqui um trecho de seu estudo, em que ela avalia a ligação que se estabelece entre a velha mãe e Cordélia:

> A palavra-clichê da festa é a única possível. A solidão domina, intensa, silenciosa. O leitor só a percebe pela mediação do narrador que capta – como Cordélia – o instante fugaz e fascinante da verdade, constituindo-se o olhar meio de busca e reencontro de outra linguagem.
> Tal identidade entre narrador e personagem explicaria uma das funções da jovem nora, ou seja, a de "mediadora" entre a velhice e a infância, o começo e o fim. Para ela, olhar implica capturar um saber inexorável – a "vida é curta" – e carregar, solitária, o peso desse conhecimento; para o narrador significa criar uma escritura denunciadora da ausência de amor, rearticulando e reinventando seu discurso a partir de dois outros: o estereotipado e o "pleno" (sutilmente calcado em aspectos da renomada peça de Shakespeare).

O fosso de silêncio e distanciamento que separa a aniversariante e, agora, Cordélia, dos demais presentes é captado pelo narrador, quando faz as duas personagens se encontrarem e se comunicarem pelo olhar e aí atingirem um momento fugaz, mas indelével, de comunhão que as distingue dos demais. Ambas são individualizadas; uma buscando com muita lucidez - ao contrário dos que todos pensam - denunciar a futilidade, o vazio dos outros, revisitando um passado de frustrações e desapontamentos; e outra que, ao receber a mensagem, se prepara - e nos remete - para o futuro. Cordélia apreende pela via do olhar que "uma mulher deve, num

ímpeto dilacerante, enfim, agarrar a sua derradeira chance e viver" (LF, p. 83). Assim é que Cordélia e a aniversariante vão aos poucos desmascarando para si mesmas, desnudando, "descolorindo" para o leitor atento e aturdido a festa de aniversário, onde predomina a fala inconseqüente e banal. Porém, mais aturdido fica o leitor, quando novamente o narrador se vale de um triplo nível discursivo (discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre) num mesmo fragmento para expressar o pensamento de alguém a respeito de Cordélia: "Que é que ela tem? alguém perguntou com uma curiosidade negligente, indicando-a de longe com a cabeça, mas também não responderam. Acenderam o resto das luzes para precipitar a tranqüilidade da noite [...]" (LF, p. 81-82)

Leia-se aqui que "alguém" pode perfeitamente ser qualquer um dos presentes (afinal eles são todos iguais); a "curiosidade negligente", mera e superficial especulação logo descartada, e – importante – o acender das luzes "para precipitar a tranqüilidade da noite" nos traz um narrador sugerindo – ironicamente – o desejo de todos pela escuridão (na qual, sem saber, já se encontram) como forma de camuflar ainda mais a verdade.

O mais longo parágrafo do conto funde (exemplarmente) o discurso do narrador e da protagonista, revelando a visão compartilhada que ambos têm com relação àquele grupo familiar falido. Pode-se também perceber uma terceira voz, não identificada. Observe-se o início do parágrafo: "Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família." e "E ela era a mãe de todos" (LF, p. 78). A idéia de fusão de vozes pode ser reforçada quando se lê "Oh o desprezo pela vida que falhava" (intrusão autoral?), ou mesmo em "Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade?" (LF, p. 78). O narrador, agora mais distanciado, insere - como a prenunciar o momento de explosão - "o rancor roncava no seu peito vazio"(LF, p. 78), onde até mesmo a aliteração é significativa; sobrevém o clímax e a aniversariante escandaliza os presentes com sua atitude, mostrando estar bem viva: "Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão."(LF, p. 79). Seu silêncio – ou falta da palavra exata – é amplamente compensado pelo seu olhar e sua atitude. D. Anita parece abrigar com muita propriedade a visão de que o silêncio é discurso poderoso. Além dos vários 'vácuos' de silêncio semeados pelo narrador na trama discursiva, o silêncio de D. Anita e de Cordélia é pleno de significação. O espaço expressivo reservado à aniversariante entra em choque com o espaço expressivo reservado às outras personagens e ambos estão diametralmente opostos: aquele abriga na linguagem do silêncio sua voz mais potente; este traduz na linguagem de clichês, de platitudes, de escassez de sentimentos, a voz da

indiferença. Cordélia e D. Anita procuram mediar "as relações entre linguagem, mundo e pensamento" (ORLANDI, 1997, p. 39) através da poténcia do olhar. E o silêncio acaba por ser a linguagem duradoura e essencial do conto, cujos tom e som permanecem até seu final. "O silêncio é. Ele *significa.* (ORLANDI, 1997, p. 33, grifo do autor). Essa falta que excede, essa ausência que supre, esse não que se afirma é o diálogo mais audível no conto, ou melhor, é quase o único diálogo no conto. O silêncio visa, mais do que *informar* diferenças, *formar* identidades e alteridades: D. Anita e Cordélia assumem características que as distinguem daquele grupo social (e familiar) que prima pelo diálogo (ou monólogo) vazio. É do seu silêncio compartilhado pelo olhar que ambas estabelecem e fortalecem suas relações. A jovem Cordélia é a mediadora, que recebe de D. Anita, cuja morte se aproxima, o elo da cadeia a ser atrelado a Rodrigo, seu filho, cuja vida se inicia. Cabe a Cordélia exercer – e anunciar - a efemeridade da vida: é tempo de criar laços duradouros e verdadeiros.

Em seguida, ainda em discurso indireto livre, ouvimos um narrador falando à mesma língua da protagonista: "pareciam ratos se acotovelando, a sua família"(LF, p. 79). Mas imediatamente a separação de vozes se faz notar, quando o pensamento da aniversariante emerge como discurso direto: "Os meninos, embora crescidos -- provavelmente já além dos cinqüenta anos, *que sei eu*!"(grifo meu). Não parece haver dúvida de que aqui é a voz da mãe que ouvimos; e, para mostrar que ela estava bem viva, o narrador aguarda o momento propício de fazê-la falar diretamente. Se lhe faltam palavras, é porque lhe sobram reflexões. Em apenas três momentos na narrativa a ela é concedido o discurso direto, o que se torna muito relevante em um texto onde há predomínio de discurso indireto livre. Assim, quando fala, a aniversariante parece estar, ao mesmo tempo, expressando seus sentimentos e mostrando que ainda tem plena consciência de si e do mundo ao seu redor. Observando atentamente a reação de cada um dos presentes, D. Anita sai de sua pretensa imobilidade:

> - Me dá um copo de vinho! disse.
> O silêncio se fez de súbito, cada um com o copo imobilizado na mão.
> - Vovozinha, não vai lhe fazer mal? insinuou cautelosamente a neta roliça e baixinha.
> - Que vovozinha, que nada! explodiu amarga a aniversariante. Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! Me dá um copo de vinho, Dorothy!, ordenou. (LF, p. 80)

Sem saber o que fazer, Dorothy, uma das noras, surge caricatural aos olhos da aniversariante, pois "olhou para todos em pedido cômico de socorro", informa-nos o narrador,

focalizando o grupo do ponto de vista da velha mãe; a câmera volta-se para os presentes, captando-lhes a imagem da perplexidade; ou fala apenas o narrador, ou o narrador expressa a fala de D. Anita: "[...] os sanduíches mordidos na mão, algum pedaço que estava na boca a sobrar seco, inchando tão fora de hora a bochecha. Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão." (LF, p. 80)

Contrariando a expectativa dos presentes, a aniversariante "não explodiu com a miséria de vinho que Dorothy lhe dera"; pelo contrário, nem "mexeu no copo" (LF, p. 80). Após essa cena, ela volta ao seu estado anterior com " seu olhar [...] fixo, silencioso" (LF, p. 80) que, sem dúvida, dizia mais do que aquela 'platéia' poderia supor. E o narrador aproveita o momento constrangedor para penetrar na mente da nora de Olaria e nos oferecer seus pensamentos – outro rico exemplo de discurso indireto livre, cujo estilo coloquial dá ao leitor grande oportunidade de construir a entonação que o enunciado merece:

> De sua cadeira reclusa, ela analisava crítica aqueles vestidos sem nenhum modelo, sem um drapejado, a mania que tinham de usar vestido preto com colar de pérolas, o que era moda coisa nenhuma, não passava era de economia. Examinando os sanduíches que quase não tinham levado manteiga. Ela não se servira de nada, de nada! Só comera uma coisa de cada, para experimentar.(LF, p. 81)

"E por assim dizer, de novo, a festa estava terminada" é o enunciado que se segue à citação acima. Emitido pelo narrador de terceira pessoa, ele nada tem de inocente ou distanciado, por mais que possa sugeri-lo. Pelo contrário, a julgar pelas expressões "por assim dizer" e "de novo", sente-se que o narrador assume a voz de um dos presentes – provavelmente da nora de Ipanema - que sugere, de certa forma, que nada de 'especial' aconteceu na festa, como já ocorreu em ocasiões anteriores. Essa observação aparentemente inocente, veiculada em linguagem banal, serve para ressaltar ainda mais o tom irônico impresso no discurso e a força da linguagem muda mas plena de significação que se estabelece entre a aniversariante e Cordélia; guiado por todas as vozes que ouviu, o leitor sabe que muita coisa aconteceu. Se o "de novo" remete a festas anteriores, pode também remeter a festas futuras, das quais nada de novo se deve esperar – do ponto de vista da personagem focalizada - exceto o fato de que a próxima será uma festa para comemorar os "noventa anos" da protagonista, uma "data bonita", conforme registra o narrador - sob a forma de discurso direto - o pensamento da nora de Ipanema. Certamente outras vozes se cruzam no penúltimo parágrafo da narrativa que, na riqueza do discurso indireto livre, entremeado de discurso

direto e com direito a toda a ironia que ele é capaz de gerar, é convite certeiro para o leitor formar com mais precisão o perfil daquela família:

> -Até o ano que vem! repetiu José a indireta feliz [...] Ele estava era gordo, pensaram, precisava tomar cuidado com o coração. Até o ano que vem! gritou José eloqüente e grande, e sua altura parecia desmoronável. Mas as pessoas já afastadas não sabiam se deviam rir alto para ele ouvir ou se bastaria sorrir mesmo no escuro. Alem de alguns pensarem que felizmente havia mais do que uma brincadeira na indireta e que só no próximo ano seriam obrigados a se encontrar diante do bolo aceso; enquanto que outros, já mais no escuro da rua, pensavam se a velha resistiria mais um ano ao nervoso e à impaciência de Zilda, mas eles sinceramente nada podiam fazer a respeito: "Pelo menos noventa anos", pensou melancólica a nora de Ipanema. "Para completar uma data bonita", pensou sonhadora. (LF, p. 86)

É com o concurso desse narrador 'cambiante', cuja voz ressoa com freqüência por detrás da voz de várias personagens, que Clarice Lispector tece seus caminhos em direção ao re/conhecimento do ser; seu narrador dificulta, de propósito, a leitura do 'mapa da mina', como se ela também exigisse do seu leitor o re/conhecimento de si mesmo. É um dizer sem dizer, que diz mais do que aquilo que sugere. E são justamente as diferentes vozes e linguagens, sobretudo a do silêncio, que nos dão as perspectivas socioideológicas do conto, apontando para a falsidade, a hipocrisia e alienação que caracterizam esse grupo familiar que, na despedida, "fica à espera de alguma coisa a dizer" (LF, p. 81) - espera que, confirmamos ao final, se prolonga por todo o texto, pois, na despedida, a falta do que dizer ainda incomoda. É importante salientar, a propósito, que a notável escassez de discurso direto fornece evidência incontestável do vazio e da alienação que habita os circunstantes; quando o narrador o instaura e cede diretamente a voz a personagens outras que não a aniversariante, o discurso direto reproduz meros clichês e cumpre apenas a função fática, o que se torna altamente relevante, pois o tônus afetivo que o caracteriza aqui só é aproveitado para expressar convenções – mais uma fonte de ironia. Todas as peculiaridades de construção e de entonação dos enunciados em discurso direto, sabemos, constroem uma ponte direta entre personagem e leitor, sobre a qual deslizam elementos emocionais e afetivos. Observando alguns dos poucos exemplos de discurso direto utilizados na narrativa, é possível perceber a razão das escolhas estilísticas de Clarice Lispector e de sua constante luta com a palavra como verdadeiro veículo de interação: ela está aquém da expressão verdadeira. Por isso, a linguagem do silêncio a substitui com freqüência em sua ficção. Clarice mostra a solidão do ser, reduzindo as interações entre suas personagens. No conto sobre D. Anita, como em muitos outros, isso é

patente. Vez ou outra o narrador semeia abruptamente alguma fala direta, que, no entanto,geralmente, não contém réplica, como se pode observar nos fragmentos abaixo::

> - Oitenta e nove anos, sim senhor! (LF, p. 73)
> [...]
> - Não senhor! (LF, p. 75)
> - Está certo, está certo! Recuou Manoel depressa, olhando rapidamente para sua mulher, que de longe estendia um ouvido atento. (LF, p. 75)
> [...]
> - Viva mamãe!
> - Viva vovó! [...]
> - Happy Birthday! gritaram os netos do Colégio Burnett. [...]
> - Parta o bolo, vovó!(LF, p. 76)
> [...]
> - Hoje é dia da mãe! (LF, p. 77)
> [...]
> - Ultimamente ela deu para cuspir. (LF, p. 79)
> [...]
> - Até o ano que vem! (LF, p. 84)

A câmera do narrador onisciente oscila entre proximidade e distanciamento, mas é jamais isenta de juízo, absolutamente atenta que está ao que se passava no íntimo de todos. A heretogeneidade de vozes e entonações pode ser observada em meio à voz da consciência narradora, cujo tom sombrio e perturbador se deixa entrever:

> [...] incrível insistir em morar num prediozinho que seria fatalmente demolido mais dia menos dia, e na ação de despejo, Zilda ainda ia dar trabalho e querer empurrar a velha para as noras – pisado o último degrau, com alívio os convidados se encontraram na tranqüilidade fresca da rua. Era noite, sim. Com o seu primeiro arrepio.
> Adeus, até outro dia, precisamos nos ver. Apareçam, disseram rapidamente [...]
> Alguns abotoavam os casacos das crianças, olhando o céu à procura de um sinal do tempo. Todos sentindo obscuramente que na despedida se poderia talvez, agora sem perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais – que palavra? Eles não sabiam propriamente, e olhavam-se sorrindo, mudos. Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto. (LF, p. 85).

A marcação temporal assume características mais definidas conforme a noite se avizinha. As referências à passagem do tempo estão intimamente ligadas ao efeito provocado pelos presentes no cenário da festa. A sensação de decadência cresce gradativamente: "a mesa já suja", "os copos maculados", "a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado", "a mesa imunda." Tudo reforça o tom irônico do discurso. O narrador parece estar indo além daquilo que a mera descrição sugere; mais que à escuridão externa, é à escuridão interna que ele está

se referindo, mas agora apenas de seu ponto de vista, traduzindo seus próprios sentimentos, haja vista as expressões metafóricas e os modalizadores:

> Acenderam o resto das luzes para precipitar a tranqüilidade da noite [...] mas as luzes eram mais pálidas que a tensão pálida da tarde. E o crepúsculo [...] penetrava pelas janelas como um peso [...] a noite já viera quase totalmente. A luz da sala parecia então mais amarela e mais rica, as pessoas envelhecidas. (LF, p. 82)

Consideradas também do ponto de vista da protagonista, todas essas reflexões mostram a sua consciência da inexorabilidade do tempo: a noite intensifica a sensação de deterioração e proximidade do fim. Narrador e protagonista devem estar falando a mesma linguagem: "Era noite, sim. Com o seu primeiro arrepio" (LF, p. 85).

Também o espaço se altera: há o deslocamento do salão da casa de Zilda para o espaço externo (a rua, a noite lá fora); assim como da luz "pálida" para a escuridão. Do lado de fora da casa, o grupo se dispersa constrangido.

No último e definitivo parágrafo, a câmera do narrador onisciente nos projeta, distanciados, a um espaço superior, onde, em sua mudez lúcida e profunda, a aniversariante continua a desempenhar o papel que lhe foi imposto. Ouvimos o discurso do narrador:

> Enquanto isso, lá em cima, sobre escadas e contingências, estava a aniversariante sentada à cabeceira da mesa, ereta, definitiva, maior do que ela mesma. Será que hoje não vai ter jantar, meditava ela. A morte era o seu mistério. (LF, p. 86)

No excerto, fica reforçada a imagem de imobilidade física que caracteriza a aniversariante, o que, por oposição, também acentua a imagem de profunda mobilidade mental que a identifica e que dá sentido ao conto. "Sentada à cabeceira da mesa, ereta, definitiva, maior do que ela mesma", ela reflete, em sua lucidez, sobre o seu 'futuro presente', ou seja, futuro de curto prazo, pois ela sabe, conhece as implicações do tempo e as contingências da vida. Seu "Será que hoje não vai ter jantar", sem a interrogação sintaticamente esperada, trai novamente o hibridismo de vozes, somando à sua a voz do narrador. Centrada no presente, sua preocupação agora é meramente uma questão básica de sobrevivência: se não houver jantar, ela terá a certeza de que, para sua família, ela realmente já não existe. 'Morte' torna-se a palavra que a define para aquele grupo, da mesma forma que 'vida' é a palavra que define Cordélia para D. Anita, quando a primeira aprende no olhar da

anciã o apelo mudo que instiga à vida. É o mistério da morte que faz da vida/verdade um "relance" – aí outro mistério.

Quando o conto se abre, vemos a aniversariante "sentada à cabeceira da mesa grande"; repete-se, ao final, a cena, porém com uma diferença crucial: como que a confirmar – ou enfatizar – que a protagonista 'cresce' no decorrer da narrativa, lemos no último parágrafo "a aniversariante sentada à cabeceira da mesa, erecta, definitiva, maior do que ela mesma." (LF, p. 86). O adjetivo "grande" transita do espaço para a pessoa, e, mais do que isso, muda de grau: torna-se "maior". É "a mãe de todos" que "definitiva" (adjetivo que denota forte juízo de valor) se agiganta, distanciada "lá em cima sobre escadas e contingências". A paradoxal combinação semântica "escadas e contingências" remete-nos à oposição visível/invisível, material/transcendente e acaba por apontar de forma inquestionável a temática do conto, que nos é transmitida pela linguagem do olhar (o que ratifica o vazio que podem conter as palavras) que une a aniversariante e Cordélia: "a vida é curta" e "a verdade é um relance". Recorramos a Osman Lins (1974, p. 22), que faz uma esclarecedora análise da narrativa:

> Fundem-se aqui (...) o peso da carne e o peso do espírito, as necessidades banais e a transcendência e se a velha 'erecta, definitiva e maior do que ela mesma' é que na sua figura se concentram intenções e perplexidades que a ultrapassam. Ela quer saber, ignorante de sua própria grandeza.

A imensidão íntima é objeto de reflexão de Bachelard (1998, p. 190). Sua visão se ajusta bem no contexto da narrativa, quando aplicada à caracterização da aniversariante, cuja imobilidade exterior esconde um incessante movimento interior, que se expande gradativamente, mostrando suas perplexidades e "contingências":

> A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures, sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel [...].

A imensidão a que se refere Bachelard se liga à solidão e à imobilidade; vêm também à nossa mente as reflexões que Ecléa Bosi (2001, p. 60) faz em estudo sobre a velhice: "Ao lembrar o passado, [o velho] não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.".

A contrastar com a imobilidade exterior que dava à aniversariante, na perspectiva de algum dos presentes, a aparência de oca, o narrador a resgata com convicção quando a ela se refere como "definitiva, maior do que ela mesma", e expressa o seu pensamento como se fosse fala direta, trazendo-a – irônica mas empaticamente – para o mundo das necessidades básicas de sobrevivência a que ela agora parece ter sido reduzida e do qual ela aparentemente tem plena consciência.

Como parte da coletânea de contos publicados sob o título *Laços de Família,* "Feliz Aniversário" engendra o diálogo social a que se refere Bakhtin, quando associa a linguagem como ferramenta de comunicação entre os pólos eu/outro. Uma obra literária revela, como um termômetro, o grau de profundidade das relações sociais que se estabelecem por meio da linguagem - ou pela falta dela. E o conto aponta para a falta.

Assim, embora a escritura de Clarice Lispector seja considerada, via de regra, literatura de cunho intimista e subjetivo, evidenciada em sua estrutura narrativa fragmentada, distanciada do factual, não se pode dizer que ela se furta a registrar nas entrelinhas (e muitas vezes nas linhas!) sua sagaz percepção da falência da comunicação humana, até mesmo no ambiente familiar, condição fartamente comprovável na coletânea *Laços de Família.* Flávio Kothe (apud KADOTA,1997, p. 31) afirma: "Texto é contexto estruturado verbalmente. O para quê da obra determina o seu como, o seu modo de ser. Toda obra de arte tem uma intencionalidade social que determina o seu modo de comunicação". Em Clarice Lispector essa "intencionalidade social" pode, muitas vezes, estar dissimulada na estrutura narrativa fragmentada ou na natureza intimista de seu discurso, que aponta para desvãos psicológicos e emocionais, mais do que para caminhos factuais, calcados no real, na referencialidade do dia-a-dia. Entretanto, um olhar aguçado, uma criteriosa atenção às escolhas lexicais e estilísticas, um ouvido bem apurado que possa captar as vozes que transitam pelo discurso sob a batuta de um narrador que não costuma 'delegar', fará emergir as várias perspectivas socioideológicas com que a autora colore – ou descolore - sua ficção, apontando quase que invariavelmente para a fragilidade e superficialidade das relações humanas. Em "Feliz Aniversário", como em outros contos de *Laços de Família* e *Legião Estrangeira* (além de *A Hora da Estrela*), elas estão muito bem representadas por uma família da pequena burguesia carioca: as fortes diferenças socioeconômicas do grupo, o incômodo mascaramento dessas diferenças, a indiferença com que o velho é tratado, o vazio que se instala na linguagem como veículo genuíno de comunicação que ela deveria ser, mas não é – tudo isso responde pelo nome de

fracasso das relações sociais, tornando o viver em sociedade uma farsa a ser sustentada em nome das aparências. O discurso clariceano pendente para o social tematiza e contempla com freqüência o 'menor', o 'excluído' do *status quo:* a mulher, o velho, o pobre, a louca, o menos inteligente, o doente. Existe por detrás de seu discurso, sempre bastante monopolizado pelo narrador, uma clara determinação ideológica. Percebê-la conduz a interessantes conclusões que podem remeter a Bakhtin (1993, p. 106), sobretudo quando ele afirma que

> [T]odas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam [...] em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socio-ideológica *diferenciada* do autor no meio do seio dos diferentes discursos de sua época. (grifo do autor)

Sem dúvida, o polifônico discurso construído por Clarice Lispector em "Feliz Aniversário" abarca vozes e silêncios coloridos com diferentes entonações, e mostra que, quando pousam no terreno histórico-social, suas personagens tornam-se investidas de significação e mostram a complexidade do mundo moderno, a "natureza dialógica da consciência humana e a profunda ambigüidade de cada voz, gesto e ato." (WOLFF, 1982, p. 141)

Terminada a leitura do conto, e à luz das reflexões acima, voltemos ao seu título, que suscita perguntas: seria esse um título que meramente reflete uma situação-clichê? Ou uma expressão banal que se é obrigado a dizer ao aniversariante por força das convenções sociais? Poderíamos interpretá-lo como a forma genuína e sincera que o narrador (ou autor?) encontrou de homenagear a aniversariante, já que, na verdade, ninguém o fez naquele dia? Tais pensamentos nos trazem à mente o conto "A Rose for Emily", de William Faulkner, onde, em contraste com as flores compradas pelos habitantes da cidade de Jefferson, pode muito bem ter sido o narrador (um inusitado "we" conta a história) ou até mesmo o próprio autor quem deposita uma rosa no túmulo de Emily, como forma de homenagear a independência e determinação de uma mulher que se recusou a se dobrar às exigências de sua sociedade e perseguiu os objetivos a que se propôs até o fim. Se a comparação for válida, a ironia de que falamos não está somente no subtexto. Ela está no 'sobretexto', pois já se inicia no título: afinal, se festa houve, certamente não foi para a octogenária.

4. "Viagem a Petrópolis": o grau 'zero' da existência

Esses monstros já foram mulheres um dia.
Eponina ou Laís! Recurvos ou corcundas,
Amemo-los assim – almas em agonia!
Sob os frios andrajos e as saias imundas.
(Charles Baudelaire)

Têm os olhos agudos qual verruma fina,
Luzentes como as poças na noite tranqüila.
Seus olhos são divinos como os da menina
Que se assusta e sorri a tudo que cintila.
(Charles Baudelaire)

A vida nem é nossa.
(Guimarães Rosa)

Publicado em *A Legião Estrangeira*[17], "Viagem a Petrópolis", que também recebeu o título de "O Grande Passeio" em *Felicidade Clandestina*, narra um fragmento da vida de Mocinha, mulher idosa, que, após viver algum tempo, por caridade, com uma família em Botafogo, é levada para Petrópolis, onde outra família deveria abrigá-la. Mocinha, porém, é rejeitada e, em vez de voltar para o Rio, sai caminhando em direção à estrada, "para passear um pouco", evitando a estação. Dentro desse arcabouço, a história é narrada, ora do ponto de vista da personagem, ora do ponto de vista dos outros/sociedade, ora do ponto de vista do narrador empático. Personagem 'rala', oferecendo poucos sinais de uma interioridade reflexiva, Mocinha mantém um sorriso constante nos lábios.

Abre o conto uma voz narrativa em terceira pessoa, identificando a personagem e resumindo em linguagem simples, como convém ao nível intelectual de Mocinha, a sua história - passada e presente:

> Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. [...] Achava sempre onde dormir, casa de um, casa de outro. Quando lhe

[17] Edição utilizada: *A Legião Estrangeira*, 15.ed . São Paulo: Siciliano, 1997 Nas citações do mesmo volume constará a abreviatura LE e o número da página

> perguntavam o nome, dizia com a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação:
> - Mocinha.
> As pessoas sorriam. Contente pelo interesse despertado, explicava:
> -Nome, nome mesmo, é Margarida.
> O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara. Tivera pai, mãe, marido, dois filhos. Todos aos poucos tinham morrido. Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênue veludo branco. Quando lhe davam alguma esmola davam-lhe pouca, pois ela era pequena e realmente não precisava comer muito. Quando lhe davam cama para dormir davam-na estreita e dura porque Margarida fora aos poucos perdendo volume. (LE, p. 75-76)

A descrição de início já parece conter o fim: Mocinha é só, está velha, é a única sobrevivente da família, tem os olhos "cobertos por tênue veludo branco" e seu corpo está se reduzindo. Ironia pode ser depreendida em "Tivera pai, mãe [...]", informação absolutamente banal, mas que adquire valor de grandeza quando, no subtexto, se lê que ela é igual a todos os outros - que também têm pai e mãe. No entanto, como se verá, será obrigada a viver à margem da sociedade.

A empatia do narrador com relação à personagem é o traço inicial e será marca duradoura do conto. Observe-se a afetividade contida no diminutivo "sequinha" e nos adjetivos "doce e obstinada". À informação de que ela "não parecia compreender que estava só no mundo", o leitor pode relacionar tantas outras personagens que povoam o universo ficcional de Clarice Lispector e que informam parte de sua cosmovisão. Elas são, via de regra, destituídas de imaginação ou vida interior profunda. Na verdade, por vezes, mais parece que o narrador as utiliza para dissimular os questionamentos que ele próprio pretende fazer enquanto narra.

Do ponto de vista linguístico, o enunciado, é de se notar, revela uma certa formalidade estilística que não caracteriza o conto; supõe-se, pois, que a voz narrativa esteja, nesses casos, falando da perspectiva da sociedade, assim refletindo a norma culta. Observe-se, por exemplo, o bem construído paralelismo em "quando lhe davam esmola davam-lhe pouca[...] Quando lhe davam cama para dormir, davam-na estreita [...]"; observe-se também a referência a ela como Margarida, não como Mocinha.

Da mesma forma que não tem voz na sociedade, Mocinha não tem voz no discurso, exceto em quatro situações: revela seu apelido e nome; responde quando lhe perguntam por onde anda nas madrugadas – "Passeando" (LE, p. 76) -; fala consigo mesma em voz alta – "Que cama dura" (LE, p. 77) - para reclamar da cama em que dorme e agradece ao ex-potencial anfitrião de Petrópolis por ter-lhe dado dinheiro para a passagem de volta ao Rio -

"Obrigado, Deus lhe ajude" (LE, p. 82). Não falar é também não ter que explicar. Mocinha não sabe fazê-lo; seus processos mentais são fragmentados e superficiais. Seu viver é quase um mero sobreviver como processo natural, sem percepção de carências, sem busca de horizontes maiores – passados, presentes ou futuros. Destituída de vida interior profunda, ela se fixa em seu "ir-sendo diário" (SÁ, 2002, p. 47); aceita calada e passivamente as vicissitudes da vida. Por ela fala o narrador, ora distanciado, mostrando a visão da sociedade, ora próximo, narrando de sua perspectiva, seja mostrando o que Mocinha vê ao seu redor, seja mergulhando no raso de seus pensamentos e de sua rala e fragmentária memória. Para tanto, mantém-se *pari passu* com seu limitado nível de linguagem e conhecimento, permitindo ao leitor 'ler' no discurso mais a voz dela do que um narrador que dela e sobre ela fala. A simplicidade linguística que predomina no discurso denuncia a simploriedade de Mocinha. Casam-se, assim, vozes de narrador e personagem.

Incapaz de qualquer atitude reflexiva, dando a impressão de um viver mecânico e um total alheamento de si mesma, Mocinha (juntando-se a outras personagens do universo ficcional de Clarice Lispector - entre elas Macabéa), aceita 'obstinadamente' o mundo e suas regras de olhos fechados e sempre com um sorriso nos lábios, a despeito de todas as tragédias que sobre ela já se abateram. Abaixo um fragmento de sua história:

> [...] nascera no Maranhão, onde sempre vivera. Viera para o Rio com uma senhora muito boa que pretendia interná-la num asilo, mas depois não pudera ser: a senhora viajara para Minas e dera algum dinheiro para Mocinha se arrumar no Rio. [...]
> Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas.[...] Mas logo alguém cogitou de mandá-la morar em Petrópolis, na casa da cunhada alemã, houve uma adesão mais animada do que uma velha poderia provocar.
> Quando [...] o filho da casa foi com a namorada [...] passar um fim-de-semana em Petrópolis, levou a velha no carro. (LE, p. 76-77)

Mocinha parece se ajustar ao perfil descrito por Unamuno (apud MONTENEGRO, 2001, p. 34): "[...] todos esses miseráveis estão muito satisfeitos porque hoje existem [...]existir lhes é suficiente. A existência, a pura e muda existência, preenche sua alma toda. Não sentem que possa haver algo além de existir." (tradução minha). As durezas que a vida lhe reservou não lhe retiraram um certo ar de pureza, inocência e ingenuidade que a liberam de sonhar e ter aspirações maiores.A ironia mal disfarçada nesse enunciado, que opõe as tribulações de Mocinha às veleidades da família que lhe dá abrigo, pode ser resumida em uma

única palavra para definir o que ela significa nesse grupo social: estorvo. Note-se que o enunciado oferece diferentes perspectivas ou expressa diferentes vozes, claramente delimitadas: a voz de Mocinha, dando conta de sua história, inclusive revelando sua total aceitação dos fatos como absolutamente normais ("sua vida corria assim sem atropelos"); a voz da família ("achou que assim também era demais" e "levou a velha no carro"); a voz do narrador injetando o tom irônico, que perigosamente beira o sarcástico e até pede uma entonação mais forte: ("De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas [...]"). Caso freqüente na narrativa de Clarice Lispector, o sentido primeiro do discurso esconde subterrâneos valiosos. Da mesma forma que ela tolhe a palavra na sua superfície, ela tolhe a palavra em seu significado primeiro, deslocando sentidos, tornando-os imprevisíveis, insuspeitados e amiúde perturbadores. Clarice desaloja significados e realoca novas funções para a linguagem. É preciso, pois, olhar, mirar, revirar a palavra clariceana para re/conhecê-la. Toda a "multiplicidade de vozes e consciências independentes" (BAKHTIN, 1997, p. 4) que formam a polifonia bakhtiniana pode ser observada aqui, valorizando cada voz em particular e remetendo-a às outras vozes do discurso, construindo "o evento social da interação verbal" (STAM, 2000, p. 62). Ou seja, cada uma dessas vozes expressa a consciência de si mesmo e volta-se para a consciência do outro. Ao depreendermos a autoria dessas vozes, entendemos a bivocalidade do discurso, que traduz a consciência da personagem falante e a remete para o outro que habita o mesmo universo e de cujo diálogo social ambos participam. Nesse enunciado polifônico, a voz do narrador, no subtexto, expressa a consciência de si mesmo e de todos os 'outros' com que interage.

Voltando-se agora para os pensamentos de Mocinha, o narrador traz à tona do discurso como se fossem fatos casuais, 'coisas da vida' na concepção da personagem, toda a tragédia de uma existência. Entusiasmada com a possibilidade de um passeio a Petrópolis, Mocinha aciona sua rala memória. A dureza das sentenças, repetitivamente factuais, frias, objetivas, são testemunho da precária capacidade reflexiva da protagonista e de sua (inconsciente) percepção de que o espaço das emoções não é para ela:

> Lembrou-se de coisas que dias antes juraria nunca terem existido. A começar pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde [...].Lembrou-se dos cabelos do filho [...] Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara[...] de como ela gritara com Maria Rosa. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar. E lembrou-se do marido. Só relembrava o marido em mangas de camisa [...] (LE, p. 77)

Suas reminiscências não são reminiscências que possam levá-la a dar sentido à sua vida passada ou presente, ou a ajudá-la a compor sua identidade. Mocinha apenas se lembra, sem extrair de suas lembranças qualquer alimento espiritual para seu presente de vazio e solidão.

Fato incomum em sua rotina, Mocinha perde a hora de se levantar; precisa ser acordada para a sua viagem. Seu alheamento é tal que ela não sabe nem mesmo os nomes das pessoas com quem convive e tampouco quem a levará ao passeio. É pelo narrador que o leitor recebe indiretamente as informações transmitidas em discurso que segue rente à fala de Mocinha:

> E pela primeira vez foi preciso acordá-la. Ainda no escuro a moça veio chamá-la [...] Mocinha pediu uns instantes para pentear os cabelos. [...] Ela se penteava, ela se penteava. Nunca fora mulher de ir passear sem antes pentear bem os cabelos.
> Quando enfim se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. [...] Qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa [...] (LE, p. 78)

Ouve-se aqui a voz de um narrador empático registrando a perspectiva da personagem, e também justificando com orgulho a vaidade natural da mulher, que, na figura de Mocinha, é enfatizada na repetição de seu gesto: "Ela se penteava, ela se penteava. Nunca fora mulher de ir passear sem antes pentear bem os cabelos." Símbolo maior da vaidade feminina, a preocupação que Mocinha tem com os cabelos contrasta com a descrição que dela faz o narrador na abertura do conto, o que revela novamente sua fragmentária percepção da realidade.

Seguindo os pensamentos da personagem, o narrador capta tudo o que é possível deles captar na tentativa de desvendar esse arrebatador mistério pouco-pensante que é Mocinha. Ela representa o grupo de marginalizados e destituídos que são o freqüente objeto de sondagem de Clarice Lispector. Por eles a autora demonstra sua empatia, criando um narrador comprometido favoravelmente, seja por compaixão, seja pela crítica social implícita. A autora tende a sondar consciências próximas do 'grau zero', sondar essas essências exuberantes em sua opacidade, sua falta de luminosidade. A própria autora se manifestou a respeito do seu interesse por personagens-limite, que convivem singelamente com o seu vazio: "Gosto de um modo de carinhoso do inacabado, do mal-feito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão." (apud ROSENBAUM, 1999, p. 65). Qualquer gesto de emoção de Mocinha, por menor que seja, é resgatado pela voz narrativa: "Passaram por um

cemitério, passaram por um armazém, árvore, duas mulheres, um soldado, gato! letras – tudo engolido pela velocidade." (LE, p. 78)

A exclamação em "gato!" indica que Mocinha é também um ser de emoção; e "letras" sinaliza que ela é analfabeta. Na velocidade do carro, simbolizando o rápido fluir do tempo, a visão do cemitério evoca a idéia da morte, companheira mais íntima da velhice; nos numerais em "duas mulheres" e "um soldado" há algum tipo de desarmonia de relações. Fazendo soar a voz do motorista, o narrador, agora assumindo novo tom e registro discursivo, sugere que há conflitos de relacionamento entre essas famílias e, pela voz da uma das passageiras, desfere crítica maior aos homens. No meio, o 'objeto' Mocinha, ouvindo e aguardando passivamente sua vez:

> O rapaz disse para as irmãs:
> - Acho melhor não pararmos defronte, para evitar histórias. Ela salta do carro, a gente ensina aonde é, ela vai sozinha e dá o recado de que é para ficar.
> Uma das moças da casa perturbou-se: receava que o irmão, com uma incompreensão típica de homem, falasse demais diante da namorada. Eles não visitavam mais o irmão de Petrópolis, e muito menos a cunhada. (LE, p. 79)

Voltemos à perspectiva da protagonista: quando ela chega ao destino escolhido pela família carioca, o narrador mantém postura de distanciamento e neutralidade; apenas registra o alcance do olhar da personagem, que observa tudo atentamente, envolvida por um enorme silêncio. O leitor ouve mais a voz narrativa do que os ecos da voz de Mocinha:

> Mocinha entrou na sala onde a dona da casa, com um pano contra pó amarrado na cabeça, tomava café. Um menino louro – decerto aquele que Mocinha deveria vigiar – estava sentado diante de um prato de tomates e cebolas e comia sonolento [...] A alemã encheu-lhe o prato de mingau de aveia, empurrou-lhe na mesa pão torrado com manteiga. As moscas zuniam. Mocinha estava fraca. Se bebesse um pouco de café quente talvez passasse o frio no corpo [...] entendeu que era para continuar sentada. O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. [...] Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando. A empregada [...] a empregada trouxe um prato de queijo branco e mole. Sem uma palavra, a mãe esmagou bastante queijo no pão torrado e empurrou-o para o lado do filho. O menino comeu tudo [...]
> *Uma pequena luz iluminou Mocinha: domingo? Que fazia naquela casa em vésperas de domingo?* [...] O que fazia naquela casa? Mandavam-na à toa de um lado para outro, mas ela contaria tudo, iam ver. Sorriu encabulada: não contaria era nada, pois o que queria mesmo era café. (LE, p. 80-81, grifo meu)

O enunciado, passível de muita ressignificação, delata toda a perspectiva de uma Mocinha faminta, fraca, com frio e cheia de expectativas, mas que, no entanto, "entendeu que

era para ficar sentada" e calada. Descobre o leitor agora que ela foi atraída para Petrópolis para cuidar de uma criança. Descobre Mocinha que aquele "prato de queijo branco e mole" que ela 'come' com os olhos não é para ela; é para o menino – que já tinha comida suficiente. Em seu fugaz momento de iluminação, Mocinha se descobre um joguete e ameaça: "mas ela contaria tudo, iam ver". A ameaça, entretanto, traz no bojo a sua própria negação, pois o verbo "contar" aborta o complemento: Mocinha não tem para quem contar, então por que se preocuparia o narrador em inserir o objeto do verbo? Em sua estreiteza reflexiva, logo ela se volta para sua necessidade básica e imediata: café. Abre-se aqui espaço para um aspecto recorrente na escritura de Clarice Lispector: a percepção gustativa como "realidade corporal em situação máxima de assimilação do mundo" (PONTIERI, 1999, p. 31). Novamente Mocinha se frustra: o café sendo servido não é para ela.

Ao privá-la de uma voz que a faça dialogar com seu meio e participar do jogo social, e, ao falar por e com ela em discurso indireto livre, o narrador dá evidência da impossibilidade que tem Mocinha de desenvolver formas de conhecimento de si e do outro. Grande parte do pensamento de Bakhtin encontra eco aqui. Da cadeia infinita da interação verbal que conduz ao auto/hetero conhecimento, Mocinha não é partícipe. É esse elo faltante, para o qual o narrador nos chama a atenção, que corrói a desejável natureza social e cultural da linguagem que, idealmente, implicaria a harmonia das relações humanas e devolveria a Mocinha a sua consciência do ser. O quadro social ecoando vozes tão destoantes, compromete a criação da ponte necessária de comunicação humana, somente sedimentada por meio da interação verbal, que Bakhtin define como exotopia. Beth Brait (1997, p. 220-221) explica melhor:

> [...] a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte: estamos na fronteira do mundo que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar.

Mocinha não se insere nesse contexto: falta-lhe o outro para lhe dar acabamento, para lhe dar um "ambiente" que a faça ser. Não tendo linguagem para se comunicar com o mundo e não tendo um mundo disposto a se comunicar com ela, ela se torna, em sua pequenez e individualidade, um apêndice descartável.

Aquilo que o narrador registra em seu próprio discurso, ao seguir os passos de Mocinha, revela-se sutilmente tecido de pretensa superficialidade, que, a propósito, é bastante enfatizada. Ocorre, entretanto, que é justamente nessa pretensa superficialidade, nessa tendência à 'camuflagem', à inversão textual, onde o aparentemente não-essencial se torna o essencial, que o texto de Clarice Lispector mostra sua força. Seu discurso parece falar pelo avesso. Assim, ao narrar a história de Mocinha de maneira tão casual, como se tudo fosse "coisas da vida", sem maior importância, o narrador está justamente realçando a relevância da condição da personagem na estreiteza de seu ser. Mocinha *é*, mas não o sabe, porque a sociedade não a reconhece; mais do que isso, não tem interesse em fazê-lo, pois ela é, agora, quase ao fim da vida, um ser improdutivo que deve ser descartado.

O aspecto social da rejeição e exclusão do velho fica definitivamente caracterizado também quando o narrador mostra Arnaldo, o potencial ex-anfitrião, rejeitando qualquer possibilidade de alojar Mocinha. Na voz dele o narrador ecoa a voz social, e na sua própria voz ecoa sua crítica velada:

> - Não pode ser não, aqui não tem lugar não.
> E como a velha não protestasse e continuasse a sorrir, ele falou mais alto:
> - Não tem lugar não, ouviu?
> Mas Mocinha continuava sentada. Arnaldo ensaiou um gesto. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cômico do contraste. A esposa esticada e vermelha. E mais adiante a velha murcha e escura, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros. Diante do sorriso malicioso da velha, ele se impacientou:
> E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? [...] chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo, viu? Aqui não tem lugar. Diz assim: casa de Arnaldo não é asilo não, viu!
> Mocinha pegou o dinheiro e dirigiu-se à porta. Quando Arnaldo já ia sentar para comer, Mocinha reapareceu:
> - Obrigado, Deus lhe ajude. (LE, p. 81-82)

Todos os traços físicos e psicológicos da protagonista desenhados no parágrafo de abertura ressurgem nesse enunciado, porém com uma diferença: lá a voz era de um narrador empático mostrando ternura diante da ingenuidade e pureza; aqui - representada na voz de Arnaldo - é a voz da sociedade que rejeita e discrimina a velhice; Arnaldo suspeita até do sorriso franco de Mocinha. Para esse grupo social 'superior' não há tempo a perder com coisas inúteis – e Mocinha parece estar aí incluída.

O acentuado contraste do discurso aqui apresentado com aquele de abertura retoma a questão da consciência narradora e lança o leitor nesse torvelinho discursivo, que mostra um narrador emocionalmente comprometido com a protagonista, inserindo-a no contexto

histórico-social, chamando a atenção para um sistema que cria "mecanismos de uma lógica social excludente, que priva indivíduos de direitos, os quais assegurariam a assunção da condição de sujeitos". (MARTINS, 2004, p. 30) A voz narrativa condensa em suas escolhas lexicais e estilísticas o perfil que o velho tem na sociedade, que, como Mocinha, está mergulhada no alheamento.

O discurso de Arnaldo é o discurso do poder, que vê o velho como um pária, ser não-produtivo, encargo dispendioso e desnecessário – além de 'feio': observem-se atentamente os campos lexical e semântico utilizados pela voz narrativa quando descreve a visão que Arnaldo tem de Mocinha: "velha murcha e escura, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros" ou o "sorriso malicioso de velha". Acrescente-se ainda o tom extremamente agressivo de sua 'fala monológica' (já que não há qualquer réplica por parte de Mocinha); ou pense-se na referência quase exaustiva ao fato de não haver lugar para ela em sua casa. Também a entonação depreendida ao final de cada fala de Arnaldo ("ouviu?", "viu!") traz para os ouvidos do leitor todo o imediatismo da cena e o faz ver uma Mocinha passiva, submissa, impotente – e calada. Ao subtrair a voz de Mocinha em discurso direto, como faz com D. Anita em "Feliz Aniversário", o narrador possibilita ao leitor tanto a percepção da carência na comunicação humana quanto as implicações das diferenças sociais e culturais que privam o ser de afirmar ou reconhecer sua identidade. Não ter linguagem, não interagir socialmente significa não ser. Como leitores, dentro de nossa condição histórica e existencial, desenvolvendo um ato hermenêutico, praticamos o que Gadamer (apud WOLFF, 1981, p. 114) chama de "fusão de horizontes" (de passado e presente, ou de autor e leitor) . Ouvimos no texto a voz do "outro", do autor, das personagens, da história, e produzimos uma interpretação; porém, ainda conforme Gadamer (apud WOLFF, p. 115), a "compreensão não é apenas uma atitude reprodutiva, mas sempre também uma atitude produtiva".

Considerando que o sujeito é formado e delimitado por valores, toda interpretação trará sua marca, e a de Clarice Lispector certamente está aqui impressa: como em "Feliz Aniversário", ela aponta para a crítica social. Ao resgatar seus valores em nossa interpretação, nós a estamos reproduzindo e, ao mesmo tempo, produzindo com nosso discurso outra crítica social, cujo foco neste conto aponta para a questão da velhice que marginaliza, para a solidão que sufoca, para a desesperança que anula o sentido de busca e só alenta o sentido da fuga.

Alberto Faraco (2003, p. 56) interpreta o pensamento de Bakhtin afirmando que aquilo que "chamamos de língua não é só um conjunto difuso de variedades geográficas, temporais e

sociais [...] é também um conjunto indefinido de vozes sociais". E o próprio Bakthin (2002, p. 95) assevera:

> Na realidade, não são palavras o que pronunciamos, ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.

Se, como propõe Bakhtin (2002, p. 36), a palavra como fenômeno ideológico é o modo "mais puro e sensível da relação social", ou como sugere Octavio Paz (1976, p. 116) "fim e princípio de toda história", pode-se supor que a falta/escassez da palavra como ponte torna-se o 'grau zero' da relação social. Entre Mocinha e o outro – ou melhor, os outros – não há qualquer ponte. Assim, em sua perspectiva socioideológica, o conto traduz para o leitor uma trágica visão da solidão humana, representada pela protagonista, que exercita seu silêncio (ou silenciamento) em face de sua incapacidade (ou impossibilidade) de afirmar sua alteridade e tê-la reconhecida. Não tendo voz, ou talvez melhor dizendo, sendo-lhe negado o direito à voz, Mocinha não pode, não sabe lutar para se tornar socialmente significante.

Ao ser mais uma vez rejeitada, Mocinha evita o caminho da estação e segue pela estrada para "passear um pouco" (LE, p. 82). Rodeada do silêncio de sua solidão, ela continua a ser retratada do ponto de vista de terceira pessoa; seu olhar dirige o foco do narrador, seu falar orienta-o, seus parcos pensamentos fluem para o discurso:

> Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, *e sem nenhum interesse*, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. *A estrada de Petrópolis é muito bonita* (LE, p. 82, grifos meus).

Repete-se o fugaz momento de iluminação que, como os anteriores, não provoca em Mocinha qualquer percepção de uma realidade interior que determine mudança em sua consciência do ser. Aliás, ao preparar o leitor para esse momento, o narrador, traduzindo o estilo despojado e casual da personagem registra: " [...]uma coisa muito curiosa, *e sem nenhum interesse*, foi iluminada."(grifo meu). É justamente nesse "sem nenhum interesse" que se solidifica o 'todo interesse' do leitor, tomado de surpresa quando percebe aquilo a que Mocinha quer se referir mas não consegue fazê-lo em sua totalidade, o que leva o narrador a

refleti-lo na fragmentada sentença: "Quando ela era ainda uma mulher, os homens." Resgatado em linguagem, esse brevíssimo feixe de luz também não dura mais do que a metade de uma frase e adquire muita expressividade pela sua incompletude, "pela redução da estrutura lógica e conseqüente concentração de conteúdo" (MICHELETTI, 2004, p. 117). Essa semi-epifania que não se sustenta, pois não deixa a personagem "para sempre ferida nos olhos", para usar expressão de Olga de Sá (2000, p. 167) faz de Mocinha um ser mais corpo do que mente, um sobreviver exterior mais do que um viver interior. Ela sabe, pelo menos, que agora não é mais mulher; é uma velha. Sabe o leitor que ela não é mais um ser por inteiro; sua sensualidade ("quando [...] ainda era mulher, os homens.") e seus sonhos são coisas do passado – passado cujas memórias são esparsas.

Mocinha logo está de volta à sua necessidade imediata, aquela que afeta seu corpo, não sua alma: saciar a sede. No entanto, guarda algum pequeno espaço para emoções que subjazem em sua casca de autômato andante; suas potencialidades expressivas não encontram ou não conhecem o caminho de vazão por via da linguagem expressa. Mocinha tem apego aos animais ("gato!"), gosta de criança loura ("Sempre gostara de criança loura: todo menino louro se parecia com o Menino Jesus") e aprecia o belo ("A estrada de Petrópolis é muito bonita"). Aliás, essa última sentença é particularmente significativa: fisgada para dentro do discurso, é a voz de Mocinha que aqui soa disfarçada sob a forma de discurso indireto livre. Esse aspecto é relevante, pois é, afinal, a única sentença, cujo verbo está no tempo presente e mostra que Mocinha se atém ao seu aqui e agora de percepções e necessidades imediatas.

Todavia, há evidências de que, diante de seus revezes, Mocinha tem consciência, mesmo que muito vagamente, de que seu espaço no mundo é estreito como sua cama. Prova disso está em seu hábito de passear à noite - para não atrapalhar? - e, agora, ao final do conto, em sua decisão de preferir o caminho da estrada ao da estação. No caminho, "em plena estrada" vê que "uma preta descalça enchia uma lata de água" (LE, p. 82) no chafariz. A inusitada expressão "em plena estrada", invadindo o discurso do narrador, trai a voz da personagem, que, surpresa, estranha o fato de uma preta descalça estar 'abusando' da água do chafariz, ou seja, coisa que ela (temerosa da reação das pessoas?) provavelmente não faria sem pedir licença (a quem?). Tal conjetura se torna mais plausível quando, sendo informados pela voz narrativa que Mocinha tem sede, lemos na seqüência seus passos e atitudes: "Mocinha ficou parada, espreitando [...] Quando a estrada ficou de novo vazia, adiantou-se como se saísse de um esconderijo e aproximou-se sorrateira do chafariz." (LE, p. 82).

Considerando a cuidadosa seleção lexical, somos autorizados a ouvir nesse discurso que Mocinha teme locomover-se no mundo e ser vista. De alguma forma, para a sociedade, ela é uma não-existência que incomoda, um fardo a ser descartado; beber água no chafariz (público) pode dar a entender aos outros que está invadindo espaço alheio e se aproveitando dele. Ela evita a estação (=aglomeração) e escolhe a estrada (=isolamento), onde estará em contato com a natureza.

Ao final do conto predomina o discurso relativamente distanciado do narrador, que faz poucas mas significativas incursões na mente da protagonista. Mostrada completamente só no espaço infinito da natureza circundante, rodeada pelo silêncio, seguindo por uma estrada que "subia muito", ela é cuidadosamente fotografada, mas de forma diferente. O narrador já não parece vê-la como forma física; ela se torna quase uma aura, uma forma etérea:

> Os fios de água escorreram geladíssimos por dentro das mangas até os cotovelos, pequenas gotas brilharam suspensas nos cabelos.
> Saciada, espantada, continuou a passear com os olhos mais abertos, em atenção às voltas violentas que a água pesada dava no estômago, acordando pequenos reflexos pelo resto do corpo como luzes (LE, p. 82).

Mocinha está procedendo ao seu ritual de passagem. Ela se batiza com a água do chafariz. Fundindo o olhar externo e algum grau de percepção interior, ela se prepara para uma nova vida. A água sugere, entre outras coisas, a eliminação de toda atividade mental, a aquisição decisiva da vacuidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). O batismo pela água, que acorda "reflexos pelo resto do corpo como luzes" outorga-lhe a vida sobrenatural. Mocinha se prepara para sair do limbo que é sua morte em vida.

Na cena final o narrador marca presença muito próxima da protagonista: mostra o cenário ao mesmo tempo em que, mantendo o genuíno tom de oralidade da personagem, apreende-lhe os pensamentos e funde-se com os seus; o leitor ouve um discurso bivocal muito afinado:

> A estrada subia muito. A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro, e subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem. E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, *a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu* (LE, p. 82, grifo meu)

Exceto pelo uso do superlativo "altíssimo", que trai a voz do narrador refletindo cuidadosamente a perspectiva da personagem (como ocorre com o superlativo "geladíssimo" do fragmento anterior, para caracterizar a água que Mocinha acabara de beber), o discurso predominante espelha a voz/pensamento de Mocinha, reinterpretando a sua linguagem desnuda e pintando um quadro poderosa e significativamente pictórico, que emoldura a protagonista em seu momento derradeiro. Pelo inusitado da forma, a última oração – "Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu" – evoca diferentes leituras e interpretações, dependendo de quem é a voz que fala: se de Mocinha, mostra a forma simples e descomplexa com que ela sempre viu a vida e vê agora a morte; se do narrador, é a voz da empatia para com a personagem e da crítica contra a sociedade; se dos 'outros' é a voz (aliviada) do preconceito que inferioriza e rejeita (observe-se o emprego de "a velha").

Ao se distanciar do mundo, Mocinha ganha nova dimensão. O silêncio do fim da tarde de sol quente paira como um véu sobre ela. Não há entre ela e o mundo, do qual ela está literalmente à parte, qualquer esboço, por menor que seja, de comunicação. Sentindo-se um estorvo, ela se isola para encontrar seu fim de forma a não 'atrapalhar' a sociedade. Ser envolvida pela natureza, que derrama sua beleza colorida do céu à terra, mostra que só lá encontra ela o espaço – e o diálogo – que lhe foi negado em sociedade.

Terminando bruscamente o conto, em estilo simples e despojado, como convém a Mocinha em sua limitada concepção de mundo, o narrador produz na forma discursiva um (aparentemente) leve ar de 'coisa corriqueira' ou 'normal', "sem nenhum interesse", que, conforme já discutido, levanta todo o interesse e confere ao conto, de maneira definitiva e insofismável, seu caráter eminentemente irônico. Sua morte é descrita com a 'inconseqüência' que satisfaz àqueles que sempre a relegaram ao plano do irrelevante e inútil, do detalhe que não se acrescenta ao todo. Além disso, o inegável apelo visual indica a natureza aberta em toda a sua plenitude para acolher aquele ser sem identidade social (e pessoal): "o céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem", "muito passarinho que voava do abismo para a estrada", "a estrada branca de sol [...] sobre um abismo verde" – espaço ideal para Mocinha, que gosta de passear sozinha. O branco (da estrada), cor de valor-limite, cor de passagem; o azul (do céu), a mais imaterial das cores, cor do vazio acumulado, caminho do infinito; o verde (do abismo), cor tranqüilizadora e refrescante, do reino vegetal, do despertar da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990) – tudo aqui se reveste de potente valor simbólico e confere a Mocinha

(ou Margarida) o *status* de pureza e ingenuidade que seu nome evoca, resgata-a do mundo dos homens, devolve-a – margarida que é – à natureza, trazendo-lhe na morte a vida que, entre os homens, agora velha (não mais mulher), lhe é negada. Ironia suprema que, em última análise, deve traduzir a (melancólica) convicção da autora da dificuldade ou impossibilidade de comunicação entre os homens.

Mocinha é (empaticamente) 'retirada de circulação' para simplesmente completar o ciclo natural da existência: ela simplesmente morre – e morre simplesmente: é esse jogo duplo e único ao mesmo tempo que a organização discursiva revela. Suprimida sua voz e suprimida do convívio social, ela é conduzida a um universo em que linguagem não conta. Sua essência mais pura e a vacuidade de sua consciência dão a nota mais alta nesse desconcerto de vozes que caracterizam o conto.

Ao se apoiar na árvore, que aponta para o infinito, personagem e espaço se fundem; Mocinha, também ela, se torna natureza, o que nos faz ressignificar o conto e conferir a ele uma aura de melancolia, agora ratificada pela forma súbita e ironicamente modesta – ou simplificada – como ele termina: Mocinha 'resolve' morrer, porque está cansada. É seu estilo simplório e despojado de ver as coisas, mas é também a maneira como facilmente a sociedade 'descarta' tudo aquilo que é inútil. É assim que Mocinha realiza sua grande e definitiva viagem a Petrópolis, o maior passeio de sua vida.

5. Entrelaçando as vozes

Life is a great surprise. I do not see why death should not be a greater one"
(Vladimir Nabokov)

Truly, though our element is time –
We are not suited to the long perspectives
Open at each instant of our lives.
They link us to our losses...
(Philip Larkin)

Após as análises dos contos em questão, cumpre agora promover um colóquio entre os narradores e personagens e ouvir o que há de consonante e dissonante entre eles. Quando o artista cria, ele está se expressando e expressando o mundo que o envolve. Assim é que a obra literária, mais do que artefato linguístico, é "produto social" (WOLFF, 1982, p. 13) que reflete a experiência individual em relação ao 'outro'. A voz que fala é também a voz que ouve – voltamos à natureza inapelavelmente interativa da linguagem de que nos fala Bakhtin e que forma a base das relações sociais.

Ouvir as vozes representadas nos discursos criados por Katherine Mansfield e Clarice Lispector para os contos analisados e proceder a um olhar comparativo e/ou contrastivo nos ajudará na busca de evidências que confirmem nossa proposta inicial: até que ponto Lispector *é* o livro de Mansfield e até que ponto Lispector *não* o *é* ou até que ponto Clarice Lispector ecoa a voz e visão de mundo de Katherine Mansfield..

Pensando com Terry Eagleton (apud WOLFF,1982, p.76) "é essencial [..] examinar em conjunto duas formações mutuamente constitutivas: a natureza da ideologia trabalhada pelo texto e os modos estéticos desse trabalho." De fato, observar em um texto as opções de ordem estética e as convenções literárias e culturais que o embasam significa também refletir sobre circunstâncias histórico-sociais e questões ético-ideológicas que subjazem à obra. Afinal, uma obra literária é o produto de um autor – um ser "construído por fatores sociais e ideológicos" (WOLFF, 1982, p. 42); da mesma forma, deve ser visto o receptor/leitor, que confronta em suas leituras os fatores sociais e ideológicos que o constituem como sujeito histórico e o inserem na sociedade de seu tempo.

Ao observar no discurso visível o jogo lingüístico proposto (escolhas estilísticas, semânticas, lexicais, sintáticas e retóricas), sobressai o discurso invisível, aquele que reverbera as vozes que lá se expressam e informa o leitor das intenções e *Weltanschauung* lá sedimentadas. É dessa combinação – estética e ideológica – que o fazer literário adquire seu sentido – e produz sentido.

Considerando os contos analisados anteriormente, os quais envolvem as temáticas da velhice, solidão e morte, discuto abaixo alguns aspectos que, em meu entender, revelam, nos impulsos criativos de cada autora, pontos de aproximação e pontos de distanciamento.

Parece não haver dúvida de que o traço estilístico mais recorrente na construção do ponto de vista dos contos analisados é o discurso indireto livre. Poderoso catalisador de vozes e tons em um mesmo *continuum* narrativo, o discurso indireto livre, além de operar francamente a favor da condição essencial do gênero conto – a brevidade –, em comparação com a novela ou romance, arregimenta naturalmente em sua composição a polifonia de que fala Bakhtin: lá o narrador orquestra e faz falar várias vozes que, harmonizadas com a sua, produzem, a um só tempo, um único som – ou, no caso, um único enunciado.

Seja para mostrar perfeita sintonia com a personagem retratada, seja para exibir divergência dela, o narrador vale-se de diferentes artimanhas textuais para fazer ver ao leitor - aqui alçado à condição de ativo co-participante do discurso - como deve ele interpretar as vozes que ouve. Retomo alguns exemplos de cada um dos contos, mostrando o uso do discurso indireto livre e seus efeitos, que servirão de embasamento das reflexões que seguem.

Em "Feliz Aniversário", Zilda, a dona da casa, recolhe e observa os presentes recebidos pela velha aniversariante. Incorporando a voz dela ao seu discurso e falando de sua perspectiva, o narrador espera que o leitor reconstrua a entonação apropriada e repasse a voz que ele emite a quem de direito: a própria Zilda. O viés irônico do enunciado assim disposto sugere narrador não empático; observe-se a repetição enfática de "nada":

> Alguns não lhe haviam trazido presente nenhum. Outros trouxeram saboneteira, uma combinação de jérsei, um broche da fantasia, um vasinho de cactus – nada, nada que a dona da casa pudesse aproveitar para si mesma ou para seus filhos, nada que a própria aniversariante pudesse realmente aproveitar constituindo assim uma economia: a dona da casa guardava os presentes, amarga, irônica. [...]
> Ninguém se lembrando de que ninguém havia contribuído com uma caixa de fósforos sequer para a comida da festa que ela, Zilda, seria como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado (LF, p.75).

Zilda encarna bem aquele membro da família que se vê, a contragosto, tomando conta do idoso. Nas relações familiares e sociais, Clarice Lispector percebe e recupera para dentro de sua ficção os conflitos causados pela convivência 'forçada' entre os idosos – indefesos – e seus familiares. Privados de convivialidade genuína, perdidos os laços de afetividade, aos velhos restam a memória e a solidão – muito bem retratadas no conto, em que o narrador, sem cair em sentimentalismos, chama a atenção do leitor o tempo todo para os efeitos devastadores do envelhecer: a sociedade 'empurra' o velho para escanteio, de onde ele, com toda a consciência que um longo viver lhe concedeu, contempla a derrocada das relações humanas.

A voz narrativa – condutora maior das ressonâncias ideológicas que informam o discurso – sabe quando e como exibir uma posição avaliativa das personagens, para dirigir – e obter – a adesão do leitor. Se lá é contra Zilda, aqui é a favor da aniversariante. O estilo coloquial do enunciado – uma das marcas mais relevantes do discurso clariceano nos contos analisados – traz para o leitor toda a entonação original que a personagem emprestaria à sua voz, estivesse ela falando diretamente.

> Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Os meninos, embora crescidos – provalmente já além dos cinqüenta anos, que sei eu! – [...] Mas que mulheres haviam escolhido! [...] todas elas com as orelhas cheias de brincos – nenhum, nenhum de ouro! A raiva a sufocava. (LF, p.79-80)

A inversão sintática da primeira oração, enfatizando "ratos" em vez de "família", e a pontuação expressiva reforçam o viés crítico do narrador, que chama a atenção para a frustração da personagem quando examina o seu círculo familiar.

Também "Viagem a Petrópolis" oferece ricos exemplos da polifonia contida no discurso indireto livre, ocasião criada para que o narrador, postado ao lado de Mocinha, personagem protagonista, fale por ela e, empaticamente, com ela:

> Viera para o Rio não há muito, com uma senhora muita boa que pretendia interná-la num asilo, mas depois não pudera ser: a senhora viajara para Minas e dera algum dinheiro para Mocinha se arrumar no Rio [...]
> Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais (LE, p. 76)

Embora seja quase que totalmente o reflexo fiel da fala coloquial da personagem, note-se um narrador que quer se fazer presente, como garantia ao leitor de sua solidariedade: observe-se o uso do mais-que-perfeito em "não pudera ser", "viajara", que, evidentemente, não é fala de Mocinha. Observe-se também o plurilingüismo do enunciado: falam Mocinha, a "senhora muito boa", a "família de Botafogo" e, acima de tudo, o narrador, que faz o olhar do leitor incidir afetivamente sobre a protagonista.

O discurso evidencia nas escolhas lexicais e estilísticas do narrador que Mocinha é duplamente discriminada na sociedade: por ser velha e por ser pobre. O patético de sua história fica por conta da ingenuidade e pureza com que ela percebe a vida e aceita todas as vicissitudes que se lhe apresentam como absolutamente naturais. Sem pender para o sentimentalismo, Clarice Lispector fotografa suas personagens idosas em preto e branco, revelando nuances que transcendem a matéria. Para tanto, cria um discurso desnudado, quase frio, que, ao rebater no leitor, ativa suas emoções e o lança no jogo das diferenças sociais que discriminam, que pervertem intenções puras, que repelem os 'menores'. É fácil notar a aridez superficial (e ironicamente proposital) desse discurso. O rio subterrâneo de emoções que ele esconde só vem à tona com o trabalho de 'escavação' do leitor. E o resultado dessa prospecção sugere que Clarice Lispector deixa entrever sua postura ética em sua postura estética: suas personagens marginais, fotografadas no seu dia-a-dia são alvo de seu olhar interessado, sobretudo porque elas não têm percepção muito acurada de sua condição, o que justifica um narrador que olha com e não para, e que reclama do leitor a perceção do viés de crítica social que se esconde no subtexto. Mocinha é parte importante do laboratório experimental e ficcional de Clarice Lispector. Em uma de suas crônicas (1999, p.41), a autora diz: " [...] Procura-se o 'encanto feminino' e vêem-se três mulheres se movendo tranquilas, como se isso bastasse. E o pior é que de repente basta. Como se nos dissessem: eis aqui a fruta mais rara, e nos mostrassem a laranja de todos os dias. Surpreendida, vejo que a laranja é rara entre as mais raras."

Quando se observa o uso do discurso indireto livre, também recorrente no texto de Katherine Mansfield, percebe-se que algumas nuances estilísticas lhe dão contornos diferentes. Ao contrário do que faz Clarice Lispector, que passa muita 'lição de casa' para o leitor, Mansfield parece fazer questão de construir seu discurso de forma a facilitar o trabalho do leitor, deixando mais explícitas certas situações, nas quais espera a adesão incondicional do leitor. Por exemplo, seu narrador recorre com freqüência ao aspeamento como forma de

indicar com clareza que o narrador está inserindo fala estranha no discurso, que não quer assumir responsabilidade por ela. Isso geralmente ocorre quando o narrador demonstra postura contrária à da personagem. Ao trazer para dentro de seu discurso a voz do agente literário em "Vida de Mãe Parker", o narrador registra:

> During the week the literary gentleman "did" for himself. [...] Otherwise, as has explained to his friend, his "system" was quite simple and he couldn't understand why people made all this fuss about housekeeping. (LMP, p.303)
>
> Durante a semana, o homem de letras fazia ele mesmo a "faxina". [...] Por outro lado, conforme ele explicava aos amigos, seu "método" era muito simples, e ele não conseguia compreender por que as pessoas faziam tanta bulha a respeito das chamadas tarefas domesticas (VMP, p.65).

Fazer soar a voz genuína da personagem, separando-a da sua, indica que esse narrador não está adotando posição empática. Porém, ele pode também não se mostrar empático quando funde sua voz com a da personagem: " Então, já que aquele tipo de gente dá tanta importância a funerais, ele comentou com gentileza: "Espero que tudo tenha corrido bem com o funeral." (VMP, p.63)

Ou, diversamente, o narrador mansfieldiano pode expor sua total empatia quando incorpora naturalmente ao seu discurso, como faz Clarice Lispector, o modo natural de falar da personagem:

> Yes, she was born in Stratford-on-Avon. Shakespeare, sir? No, people were always arsking her about him."(303)
> That was a dreadful place – her first place. She was never allowed out. [...] the cook was a cruel woman [...] used to snatch away her letter from home [...] And the beedles! Would you believe it? – until she came to London she'd never seen a black beedle.(LMP, p. 304)
>
> Isso mesmo, ela havia nascido em Strafford-on-Avon. Shakespeare, doutor? Não, as pessoas sempre perguntavam sobre Shakespeare.
> Um lugar horroroso, seu primeiro emprego. Era proibida de subir ou andar de cima [...] a cozinheira era uma mulher ruim [...] costumava afanar as cartas que lhe chegavam de casa [...] E os besouros? Alguém poderia acreditar nisso? Até ir para Londres, ela jamais vira um besouro preto! (VMP, p. 66).

No polifônico enunciado, o narrador, extremamente empático, incorpora com muita naturalidade a voz de Mãe Parker ao seu discurso, reproduzindo em seus desvios da norma culta a condição social e cultural menor da personagem: "as pessoa vivia perguntando pra ela", "bisorro." A pontuação expressiva, as perguntas retóricas – tudo contribui para exibir um

narrador ostensivamente solidário com a personagem que cria, e acena ao leitor que é assim que ele também deve tratá-la, da mesma forma que espera dele um olhar enviesado e crítico em relação ao agente literário, que reflete a voz do poder e cujo discurso está longe de ser visto como interação social harmônica. Seu discurso é o discurso mecânico dos códigos linguísticos vistos como formas neutras e vazias, desprovidas de expressividade.

Em "Srta. Brill", por sua vez, o narrador mantém quase toda a estrutura narrativa, entre discurso indireto livre e narrativa em terceira pessoa, com um único turno conversacional. Privada de voz no discurso, Srta. Brill tem um porta-voz: fala por ela, de uma perspectiva restrita, um narrador muito empático – acompanhante fiel de seus passeios no parque e tradutor fiel de seus pensamentos.

Da análise do discurso indireto livre nos contos resta a impressão de que tanto Mansfield quanto Clarice adotam posturas semelhantes, com nuances que dão a cada texto um colorido diferente: o narrador de Mansfield é ostensivamente partidário e, ao mesmo tempo, emocionalmente expressivo, ao exibir em sua entonação sua preferência por essa ou aquela personagem; Lispector, por sua vez, instaura um narrador também partidário, porém mais sutil, menos emocional, deixando ao leitor o trabalho de escavar as emoções que se acumulam por detrás das vozes que lá falam. Por outro lado, há que se considerar que o narrador clariceano é uma construção especial: com frequência, ele se perde em suas próprias divagações, mais parecendo personagem em solilóquio.

Na ficção de Katherine Mansfield, o narrador libera emoções e as deixa transbordar para o discurso; em "Vida de Mãe Parker" elas se revelam cristalinas, quando, por exemplo, emerge no discurso expressão do tipo "Pobre pássaro!" pedindo claramente a adesão do leitor; em "Srta. Brill", ele fala com e por ela o tempo todo. Por outro lado, na ficção de Clarice Lispector, o narrador reprime emoções; encerra-as no subtexto. Em "Feliz Aniversário," elas estão represadas no diálogo mudo entre D. Anita e Cordélia sugerindo *carpe diem*; em "Viagem a Petrópolis" estão contidas na pureza e candura com que Mocinha é descrita vendo o 'outro', sem compreender que o 'outro' não a vê.

Outro meio de confrontar as duas autoras está na forma como instituem em seus textos o discurso direto. Uma superficial análise é suficiente para perceber que Katherine Mansfield utiliza-o com frequência, embora com modéstia; Clarice Lispector quase o ignora. É preciso extrair conseqüências disso.

Em "Vida de Mãe Parker", o discurso direto é instaurado sob duas perspectivas diferentes: serve tanto para revelar a dicotomia existente entre a posição social de Mãe Parker e a do agente literário – um discurso frio –, quanto para mostrar a relação entre Mãe Parker e seu neto – discurso repleto de expressividade e emoção. A Mãe Parker não é dada a oportunidade de interpelar seu patrão dialogicamente; ela é mera replicante. Sua fala restringe-se a curtas réplicas. Quando, entretanto, se trata de reproduzir o diálogo rememorado com o neto, o lirismo da cena adquire colorido especial e instaura-se aí uma interação harmônica e completa. Até mesmo o narrador se retrai, eliminando os verbos *dicendi* e deixando a cena fluir diretamente para os ouvidos do leitor:

"Gran, gi'us a penny! He coaxed.
"Be off with you; Gran ain't got no pennies."
"Yes, you 'ave."
"No, I ain't."
Yes, you 'ave' Gi' us one! (LMP, p. 302)

"Vó, vó, arruma um trocadinho pra gente!" pediu, com voz doce..
"Chega pra lá! A vovó não tem trocadinho nenhum."
"Tem, sim. Ce tem!"
"Não, não tenho."
"Sim, ce tem. Dá um pra nós."
(VMP, p.64)

Fazendo velhice e infância se encontrarem em situação rememorada, associações entre Mãe Parker e Dona Anita vêm à mente, especialmente quando a última, observando sua desagregada família, aciona a memória em busca de algum consolo no passado. Mãe Parker também agarra-se às suas lembranças para sobreviver; D. Anita sente o "peito vazio" (LF, p. 78). Nenhuma das duas, então, escapa da solidão insuperável que a velhice intensifica e da qual ambas as autoras têm profunda consciência. Nenhum dos narradores, porém, permite que o olhar sobre o tema atinja o trágico ou o melodramático; o apelo à razão é maior do que o apelo ao coração. Essa assertiva deve ser mais verdadeira para o discurso de Clarice Lispector do que para o de Katherine Mansfield: basta observar a maior aridez semântica do discurso de Clarice Lispector; em outras palavras, Clarice Lispector parece 'despir' a palavra e exibi-la na sua essência – ou procura fazê-lo.

Ao abrir espaço para o discurso direto em "Feliz Aniversário", percebe-se que há uma fala unívoca, não um diálogo. Ouve-se apenas a linguagem fática, o clichê que preenche o vácuo do silêncio ("Pois é"); ouve-se a réplica vazia de um discurso vazio ("Está certo! Está

certo!") ou planos vagos para um futuro distante ("Até o ano que vem!"). Tudo aponta para a derrocada afetiva dessa família que se pretende unida mas que, no decorrer da festa, ignora a velha aniversariante, embora o discurso aponte para o contrário: " 'Nem todos têm o privilégio e o orgulho de se reunirem em torno da mãe', pigarreou José" (LF, p. 83). O momento supostamente climático da festa dá ao leitor oportunidade para ouvir em discurso direto:

> - Viva vovó!
> - Viva D. Anita, disse a vizinha que tinha aparecido.
> - *Happy Birthday* – gritaram os netos do Colégio Bennett (LF, p. 76)

A crítica às diferenças sociais, motivo de especulações secretas e comentários maledicentes entre vários membros do grupo (registrados indiretamente pelo narrador), estão visíveis no fragmento. Com seu olhar crítico, o narrador adota postura sutil: omite o verbo *dicendi* na primeira fala (que provavelmente representa o lado pobre da família - o grupo de Olaria – , que não precisa de identificação), mas registra-o na segunda fala, onde ocorre o uso de inglês (para enfatizar no discurso o lado 'nobre' da família). E, no meio dos gastos clichês, a vizinha (estranha ao grupo familiar), carinhosamente, declina o nome da aniversariante. Nessa justaposição assume importância a ausência da voz narrativa na primeira elocução – essa é uma falta que pode fazer a diferença, como que a chamar a atenção do leitor para a maneira como são tratados os 'menores' na escala social.

Outra perspectiva é fornecida pela própria aniversariante, a quem, em três momentos distintos, é concedida a fala direta. Em um deles, ela desfere crítica contumaz contra o próprio núcleo familiar. Como faz Katherine Mansfield, afasta-se o narrador monopolizador do discurso para conceder ao leitor o privilégio de ouvir a voz da protagonista sem qualquer interferência externa: "Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas!" (LF, p. 80). Examinando as entrelinhas do discurso e as escolhas feitas pelo narrador, D. Anita é alçada, juntamente com Cordélia, à condição de única consciência lúcida e reflexiva do conto. Se não fala por via direta, fala – e muito - pelo olhar que dirige a Cordélia. Clarice Lispector acrescenta, assim, a poderosa voz do silêncio à polifonia que se ouve no conto, garantindo ao não dito peso de ouro.

Em "Viagem a Petrópolis" o discurso direto segue os mesmos critérios observados em "Feliz Aniversário": há também raras ocorrências dele no tecido narrativo; são vozes que não

interagem, apenas replicam. Considerando o que afirma Paulo de Tarso Galembeck (2003, p.74), ao discutir o dialogismo bakhtininano, "a tarefa primordial da conversação é a negociação da identidade e das relações sociais", então seria de se supor que Clarice Lispector, vendo nas palavras a "maior complicação do mundo" (2001, p. 154) suspeita de seu valor interacional (eu/outro). Clarice Lispector parece mostrar que, como fonte de interação, a linguagem é um grande vazio. Seus pretensos diálogos exibem apenas uma face: ou 'eu' ou 'o outro'. São formas não bivocais, mas unívocas de (pretensa) comunicação pela via da linguagem. Alguns exemplos estão registrados abaixo:

> Um dia uma das moças da casa perguntou-lhe o que andava fazendo. Respondeu com um sorriso gentil:
> - Passeando (LE, p. 76)
> [...]
> O rapaz virou-se para trás:
> - Não vá enjoar, vovó!
> [...]
> As moças riram [...] (LE, p.78)
> [...] As moças falavam:
> - Ah, obrigada, um presente desses eu rejeito! (LE, p. 79)
> [...]
> O melhor seria não deixá-la sozinha na saleta, com o armário cheio de louça nova.
> - Preciso antes tomar café, disse-lhe. Depois que meu marido chegar, veremos o que se pode fazer. (LE, p. 80).

Em qualquer dessas falas em discurso direto não há sequer uma única sugestão de empatia para com Mocinha; ao fazer soar essas vozes, o narrador chama a atenção direta do leitor para a forma como são construídas as interações que regem as relações sociais. Aqui, Mocinha está sempre em situação de desvantagem: é um estorvo. No último fragmento, o impiedoso narrador, que antes, em discurso indireto livre, já havia revelado que Mocinha queria café ("Mocinha estava fraca. Se bebesse um pouco de café quente talvez passasse o frio no corpo"), junta-se ao leitor para dar 'tiro certeiro' na mulher em cuja casa Mocinha se encontra. Nota-se, assim, que Clarice Lispector, como Katherine Mansfield, reserva criteriosamente espaço para instaurar nos contos seu discurso direto de face única: ele precisa produzir o efeito-choque que descompõe o leitor e, exigir dele resposta de corpo e alma. Seja para expressar o nada, seja para expressar o tudo, o discurso direto em Clarice Lispector dá acesso a reflexões sobre as funções da linguagem como ferramenta de comunicação. Se, como Bakthin propõe, a linguagem é o mecanismo que liga (ou, diríamos, deveria ligar) o 'eu' ao 'outro', então Clarice Lispector parece vê-la como mecanismo que carece de reparos para se

caracterizar como sinal genuíno de interação social. Talvez isso explique o inusitado de muitas de suas construções – um re-arranjo da língua como tentativa de realmente 'traduzir' o ser em sua inteireza.

Esse enfoque estético da linguagem como pretensa arena das relações sociais desvela uma percepção de mundo disfórica: o fracasso da comunicação leva o homem ao senso do vazio, da impotência, da solidão. Clarice Lispector deixa transparecer em sua obra a percepção de que o viver é busca estóica (mas quase inútil) do significado da experiência humana individual e social; e nesse processo a linguagem tem (ou deveria ter) papel preponderante.

Em "Srta. Brill", Katherine Mansfield delineia um quadro discursivo atípico: em meio ao extensivo uso do discurso indireto livre e do foco narrativo de terceira pessoa, insere apenas e tão somente uma troca dialógica, que acaba por se tornar o 'turning point' da magra, porém muito significativa, aventura de Srta. Brill naquele domingo no parque. Quando colocado ao alcance auditivo de Srta. Brill e do leitor, o diálogo que se estabelece entre o jovem casal, estaria o narrador pretendendo despertar Srta. Brill da letargia e alienação em que ela vive, quando cria seu mundo de fantasia e nele sente grande e genuína comunhão entre os homens? Srta. Brill sai de seu castelo de devaneios, para esconder-se de volta em seu canto, ou seu armário, como exilada social. Katherine Mansfield traça no retrato da personagem um discurso empático que oscila entre mostrar, de um lado, o senso de vaidade, ignorância e 'ilusão' da protagonista e, de outro, conduzir o leitor a perceber a verdadeira realidade de Srta. Brill: solteira, na meia-idade e sozinha. Assim, Katherine Mansfield faz percurso inverso ao de Clarice Lispector, pois constrói o discurso lírico, pleno de expressividade, para refletir a alienação e o mundo de fantasia em que vive Srta. Brill. Clarice Lispector não cria lirismo ou fantasias. Seu olhar é um olhar perturbador, que lança suas personagens diretamente na realidade impiedosa. Veja-se o caso de Mocinha. Porém, ao final do percurso, ela se encontra com Katherine Mansfield; ambas examinam com perspicácia a experiência do idoso, cuja companhia parecem ser o silêncio e a solidão.

Observando agora a postura do narrador de terceira pessoa nos diferentes contos, alguns aspectos reclamam atenção e um deles ativa a pergunta: qual o impacto e a influência da voz narrativa no leitor?

Katherine Mansfield cria um narrador 'invasivo', que não hesita em emergir ostensivamente no discurso, emitindo claro juízo de valor a respeito da personagem retratada.

É assim que, em "Vida de Mãe Parker", ele expressa abertamente sentimentos de solidariedade para com a protagonista. Seu discurso está carregado de expressividade, buscando a adesão do leitor:

> Poor old bird! (LMP, p.302)
> [...]
> A hard life! (LMP, p. 303)
> [...]
> Oh, wasn't there anywhere where she could hide and keep herself to herself and stay as long as she liked, not disturbing anybody, and nobody worrying her? Wasn't there anywhere in the world where she could have her cry out – at last? (LMP, p. 308)
>
> Pobre pássaro velho! (VMP, p. 63)
> [...] Uma vida dura (VMP,p. 65)
> Será possível que não houvesse um lugar, qualquer um, onde ela pudesse esconder-se, isolar-se, ficar o tempo que bem entendesse, sem incomodar ninguém e sem que ninguém a viesse incomodar? Não haveria algum lugar no mundo onde ela pudesse, enfim, desabafar? (VMP, p.71)

Em "Srta. Brill", o discurso indireto livre reduz a presença de um narrador de terceira pessoa onisciente, que em "Vida de Mãe Parker" marca sua presença ostensiva.

Com relação à ficção de Clarice Lispector, a discussão é de outra ordem. Sem se apresentar ostensivamente no discurso como faz Mansfield, o narrador introduz, por vezes, uma voz estranha: diferente tom, diferente som, diferente perspectiva. O leitor é abordado em flanco novo e é desestabilizado em seu processo de leitura. Não é certamente do narrador instituído no espaço discursivo a voz que, por vezes, lá fala. Ou se o é, ele extrapola seus 'deveres narrativos' e assume certos 'direitos' que o mergulham em divagações filosóficas que, embora tenham relação com o narrado, focalizam-no sob diferente perspectiva. "Feliz Aniversário" oferece bons exemplos:

> Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. *Oh, o desprezo pela vida que falhava.* (78)
> [...]
> [...] E ela era a mãe de todos. E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. (LF, p. 79)
> [...]
> [...] *Porque a verdade era um relance* (LF, p.83) (grifo meu)

Um ouvido atento perceberá que soa uma voz diferente daquela do narrador instituído no conto, o que é característica frequente da ficção de Clarice Lispector. Em "Viagem a Petrópolis", entretanto, não se observa a ocorrência desse tipo de interferência extra-discursiva. Uma possível explicação poderia estar no fato de que a 'rasura' de vida da personagem motiva o narrador a fazer com ela o solitário percurso de sua viagem, concentrando-se naquilo que a afeta no aqui-e-agora. Fica ao leitor o encargo de alçar vôo maior e buscar as implicações mais profundas desse discurso 'ralo' que esconde outras vozes e ressoa outras especulações.

Ainda do ponto de vista estético, as autoras têm seus vários 'recados' extra-texto revelados nas escolhas estilísticas, lexicais, sintáticas e semânticas que fazem ao longo do discurso do narrador.

Katherine Manfield mantém estilo relativamente convencional de linguagem; não produz grandes e radicais inovações estéticas, mas revigora-a com a criação de um tom impressionista, que evoca muito a prosa de Tchekhov, desenvolvendo imagens sensoriais, descrevendo cenas com pincéis coloridos para nelas inserir suas personagens envolvidas em uma atmosfera intimista e delas retratar um fragmento do dia-a-dia, também com traços detalhados, capazes de revelar-lhes a alma e os meandros dos pensamentos. Conforme afirma Charles May (1994, p. 202), o problema que Tchekhov "tentou resolver foi como criar a ilusão de realidade interior focalizando apenas detalhes exteriores." (tradução minha) É nessa linha que Katherine Mansfield mantém sua escrita. Ela não despreza descrições de cenas externas, contra as quais apõe suas heroínas, mas seu interesse maior está na cena interna – na alma da personagem. "Vida de Mãe Parker" oferece bons exemplos: "Fazia muito frio na rua. O vento gelava. As pessoas passavam ligeiras, muito rápidas; os homens caminhavam como tesouras, as mulheres como gatos. E ninguém sabia, ninguém se importava." (VMP, p. 71)

A descrição da natureza inóspita e indiferente à volta de Mãe Parker leva o leitor a sentir o profundo senso de desolamento e solidão da personagem, que tem a solidariedade do narrador ostensivamente exibida.

"Srta. Brill" tem forte apelo visual no parágrafo de abertura, o que mostra o viés impressionista da prosa de Katherine Mansfield.

> Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold and the great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques – Miss Brill was glad that she had decided on her fur.(MB, p.330)
> [...]

> And when she breathed, something light and sad - no, not sad, exactly – something gentle seemed to move in her bosom. (MB, p. 331)
>
> Embora o tempo estivesse esplêndido – um céu azul polvilhado de ouro e grandes manchas de luz espalhando-se sobre os Jardins Publiques -, a Srta.Brill estava contente por ter resolvido por sua estola de pele de raposa. (SB, p. 73)
> [...]
> Ao respirar, alguma coisa triste e leve – não,não exatamente triste – alguma coisa suave parecia mexer-se dentro de seu peito. (SB, p. 74)

As claras imagens sensoriais pintadas com delicadeza criam o contraste com a atitude da personagem, conforme sugere a conjunção "embora". Logo em seguida, começa-se a construir o mundo interior da Srta. Brill, com nuances de tom cuidadosamente escolhidas, para mostrá-la em seu quase completo alheamento de si mesma como ser individual (solteira, na meia-idade e solitária) e em suas fantasiosas visões de si mesma como ser social. Ou seja, Katherine Mansfield 'emoldura' suas personagens, para, em seguida, fazer um cuidadoso trabalho de introspecção de seu mundo interior.

Clarice Lispector, por sua vez, circunscreve suas personagens a ambiente de outra natureza. Não lhe interessa a moldura do cenário externo; ela adentra o espaço interno da personagem e lá permanece; Também como Tchekhov e Mansfield, ela expressa, a partir de uma situação rotineira e banal, uma resposta emocional complexa. O toque impressionista de Clarice Lispector está mais em rostos e atitudes do que em paisagens; essas são mero complemento (quase dispensável) na composição do seu quadro total. Diversamente, Katherine Mansfield demora seu olhar nos detalhes da paisagem, em objetos, contra os quais opõe suas personagens. As cores de sua linguagem são poeticamente traduzidas e criam um halo em volta de suas personagens, traduzindo-lhes os sentimentos; Clarice conhecia bem o estilo de Mansfield, pois em uma de suas correspondências, ela diz: "Para as mesmas palavras, dá-se essa ou aquela cor" (LISPECTOR, 2002, p.62). Em sua obra, o poético,que também tem suas cores, torna-se quase prosaico, mas esconde, como já discutido, um rio de sensibilidade e emoções.

A título de comparação com os fragmentos narrativos de Mansfield discutidos acima, alguns exemplos de "Feliz Aniversário" podem ser arrolados:

> Zilda, a dona da casa, arrumara a mesa cedo, enchera-a de guardanapos de papel colorido e copos de papelão alusivos à data, espalhara balões sugados pelo teto. [...] No centro havia disposto o enorme bolo açucarado.(LF, p. 72)
> [...]

> Em breve as fatias eram distribuídas pelos pratinhos, num silêncio cheio de rebuliço. As crianças pequenas, com a boca escondida pela mesa e os olhos ao nível desta, acompanhavam a distribuição com muita intensidade. As passas rolavam do bolo entre farelos secos. As crianças angustiadas viam se desperdiçarem as passas, acompanhavam atentas a queda. (LF, p. 77)

Note-se, no primeiro enunciado, a aridez da descrição, associada às atitudes da personagem, que indicam falta de emoção e de expressividade, o que é captado pelo narrador e transmitido ao leitor, sugerindo uma visão não empática. No segundo fragmento, note-se também a descrição racional e racionalizante, que rejeita o poético. De "Viagem a Petrópolis" um exemplo de outra cena apoética, como apoética é a vida da protagonista, Mocinha:

> [...] Mocinha [...] entendeu que era para continuar sentada. O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. Os lábios ardiam secos e o coração batia todo independente. Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando. A seus pés o cachorro mordia a própria pata, rosnando. A empregada, também meio gringa, alta, de pescoço muito fino e seios grandes, a empregada trouxe um prato de queijo branco e mole. Sem uma palavra, a mãe esmagou bastante queijo no pão torrado e empurrou-o para o lado do filho. (LE, p.80)

Descrição crua como essa, feita da perspectiva de Mocinha, que está com muita fome e vontade de tomar café, só pode ativar a sensibilidade e a solidariedade do leitor. É, assim, curioso notar que Clarice Lispector arrebanha seu leitor oferecendo-lhe na linguagem possível a crueza da vida cotidiana da solitária e suave figura de Mocinha (a começar pelo seu apelido afetivo: Mocinha).

Ainda no terreno das considerações estéticas, falta um olhar sobre algumas escolhas lexicais, semânticas e sintáticas que informam muito das intenções veiculadas nas obras pelo narrador de terceira pessoa, que exprime seus sentimentos de forma subreptícia, ou não, no discurso; é por meio dessas escolhas que ele faz o leitor perceber os acentos irônicos e recriar as entonações das vozes que falam.

Em "Vida de Mãe Parker", o narrador quer pintar negativamente o agente literário. Ouve-se no sobretexto uma voz de pretensa solidariedade e interesse pela situação de Mãe Parker, cujo neto faleceu: "Espero que o enterro tenha sido um...um... sucesso", arrematou ele. Mãe Parker não respondeu [...] O homem de letras levantou as sobrancelhas e voltou ao seu café da manhã." (VMP, p. 63). No subtexto, o narrador convida à percepção da indiferença dissimulada do agente literário, cuja voz em discurso direto, mostra seu (insólito) interesse no desenrolar do enterro; o narrador fornece um pequeno detalhe que revela a ironia

subjacente e assume grande relevância. O ato de levantar as sobrancelhas e voltar ao seu café devolve-o à posição de superioridade da qual ele, em momento algum, saiu para mostrar solidariedade a Mãe Parker. É portanto, de pormenores aparentemente irrelevantes que Katherine Mansfield pinta suas personagens. Fazendo da situação mera rotina interrompida, diminui o agente literário e eleva Mãe Parker aos olhos do leitor.

Há ainda outro exemplo de visão negativa a ser extraído pelo leitor com relação ao agente literário: "As pilhas de xícaras e pires sujos estavam lavadas e enxugadas. [...] A mesa foi esfregada e o aparador, e a pia, onde nadavam caudas de sardinhas..." (VMP, p. 68) A descrição é tão potente que o narrador se libera da obrigação de continuá-la. Deixa à livre imaginação do leitor a continuação da sentença e, uma vez mais registra seu olhar crítico contra o agente literário e olhar de compaixão para com Mãe Parker.

Quando quer enfatizar um tom, uma atitude, Katherine Mansfield recorre a recursos gráficos especiais, valendo-se muitas vezes de itálicos para chamar a atenção do leitor. É isso que ela faz quando o agente literário nutre suspeitas contra Mãe Parker, ao lhe perguntar a respeito de um resto de chocolate que desapareceu quando ela foi fazer a limpeza da última vez. Ao receber "não" como resposta, ele reage: "É *muito* estranho. Eu era capaz de jurar que tinha deixado uma colher de chocolate na lata" (VMP, p. 69, grifo do autor)

Também quando quer mostrar total empatia pela protagonista, o narrador não hesita em entrar em perfeita sintonia com o modo de falar de Mãe Parker e assumi-lo como se fora seu próprio discurso: "Shakespeare? [...] As pessoa sempre perguntava sobre ele", (VMP, p.66, tradução minha).

Logo após o parágrafo de abertura, Srta. Brill está no parque, envolta em sua estola. O narrador oferece ao leitor um discurso que o conduz para uma melhor caracterização da personagem e distinção clara das vozes que lá falam. Abaixo, seguem alguns exemplos:

> Only two people shared her "special" seat a fine old man in a velvet coat [...] a big old woman [...] (MB, p. 332).
>
> Apenas duas pessoas partilhavam o "seu" banco, um senhor idoso e distinto comum casado de veludo [...] uma senhor idosa e corpulenta". (SB, p. 74)

Desse cenário discursivo emerge um perfil quase final da personagem: Srta. Brill é solidão no meio da multidão. É no parque, fazendo-se de gregária, mesmo que seja só pela imaginação, que ela compensa seu isolamento, em certa medida auto-imposto, mas não por

ela totalmente percebido. A ênfase no termo "special" traduz o interesse do narrador em que o leitor apreenda os motivos de Srta. Brill, quando ela escolhe estrategicamente onde vai se sentar.

Como se pode observar, o narrador mansfieldiano elabora de diferentes perspectivas um discurso que lhe permite veicular mensagens que traduzam sua empatia, ou ausência dela, com relação às personagens representadas. Nesse sentido, não se observam ousadias lingüísticas ou grandes inovações técnicas. A diferença em sua prosa, entretanto, fica por conta da criação de uma atmosfera, de um 'mood' especial em torno de suas personagens, dando-lhes a oportunidade de, em um pequeno recorte de sua vida diária, se revelarem por inteiro. Nos contos analisados, Katherine Mansfield recorta e pinta a face dura da solidão da mulher no ocaso de sua existência.

Quando voltamos nosso olhar para alguns procedimentos estéticos do narrador de Clarice Lispector, especulações de outro matiz nos movem. Conforme já sugerido não é para o poético, para o lirismo que o discurso claricecano pende. Clarice Lispector inova o cenário lingüístico na literatura, experimentando combinações novas, ousando associações esdrúxulas, rompendo regras de sintaxe, na tentativa de exprimir tudo o que a linguagem pode (ou deveria) exprimir da experiência humana. Ela não teme mostrar o feio, revelar o patético, expor o absurdo da existência. Seu narrador, de maneira geral, mantém estilo muito conversacional, mas também injeta em suas narrativas arranjos muito pessoais que deslocam as expectativas do leitor, desestabilizando-o de suas convenções lingüísticas.

Em "Feliz Aniversário", Clarice Lispector faz extensivo uso da repetição, um dos recursos estilísticos favoritos, o que já foi objeto de discussão anterior. Segundo Leslie Kane (1984, p.143), as repetições "intensificam o humor, revelam comportamentos compulsivos, reforçam a impressão de fixidez, bloqueiam o fluxo livre dos pensamentos e mostram um esforço para encontrar uma palavra e a fascinação quando ela é encontrada." (tradução minha) Clarice Lispector faz da repetição um de seus motes artísticos; a repetição é sua fiel aliada na busca da palavra certa e seu sentido puro; ademais, a repetição atesta o estilo coloquial da autora, pois é um aspecto comum da fala natural.

Para mostrar o distanciamento entre a aniversariante e o grupo familiar ali reunido para a comemoração, o narrador descreve D. Anita como um objeto de museu, cujos cuidados consomem tempo precioso da filha e, para tanto, recorre à linguagem repetitiva, assim

deixando entrever na voz narrativa sua crítica à atitude da filha, que cuida da velha aniversariante.

> Para adiantar o expediente, enfeitara a mesa [...]
> E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe [...] a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado [...] (LF, p.73).

Liberdades lexicais e semânticas, formando combinações inesperadas, estão muito presentes no discurso de Clarice Lispector e atestam sua constante preocupação com os limites da linguagem e o alcance da palavra:

> Em breve as fatias eram distribuídas pelos pratinhos, num *silêncio cheio de rebuliço*.
> [...] uma contração passou-lhe rápido pelos músculos da cara. (LF, p.77) (grifo meu)
> [...]
> E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos [...] *Ela, a forte*, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, *obediente e independente*, respeitara (LF, p.78) (grifo meu)
> [...]
> Mas as luzes eram mais pálidas que a *tensão pálida da tarde*. [...] aquela *mudez que era a sua última palavra* (LF, p.82) (grifo meu)
> [...]
> Mas a esse novo olhar – *a aniversariante era uma velha à cabeceira da mesa* (LF, p.83) (grifo meu)
> [...]
> E a velha de súbito *cacarejou um riso frouxo*, compreendendo a alusão. (LF, p.84) (grifo meu)
> [...]
> [...] gritou José *eloqüente e grande*, e sua *altura parecia desmoronável* [...] lá em cima, *sobre escadas e contingências*, estava a aniversariante sentada [...] *erecta, definitiva*, maior do que ela mesma. [...] A morte era seu mistério (LF, p.86). (grifo meu)

Em "Viagem a Petrópolis", o narrador, mantendo-se no nível de linguagem de Mocinha, a protagonista retratada, tece um discurso embasado na sua fala natural e produz resultados curiosos que, com freqüência, apontam para o terreno da ironia; depois de descrever as desventuras de Mocinha no Rio, após chegar do Maranhão, o narrador, da perspectiva da simplória e ingênua personagem, insere: "Sua vida corria assim *sem atropelos* [...]" (LE, p, 76, grifo meu). Surgem descrições contundentes: "Comeu o pão como um rato, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva." (LE, p. 77); enunciados onde o feio, ressignificado pelo leitor que capta o subtexto, torna-se bonito: Arnaldo, a personagem que supostamente receberia Mocinha em sua casa, fornecendo-lhe abrigo, tem

seus pensamentos traduzidos pelo narrador: "a velha murcha e escura, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros."(LE, p.81). Se observadas as atitudes da família que eventualmente abrigaria Mocinha, as escolhas lexicais e semânticas que se exibem no exemplo devem traduzir com muita fidelidade a intenção crítica que o narrador pretende semear no discurso. Todo o discurso do 'outro', exceto o do narrador, é contra Mocinha. Não há qualquer articulação entre seu discurso raso e infreqüente e seus possíveis/esperados interlocutores. A "dimensão consensual do diálogo, um conjunto em que o acordo entre os interlocutores está fortemente presente" (PRETI, 1999, p. 59), faltante no texto, pode evidenciar o senso de isolamento do ser que Clarice examina com sua perturbadora prosa.

Considere-se também outra inusitada ruptura sintática no seguinte enunciado: "Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens." (LE, p.82) Construção fragmentária do ponto de vista da sintaxe torna-se, no entanto, plenamente passível de interpretação. E – mais do que isso - é justamente esse inacabamento que sobressalta o leitor e o torna mais partícipe do que seria tivesse o narrador respeitado as regras convencionais. O 'zelo'de Clarice por desequilibrar o *status quo* lingüístico produz resultados nos dois terrenos em que se apóia a obra literária: no terreno estético e no terreno ético; as consequências: o leitor trabalha mais – e ganha mais.

Com esses exemplos, foi possível comparar e contrastar os caminhos do fazer literário de Katherine Mansfield e de Clarice Lispector. Onde uma inova nas cores, a outra inova nos traços: Katherine pinta paisagens e retratos com pincéis e cores suaves e delicadamente investiga-lhes a alma; Clarice modela rostos com barro cru e explora-lhes corajosamente o mais recôndito canto. A primeira entra em cena e fala com o leitor; a segunda ecoa sua voz do camarim. Ambas, porém, falam a uma só voz quando, recortando um momento da vida de suas personagens, dissecam-no, debruçando-se sobre o seu universo particular, para mostrar o ser mulher quando, ignorada no meio familiar e social, ela só tem por companhia a solidão e a velhice. Ambas as autoras inovam na construção de uma atmosfera intimista que envolve as heroínas, investigando-lhes a alma e as suas relações sociais, projetando-as no meio familiar e social e examinando com perspicácia os devastadores efeitos da rejeição do velho pela sociedade.

Ao apontarem para esses devastadores efeitos e para o horizonte da solidão na velhice, tanto Katherine Mansfield quanto Clarice Lispector mostram a memória como compensação

possível: os velhos recorrem a ela para retornar ao passado, numa tentativa (vã?) de resgatar no que já foi o que poderia ter sido. Em "Feliz Aniversário", Clarice Lispector retrata a angústia de que D. Anita se torna presa, quando percebe a fragilidade e a decadência das relações de sua família, e, ao mesmo tempo, faz dela uma arguta indagadora de questões mais profundas sobre o estar só no mundo e à espera de desvendar o mistério da morte. Em seu momento de luz, ela descobre que "a verdade é um relance" e deita um olhar perscrutador no seu passado, faz uma sondagem reveladora no seu presente, antes de transmitir a Cordélia sua mensagem para o futuro.

Mocinha, de "Viagem a Petrópolis", junta-se a Mãe Parker e Srta. Brill: o mesmo senso de solidão e isolamento, as caracteriza quando enfrentam o mundo 'lá fora' – um mundo frio e indiferente. Mãe Parker, como D. Anita, tenta resgatar da memória um passado de alegrias que possa suprir um presente de infortúnios. Mocinha, um autômato perambulante, tem ligeira noção de que o espaço social que ocupa é maior do que pretende o 'outro'. Assim, humildemente retira-se do mundo, rendendo-se ao nada. Srta. Brill, solitária como Mocinha, dela difere: apesar de sua solidão trágica, em que até a voz lhe é suprimida, ela fotografa o mundo com as lentes da fantasia e nele procura viver como se estivesse no palco. Quando a realidade a atinge em 'plena encenação', ela se vê obrigada a, como Mocinha, se retirar, fechando-se no seu 'pequeno armário.'

Dessa forma, tanto Katherine Mansfield quanto Clarice Lispector deixam entrever nos contos uma profunda percepção da mente feminina na velhice às voltas com suas inquietações, medos, frustrações e sonhos perdidos ou reprimidos. É no interior de cada uma dessas mulheres que se travam as grandes batalhas.

Submetendo suas personagens à cultura dominante em seus respectivos momentos históricos, Mansfield e Lispector tecem o mesmo macrocosmo temático dentro do qual inserem historicamente o microcosmo feminino, que associa a mulher ao casamento e à maternidade; se fora desse contexto, sobretudo na velhice, a mulher é, para a sociedade fardo difícil de carregar. Quando inseridas na dimensão macrocoscópica da História que as abarca, as mulheres na velhice são vistas apenas em sua dimensão microscópica, onde não parece haver qualquer espaço para a euforia.

III – VOZES DA DISFORIA: relações conjugais e familiares

1. "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento": o vazio da mesmice

At last I close my face
by closing both my eyes
lying so heavy in my hand
it almost looks like rest.
So they won't think I hadn't
a place to lay my head
(Rainer Maria Rilke)

I have immortal longings in me.
(Shakespeare)

"Frau Brechenmacher Vai a um Casamento", publicado originalmente em 1911, em *In a German Pension*)[1] apresenta Frau Brechenmacher às voltas com seu rotineiro universo doméstico: preparando os filhos para dormir e cuidando das roupas do marido, pois irão a uma festa de casamento. Estilisticamente falando, o conto mantém razoável equilíbrio na utilização de discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre e narrativa em terceira pessoa.

Entretanto, o leitor percebe que tanto no discurso indireto livre – aqui utilizado com economia - quanto em sua própria voz, o narrador onisciente sugere fortes traços de empatia em relação à protagonista. Poderíamos mesmo vê-lo como um narrador, mais do que onisciente, 'intruso', uma vez que exercita com bastante liberdade seu próprio espaço de criação, fornecendo pistas claras de que está buscando também um leitor solidário que, com ele, reconstrua as ressonâncias do discurso e avalie o universo representado à luz de sua visão.

Investigando pela voz narrativa e pelas estratégias discursivas as escolhas lexicais, semânticas, sintáticas e retóricas que compõem a malha do tecido narrado, podemos extrair conclusões que nos encaminharão para as intenções ideológicas que embasam o texto. Ao

[1] A coletânea *In a German Pension* foi incorporada a *The Collected Stories of Katherine Mansfield*, publicada em 1981, edição que utilizo neste trabalho (vide Referências)

leitor/ouvinte, é a voz narrativa maior que se faz autoridade para articular, incorporar, analisar e até julgar outras vozes que falam (ou pensam) no discurso.

Adotando a mesma estratégia das análises anteriores, iniciamos esta examinando o parágrafo de abertura – narrativa em terceira pessoa –, e observando o campo léxico-semântico escolhido. Ele está pleno de ambiguidade, se atentarmos para o tom que lhe imprime o narrador:

> Getting ready was a *terrible business*. After supper Frau Brechenmacher *packed* four of the five babies to bed, allowing Rosa to stay with her and help to polish the buttons of *Herr Brenchenmacher*'s uniform. Then she ran over *his* best shirt with a hot iron, polished *his* boots, and put a stitch or two into *his* black satin necktie (FB, p. 704, grifos meus)

> Preparar-se era uma *tarefa terrível*. Depois do jantar, Frau Brechenmacher *vestiu* quatro dos cinco filhos para dormir, permitindo que Rosa ficasse de pé com ela e ajudasse a polir os botões do uniforme de *Herr Brechenmacher*. Depois, passou o ferro quente sobre a melhor camisa *dele*, poliu *suas* botas e costurou um ou dois pontos na *sua* gravata de cetim. (FB, p. 43, grifos meus)

A voz que ouvimos é certamente a de um narrador que, pretensamente objetivo, se trai ao usar o adjetivo "terrível", que pode refletir, ao mesmo tempo, seus sentimentos de empatia em relação à personagem, ou os sentimentos da própria personagem; afinal, "preparar-se" não se refere a Frau Brechenmacher (que não tem seu nome próprio/identidade anotado; ela é o sobrenome do marido), mas às suas 'obrigações' domésticas antes de sair para a festa de casamento, para a qual o casal foi convidado. Observando-se os termos lexicais "tarefa difícil", "embalou"[2], "ajudasse", "sua melhor camisa com o ferro quente", "poliu suas botas e costurou um ou dois pontos [...]", na voz do narrador, pode-se perceber a medida exata de como a esposa (e o narrador) se sente: não gosta das tarefas que tem a fazer; "embalou" sugere que ela 'precisa' se livrar das crianças, despachá-las para a cama, para poder cumprir o restante – ou o mais importante - de suas obrigações, ou seja, cuidar das coisas do marido, pois quase todo o enunciado remete a ele; mas ouvimos também uma sutileza que convida à percepção de uma voz discretamente rebelde: "costurou um ou dois pontos na sua gravata de cetim"/ "passou o ferro quente sobre a melhor camisa dele", ou seja, sugere-se aqui um certo desinteresse ou negligência da parte da mulher com relação às suas 'obrigações' de esposa; partindo da voz narrativa, tal enunciado valorativo remete o leitor a duas conclusões: ou esse

[2] Para os propósitos deste trabalho, acredito que o termo lexical "packed", referindo-se à maneira como Frau Brechenmacher prepara as crianças para dormir, se traduzido como "embalou" sugere mais claramente o estado de espírito da protagonista do que "vestiu", termo utilizado na tradução publicada.

narrador conhece muito bem (e solidariza-se com) a protagonista, ou, em sua própria voz, está já sugerindo sua crítica contra o marido (ele não merece a consideração da esposa). Ouve-se, portanto, no entre-texto, uma voz que introduz, de início, um certo desconforto nas relações conjugais que serão exploradas no desenrolar do conto. Mais informação preciosa pode ser extraída do enunciado: a filha mais velha já começa a 'treinar' no 'negócio' – seria essa uma sugestão da perpetuação da condição feminina de subserviência que a mulher pratica? Parece que não é outra a idéia, quando, logo em seguida, ouvimos Frau Brechenmacher falando com a filha: "Você pode usar meu xale preto enquanto eu estiver fora – pegue-o." (FB, p.43). Estaria a própria mãe aqui contribuindo para a preservação da sociedade patriarcal? Seria ela, mesmo que inconscientemente, cúmplice dos contratos sociais estabelecidos pela tradição? É o que Pamela Dunbar (1997, p.32) sugere:

> Ao permitir que Rosa use o xale preto da mãe enquanto essa está fora, Mansfield está indicando a disposição de Rosa de assumir o papel de esposa e mãe – mesmo que o 'manto' e o status a ele associado sejam apresentados meramente como consolação. (tradução minha)

Pode-se perceber no fragmento do conto um cruzamento de vozes diversas: a do narrador, a de Frau Brechenmacher, a de Herr Brechenmacher (ecoando, por vias indiretas, a voz da autoridade) e a da sociedade patriarcal. É possível perceber também que o narrador pinta, em um único e econômico parágrafo, o típico retrato da família patriarcal, podendo, assim "reconstituir o imaginário ou a ideologia subjacentes" (REUTER, 2002, p.122) daquele momento histórico; de fato, reconstruindo a entonação plausível, lemos um subtexto que aponta para um julgamento crítico da sociedade em que essa família se insere e da qual o marido representa o poder instituído. Bakhtin (1993, p.86) nos lembra que

> [o] enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social.

Como sugere o pensador russo, o diálogo social reflete o momento social e histórico; portanto, a posição a que estava fadada a mulher na sociedade patriarcal está claramente sugerida aqui.. Ao homem está garantida a primazia de posição e tratamento dentro de casa. Assim, Frau Brechenmacher deixa os cuidados com suas próprias roupas para a festa em

segundo plano; ela diz à filha: "Rosa,vá buscar meu vestido e dependure-o na frente do fogão, para desmanchar as dobras" (FB, p. 43); em segundo plano também fica (ou continua?) ela própria, quando, ao chegar em casa, o marido faz suas (aparentemente costumeiras) exigências. A ele é concedida voz em discurso direto – e, de fato, sua fala é bastante 'direta':

> "Now, then, where are my clothes?" [...] cried Herr Brechenmacher [...]. "Nothing really, of course, and everybody at the wedding by this time [...] What are you doing? You're not dressed. You can't go like that. [...] I want the light. You go and dress in the passage." (FB, p. 704-705)

> "Ora, então, onde estão minhas roupas?" [...] gritou Herr Brechenmacher [...] "Nada pronto é claro, e a esta hora, todo mundo já estará no casamento [...] O que está fazendo? Não está vestida ainda! Você não pode ir assim! [...] Quero a luz. Você, vá vestir-se no corredor." (FB, p. 44)

Não fica difícil para o leitor reconstruir o tom de voz do marido quando fala com a esposa. O *status* inferior a que ele a submete fica explicitado nas agressivas perguntas, no sarcástico "é claro", no tom prepotente e autoritário que usa para ordenar que ela se vista no corredor escuro, porque ele quer fazê-lo em espaço iluminado.

Ao se referir a ele pela segunda vez como "Herr Brechenmacher", o narrador ironicamente sugere a relação de poder, reforçada pelo verbo *dicendi* "gritou". "Herr" ("senhor", em alemão), se transferido para a voz da protagonista feminina, confirma a relação de submissão dela. Também é o narrador que reflete a voz do marido, exprimindo seus sentimentos em relação à esposa: com a ironia subjacente, pode-se ouvir aqui tanto um narrador totalmente solidário com Frau Brechenmacher diante da humilhação imposta pelo marido afirmando sua autoridade, como a personagem pensando consigo mesma; está acostumada a fazer coisas muito piores do que vestir-se no escuro. Em meio à narrativa de terceira pessoa, soa claro o pensamento avaliativo do narrador:

> Dressing in the dark was nothing to Frau Brechenmacher. She hooked her skirt and bodice, fastened her handkerchief round her neck with a beautiful brooch that had four medals to the Virgin dangling from it, and then drew on her cloak and hood (FB, p.705)

> Vestir-se no corredor era nada para Frau Brechenmacher. Ela enfiou a saia e o corpinho, amarrou o lenço em volta do pescoço, e prendeu-o com um bonito broche, com quatro medalhas da Virgem pendentes dele, e depois vestiu o casaco e colocou o capuz. (FB, p. 44)

Ademais, comparar os botões (bem) polidos do uniforme do marido com as quatro medalhas do casaco da esposa gera especulações interessantes: ela usa medalhas religiosas e ele exibe com naturalidade seu impecável uniforme com os botões polidos, como se isso não fosse obra da esposa. A referência às (quatro) medalhas da Virgem Maria pode remeter a uma das razões para a atitude de submissão da mulher: a religião cristã, que detém papel crucial na delimitação da sexualidade e moralidade femininas. É a isso que se refere Maria José Somerlate Barbosa (2001, p.35-36), quando discute a obra de Clarice Lispector, e que nos ajuda aqui a entender o que move a protagonista de Mansfield:

> Se, por um lado, a família patriarcal exerce um controle direto sobre a sexualidade da mulher, a religião cristã também desempenha um papel importante na doutrinação dos parâmetros da sexualidade feminina. Durante séculos, por todo o mundo, foi enfatizada a necessidade de se salvaguardar a mulher dos seus próprios "demônios" ao se instituir uma "teologia de castidade e virgindade" que ajudaria a protegê-la das susceptibilidades da sua própria natureza e inclinações para o pecado (herança legada por Eva). [...] Por exemplo, o culto da Virgem Maria ensina que a mulher ideal é aquela que não tem desejos nem paixões, aquela que simplesmente se submete ao seu marido.

Ouvindo o marido um pouco mais de perto, em discurso direto e, na seqüência, reconstruindo o tom da longa e relativamente solene oração inserida pelo narrador, apreendemos a atitude de julgamento crítico negativo do narrador em relação a Herr Brechenmacher; a estrutura sintática e o campo lexical autorizam uma entonação que traduz prepotência da parte dele:

> "Here, come and fasten this buckle." [...] He stood in the kitchen puffing himself out, the button on his blue uniform shining with an enthusiasm which nothing but official buttons could possibly possess. "How do I look?"
> "Wonderful," replied the little Frau [...] "Rosa, come and look at your father."
> Herr Brechenmacher strode up and down the kitchen, was helped on with his coat, then waited while the Frau lighted the lantern.
> "Now, then – finished at last! Come along." (FB, p. 705)

> "Venha cá, venha prender esta fivela."[...] Ele estava de pé na cozinha pavoneando-se, os botões de seu uniforme azul brilhando com um entusiasmo que nada, a não ser botões oficiais, poderia possuir.
> "Que tal estou?"
> "Maravilhoso", respondeu Frau [...] "Rosa, venha ver seu pai!"
> Herr Brechenmacher caminhou de um lado para outro, na cozinha: ajudaram-no a vestir a jaqueta e ele esperou que Frau acendesse a lanterna.
> "Agora... tudo terminado. Então, vamos." (FB, p. 14)

Muito embora o discurso seja explicitamente em terceira pessoa, nesse enunciado é possível perceber quase um elogio/reconhecimento ao trabalho desempenhado pela esposa dedicada no cumprimento dos deveres a ela geralmente atribuídos. Referindo-se a ela afetivamente como 'a pequenina senhora'[3] o narrador a faz crescer aos nossos olhos. Assim, cada detalhe desse enunciado trai – pelas escolhas estilísticas e lexicais – uma voz narrativa que revela a hierarquia dominante: basta observar a oposição 'pequena senhora' e 'pavoneando-se', a força semântica do verbo em 'andando com passos largos e pesados'[4] e no reiterado imperativo "venha cá", a insignificância da mulher, perceptível na indeterminação do sujeito em 'ajudaram-no a vestir a jaqueta', ou a sugestão de que a esposa é mera serviçal em 'esperou que Frau acendesse a lanterna'. Embora quase indistinguível, há aqui uma relação dialógica em que se entrelaçam diferentes vozes apontando para uma mesma intenção: a dicotomia poder/repressão. Essa relação só é perceptível ao leitor por meio do discurso direto, da narrativa e das opções lexicais, sintáticas e semânticas. Ouvimos uma voz narrativa que, mais do que narrar ou descrever, também julga, interpreta, representa, conduz e convida o leitor a (re)construir o universo ideológico esboçado. Conforme afirma Bakhtin (1993, p.105), nessa voz narrativa "o prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilingüismo social que estão encerrados neles [...] dispõe todos [...] discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais." (1993, p. 105). Nessa diversidade de vozes o leitor 'lê' a voz narrativa e 'ouve' o tom extra-discurso que ele próprio, juntamente com o narrador, reconstrói – e esse revela-se um discurso que confirma as relações de poder na sociedade patriarcal.

De tal forma é o discurso construído que, embora o foco principal recaia sobre a esposa, é o marido que cataliza a atenção do leitor. Tudo o que ele ouve nas entrelinhas – e nas linhas - é discurso de poder: e Herr Brechenmacher quem deve ter todos os desejos satisfeitos; os 'outros' ficam em plano secundário.

Dentro de casa, Frau Brechenmacher corre de um lado para outro para aprontar as coisas, como lá fora também corre para alcançar o marido, que, apressado, a caminho da festa, a deixa para trás. Da voz do narrador onisciente, dando conta dos pensamentos e atropelos da

---

[3] O adjetivo "little", portador de expressividade, omitido na tradução, faz diferença na minha análise. Tomo a liberdade de incluí-lo aqui.

[4] Opto por uma tradução alternativa, uma vez que o verbo "stride" tem forte carga semântica e significa caminhar com passadas largas, mostrando energia e confiança.

protagonista, passamos para uma pequena, porém muito significativa troca dialógica entre o casal:

> She had not been out of the house for weeks past, and the day had so flurried that she felt muddled and stupid [...]
> "Wait, wait!" she cried.
> "No. I'll just get my feet damp – you hurry."
> It was easier when they came into the village. There were fences to cling to [...] (FB, p. 705-706)
>
> Há semanas ela não saía de casa e o dia a tinha aborrecido tanto, que ela se sentia confusa e estúpida [...]
> "Espera, espera!", ela gritou.
> "Não. Meus pés vão se molhar – você que se apresse."
> Foi mais fácil quando eles entraram na aldeia. Havia cercas onde podia se apoiar [...] (FB, p. 44-45)

Ao registrar a voz de Herr Brechenmacher em discurso direto, o narrador produz nova evidência de que é dele a voz do poder e do autoritarismo: o diálogo entre o casal é inequívoco, como inequívoca parece ser a posição do narrador, quando registra o verbo *dicendi* "gritou" para expressar o sentimento da esposa e o suprime após a fala do marido, para sugerir que o espaço todo lhe pertence. Porém, há um outro jogo narrativo sutilmente engendrado nas duas últimas orações, que podem expressar os pensamentos da protagonista (ou exibir o próprio pensamento do narrador): Frau Brechenmacher encontra apoio para caminhar no chão escorregadio, não na ajuda do marido, mas nas cercas ao longo do caminho. Registrado em tom absolutamente casual, o enunciado soa irônico, apontando para crítica ao marido, além de encerrar uma atmosfera de silêncio que convida à reflexão.

A malha dialógica se entrecruza desvelando sutilmente o fio ideológico que sustenta o texto, em que narrador e personagem feminina falam em uníssono para destacar a implícita voz do poder nas atitudes do homem. E será na festa de casamento (ironia!) - circunstância social e histórica – que as oposições masculino/feminino, homem/mulher, marido/esposa, superior/inferior, dominador/dominado ficarão mais clara e explicitamente delineadas pelas vozes outras que se somarão às já conhecidas, e iluminarão importantes sentidos subjacentes. As descrições oferecidas traem uma pretensa neutralidade e objetividade por parte da voz narrativa maior; mesmo em terceira pessoa, o seu discurso esconde (e também revela!) intenções críticas.

> Herr Brechenmacher's colleagues greeted him with acclamation [...] the Frau straightened her brooch and folded her hands, *assuming the air of dignity becoming to the wife of a postman and the mother of five children*. Beautiful indeed was the Festsaal. [...] Oil lamps [...] shed a warmer, brighter light on the red faces of the guests in their best clothes (FB, p. 706, grifos meus)

> Os colegas de Herr Brechenmacher cumprimentaram-no em uníssono[5] [...] Frau ajeitou o broche e cruzou as mãos, *assumindo o ar de dignidade próprio da esposa de um carteiro e mãe de cinco filhos*.
> O salão de festas estava realmente belo. [...] Lâmpadas de óleo [...] espalhavam uma luz mais quente, mais brilhante, nos rostos vermelhos dos convidados em suas melhores roupas. (FB, p.45, grifos meus)

Descrevendo Herr Brechenmacher, revela-nos o narrador que ele é carteiro e pessoa respeitada no grupo presente à festa, que o grupo aprecia uma bebida e que Frau Brechenmacher deve se portar como esposa de um 'respeitado' carteiro e mãe de cinco filhos. O leitor não pode deixar de detectar a ironia quando o narrador assume o estilo formal, quase solene, de onde emerge o tom paródico, já que a atividade de Herr Brechenmacher não indica que tenha um nível cultural e social suficientes para exibir discurso solene. O narrador incorpora na sua a fala alheia do coro de seus admiradores, além de sugerir que Herr Brechenmacher se sente importante nesse círculo social. Trata-se de uma estilização paródica, com o fim de depreciar a personagem. Esse assunto mereceu a reflexão de Bakhtin (1993, p. 112) que viu nessa construção híbrida, uma forma de demonstração de "solidariedade fictícia com a opinião pública que hipocritamente celebra", no caso, a chegada de Herr Brechenmacher.

No termo "aclamação" está contida a sugestão de poder, autoridade e respeitabilidade que a personagem desperta no grupo; a atitude da esposa é a imagem da submissão, conforme já discutido. A voz narrativa faz irônica referência, quando registra "rostos vermelhos", para mostrar os efeitos da bebida. Detectar aqui apenas a voz narrativa maior seria enganoso; não estaríamos ouvindo também o marido e o seu grupo social, sugerindo como a mulher deve se portar? Ou até mesmo a própria esposa, observando o ambiente e as pessoas ao seu redor?

Logo em seguida, é descrita a mesa à qual os noivos, seus pais e parentes se sentam. Convém ouvir a voz do narrador descrevendo vividamente a cena:

> At the head of the centre table sat the bride and bridegroom, she in a white dress trimmed with stripes and bows of coloured ribbon, giving her the appearance of an

[5] Opto alternativamente pelo termo "aclamação" como tradução de "acclamation", pois serve melhor à minha proposta de análise

> *iced cake all ready to be cut and served in neat little pieces* to the bridegroom beside her, who wore a suit of white clothes much too large for him and a white silk tie that rose half-way up his collar. Grouped about them, with a *fine regard* for dignity and precedence, sat their parents and relations; and *perched* on a stool at the bride's right hand a little girl in a *crumpled* muslin dress with a wreath of forget-me-nots hanging over one ear. Everybody was laughing and talking, shaking hands, clinking glasses, stamping on the floor – a *stench* of beer and *perspiration* filled the air. (FB, p. 706-707, grifos meus)

> À cabeceira da mesa do centro sentavam-se a noiva e o noivo; ela, vestida de branco com tiras e laços de fitas coloridas dando-lhe a aparência de um *bolo confeitado, pronto para ser cortado e servido em caprichados pedacinhos* ao noivo, ao seu lado, que usava um terno branco muito grande para ele, e uma gravata de seda branca, cuja largura ia bem acima do colarinho. Agrupados em volta deles, com *muita atenção* para dignidade e precedência, sentavam-se os pais e os familiares; *empoleirada* num tamborete à direita da noiva, uma menininha num vestido de musselina *amassada*, com uma coroa de miosótis pendendo sobre uma orelha. Todo mundo rindo e conversando, apertando-se as mãos, tocando copos, batendo pés no chão – um *odor* de cerveja e *suor* enchia o ar. (FB, p. 46, grifos meus)

A considerar o campo lexical explorado na descrição, não fica difícil perceber as marcas da ironia e da reprovação por parte do narrador diante do quadro que desenha. Decididamente, esse não lhe é um ambiente que aprova; por exemplo, o tom sarcástico se faz ouvir quando a noiva é comparada a um "bolo confeitado, pronto para ser cortado e servido em caprichados pedacinhos ao noivo"; quando o vestido da garotinha (que posteriormente ficamos sabendo ser filha da noiva) é descrito como de 'musselina amassada' denotando desleixo por parte da mãe (em oposição à cuidadosa Frau Brechenmacher); quando é usado o termo de conotação negativa 'mau cheiro' [6] em referência à cerveja que consomem. A voz que narra e descreve é também a voz que interpreta, julga, critica e convida o leitor a fazer o mesmo.

Em sua análise do conto, Pamela Dunbar (1997, p. 34) diz que nessa cena

> [...] fica implícito que tanto as mulheres quanto as crianças são vítimas do 'macho devorador'. Entretanto, o comportamento do noivo [...] parece, tanto quanto o da mulher, ser produto de condicionamento: suas roupas muito largas, por exemplo, sugerem que ele ainda não se ajustou a esse novo papel, que lhe dá mais poder. (tradução minha)

o que nos traz de volta a Herr Brechenmacher: suas calças também estão compridas demais, pois sua esposa não teve tempo de encurtá-las para a festa. Seria possível deduzir que, para

[6] Substituo o termo "odor" da tradução publicada por "mau cheiro", para reforçar o sentido negativo que "odor" não possui.

Frau Brechenmacher, além de significar mais trabalho, encurtar as calças do marido não fará (metaforicamente falando) a menor diferença na atitude dele em relação a ela.

Outras deduções podem ser depreendidas da voz que narra: a noiva, da perspectiva masculina, parece sexualmente desejável e, conforme apreendemos mais tarde, a garota, filha da noiva, é uma "criança de pai ignorado" (FB, p. 47), o que se configura como um "pecado contra a Igreja"(FB, p. 47), para utilizar a fala de uma das convidadas presentes. Ademais, ao trazer a própria filha ao seu próprio casamento, a noiva se revela claramente rebelde, pois desafia os padrões sociais convencionais. Tal revelação, que pode sugerir a opinião pública, entretanto, significativamente, não é veiculada pela voz narrativa, mas sim em discurso direto por uma das convidadas que conversam com Frau Brechenmacher. O narrador abre espaço para a polifonia do diálogo social de que fala Bakthin (1993, p. 112), que aqui pode ter sua vertente definida como 'fofoca', ou a linguagem corrente da "tagarelice [...] mundana"; vozes que fazem de personagens secundárias porta-vozes e participantes ativos do diálogo coletivo, compondo um plurilingüismo que aponta para questões morais, envolvendo o comportamento feminino. Assumindo postura de ouvinte, o narrador agora se retrai; como um ventríloquo, empresta sua voz e suas intenções críticas para outros lábios, não sem insinuar seu próprio juízo; a citação é longa, mas vozes que nela soam oferecem importante material para leitura da natureza das relações sociais:

> [...] Frau Rupp, stretching her fat hands over the table and regarding her three mourning rings with intense enjoyment; "but one must be careful, especially at a wedding.
> "And such a wedding as this," cried Frau Ledermann, who sat on the other side of Frau Brechenmacher. "Fancy Theresa bringing that child with her. It's her own child, you know, my dear, and it's going to live with them. That's what I call a sin against the Church for a free-born child to attend its own mother's wedding." [...]
> Frau Brechenmacher turned round and looked towards the bride's mother. She never took her eyes off her daughter, but wrinkled her brown forehead like an old monkey, and nodded now and again very solemnly. Her hands shook as she raised her beer mug, and when she had drunk she spat on the floor *and* savagely wiped her mouth with her sleeve.
> [...] I heard that last Sunday evening Theresa had hysterics and said that she would not marry this man. They had to get the priest to her."
> "Where is the other one?" asked Frau Brechenmacher. "Why didn't he marry her?"
> "Gone – disappeared. He was a traveller, and only stayed at their house two nights. [...] I can't think what he saw in such a plain girl –but you never know. Her mother says she's been like fire ever since she was sixteen!
> Frau Brechenmacher looked down at her beer and blew a little hole in the froth.
> "That's not how a wedding should be", she said; "it's not religion to love two men."
> "Nice time she'll have with this one", Frau Rupp exclaimed. "He was lodging with me last summer and I had to get rid of him. He never changed his clothes once in two months, and when I spoke to him of the smell in his room he told me he was

sure it floated up from the shop *Ah, every wife has her cross. Isn't that true, my dear?"*
Frau Brechenmacher saw her husband among his colleagues [...] drinking far too much [...] gesticulating wildly, the saliva spluttering out of his mouth [...]
"Yes," she assented, "that's true. Girls have a lot to learn."
Wedged in between these two fat old women, *the Frau had no hope of being asked to dance. She watched the couples going round and round: she forgot her five babies and her man and felt almost like a girl again.* [...]. Her *roughened hands* clasped and unclasped themselves in the folds of her skirt. (FB, p. 707-709, grifos meus)

[...] Frau Rupp, estendendo as mãos gordas sobre a mesa e olhando para seus três anéis de luto com intenso agrado; "mas deve-se ter cuidado, especialmente em um casamento."
"E um casamento como este", exclamou Frau Ledermann, sentada do outro lado Frau Brechenmacher. "Imagine! Thereza trazendo aquela criança com ela! É sua própria filha e vai viver com eles. É o que eu chamo de pecado contra a Igreja; uma criança de pai ignorado, assistindo ao casamento de sua própria mãe!" [...]
Frau Brechenmacher virou-se e olhou na direção da mãe da noiva. Ela nunca tirava os olhos de cima da filha, mas enrugava a testa escura, como um macaco velho, e vez por outra, muito solenemente, fazia um aceno de cabeça. Suas mãos tremiam ao levantar o caneco de cerveja, e, depois de beber, cuspia no chão e limpava os lábios selvagemente, com a manga do vestido.
[...] Ouvi dizer que, na noite de domingo passado, Thereza ficou histérica e disse que não se casaria com aquele homem. Tiveram de chamar um padre para acalmá-la."
"Onde está o outro?" perguntou Frau Brechenmacher. "Por que ele não se casou com ela?"
"Foi-se – desapareceu. Era um viajante e ficou apenas dois dias na casa delas. Vendia botões de camisa – eu própria comprei uns, e eles eram muito bonitos – mas que sujeito safado! Não consigo imaginar o que ele viu em uma moça tão comum – mas nunca se sabe. A mãe diz que, desde os dezesseis anos, ela tem sido como fogo!"
Frau Brechenmacher baixou o olhar para sua cerveja e soprou um buraquinho na espuma.
"Não é como um casamento deveria ser", disse ela, "isso não é religião, amar dois homens."
"Ela vai ver que tempo agradável vai ter com este aí", exclamou Frau Rupp. "Ele esteve hospedado comigo no verão passado, e tive de mandá-lo embora. Trocava de roupa uma vez em cada dois meses, e quando lhe falei sobre o cheiro de seu quarto, respondeu-me estar seguro de que aquele cheiro pairava no ar, vindo da loja. *Ah, cada esposa tem sua cruz, não é verdade, querida?"*
Frau Brechenmacher viu o marido entre os colegas [...] estava bebendo demais [...] gesticulando freneticamente, a saliva entornando-lhe da boca [...]
"Sim," assentiu, "é verdade. As moças têm muito o que aprender."
Entalada entre essas duas mulheres gordas, *ela não tinha esperança de ser convidada para dançar. Observava os pares girando, girando; esqueceu as cinco crianças, seu homem e sentiu-se novamente uma menina.* [...]. Suas *mãos grossas* apertavam-se e soltavam-se dentro das pregas da saia. (FB, p. 46-48, grifos meus)

Na composição perceptivelmente paródica desse quadro mundano, ao ceder a fala em discurso direto às personagens (mulheres casadas) presentes à festa, o narrador nos oferece diferentes aspectos de um discurso social feminino que informa e ilustra uma intenção crítica de sua parte e que opõe radicalmente Frau Brechenmacher às outras mulheres presentes. No

fragmento sob apreciação não falta ambiguidade ("deve-se ter cuidado, especialmente em um casamento"), nem toque humorístico (Frau Rupp contemplando suas três alianças com intensa alegria ou reclamando do mau cheiro no quarto do noivo), nem tom de tristeza e desencanto (Frau Brechenmacher observando o marido e concordando com Frau Rupp: "cada esposa tem sua cruz"). O olhar crítico do narrador abarca a sociedade representada naquele universo particular, nele inserindo Frau Brechenmacher como contraponto.

Em descrições como essas, as vozes que soam em linguagem franca e direta, evidenciada pelas expressivas opções semânticas, denunciam a incondicional solidariedade do narrador com a personagem descrita. Os variados discursos produzidos por esse representativo grupo social configuram-se como uma "comunidade discursiva" (MAINGUENEAU, 2000, p. 29) que se opõe ao discurso velado e individual de Frau Brechenmacher. Trata-se de um plurilíngüe discurso irônico e paródico, planejado pelo narrador para 'diminuir' as outras personagens femininas (e masculinas) presentes à festa e destacar e enaltecer Frau Brechenmacher, cuja voz, significativamente, é pouco ouvida em discurso direto, o que reforça a imagem que dela é veiculada: submissa, dominada, infeliz. Sugere-se também em "mãos grossas" a árdua vida de dona de casa que Frau Brechenmacher deve levar. Mas ela ainda sonha - e vive suas fantasias: "[...] esqueceu as cinco crianças, seu homem e sentiu-se novamente uma menina."

É pela voz narrativa que ficamos conhecendo Frau Brechenmacher e a percebemos em gritante oposição ao grupo com o qual está reunida; calada, ela observa a todos e reflete sobre sua própria condição; quando é informada que seu marido se encarregará do discurso em homenagem aos noivos, é a única que não se junta ao coro de risadas e se diverte com a situação:

> Frau Brechenmachen sat up stiffly. [...]
> Herr Brechenmachen alone remained standing – [...] held in his hands a big silver coffee-pot. Everybody laughed at his speech, *except the Frau*; everybody roared at his grimaces, and at the way he carried the coffee-pot to the bridal pair, as if it were a baby he was holding.
> She lifted the lid, peeped in, then shut it down with a little scream and sat biting her lips. The bridegroom wrenched the pot away from her and drew forth a baby's bottle and two little cradles holding china dolls. As he dandled these treasures before Theresa the hot room seemed to heave and sway with laughter.
> *Frau Brechenmacher did not think it funny.* She stared round at the laughing faces, and *suddenly they all seemed strange to her.* She wanted to go home and never come out again. She imagined that all *these people* were laughing at her, more people than there were in the room even – all laughing at her because they were so much stronger than she was. (FB, p. 709-710, grifos meus)

> Frau Brechenmacher sentou-se, aprumada. [...]
> Só Herr Brechenmacher permanecia de pé; tinha nas mãos uma grande cafeteira de prata. Todos riram de seu discurso, *exceto Frau*; todos riam estrepitosamente de suas caretas e da maneira com que ele entregava a cafeteira ao par de noivos, como se segurasse um bebê.
> A noiva levantou a tampa, olhou dentro da cafeteira, depois fechou-a com um gritinho estridente e sentou-se, mordendo os lábios. O noivo arrancou-lhe violentamente das mãos a cafeteira, e entregou-lhe uma mamadeira e dois bercinhos contendo bonecas de porcelana. Enquanto ele balançava aqueles tesouros à frente de Thereza, a sala quente parecia crescer e oscilar com as gargalhadas.
> *Frau Brechenmacher não achou graça.* Ela olhava atentamente os rostos risonhos à sua volta e, *de repente, todos eles pareciam-lhe desconhecidos.* Ela desejava voltar para casa e nunca mais sair de lá. Ela imaginava que *toda aquela gente* estava rindo dela, até mesmo pessoas que não estavam naquela sala – todos rindo dela porque eram tão mais fortes. (FB, p. 48-49, grifos meus)

Experimenta ela agora um momento de revelação, que a isola ainda mais do grupo e a devolve ao seu 'eu': "não achou graça [...] imaginava que toda aquela gente estava rindo dela". Cria-se aqui, pela voz narrativa, um discurso de confronto em que a dicotomia indivíduo/sociedade entra em polêmica velada. Pamela Dunbar (1997, p.3) faz interessante observação acerca desse momento no conto:

> O quadro descrito é complexo e altamente irônico. O bule de café, por exemplo, sugere tanto um bebê quanto a mãe, 'recipiente' do bebê e fonte de seu sustento.O bebê pode também ser equiparado ao conteúdo do bule – aquilo que será devorado – exatamente como a noiva está pronta para ser oferecida como um tipo de sacrifício ao noivo. (tradução minha)

Conforme já afirmado anteriormente, poucas vezes nos é dado ouvir diretamente a voz de Frau Brechenmacher. Por ela falam outras vozes, nenhuma das quais, entretanto, coloca-se tão próxima quanto a do narrador, reproduzindo em discurso indireto livre sua voz interior. O espaço coletivo do salão de festa possibilita ao narrador posicionar sua câmera em todas as direções e 'radiografar' um evento social que remete diretamente às memórias de Frau Brechenmacher. Em oposição aos demais presentes, que se divertem (embora algumas críticas veladas à instituição do casamento possam ser ouvidas), Frau Brechenmacher se retrai e mergulha em seu espaço interior, refletindo sobre sua própria condição. Reprime um impulso de rebeldia e confronta-se com sua própria identidade, que a isola dos demais, o que se intensifica à medida que o conto se desenrola.

Também não podem passar despercebidas na análise do conto as sinalizações gráficas ajustadas para informar ruptura temporal, seja para conduzir o leitor ao tom apropriado, seja

para criar os interstícios do silêncio reflexivo. Após o momento epifânico de Frau Brechenmacher observa-se uma ruptura na seqüência narrativa - graficamente registrada no discurso - indicando a passagem do tempo. A cena seguinte dá conta da penosa caminhada de volta para casa. Um pesado silêncio envolve o casal e o espaço circundante.

> [...] all laughing at her because they were so much stronger than she was.
>
> They walked home in silence. Herr Brechenmacher strode ahead, she stumbled after him.
> *White and forsaken* lay the road from the railway station to their house – a cold rush of wind blew her hood from her face, and suddenly she remembered how they had come home together the first night. Now they had five babies and twice as much money: *but* –
> "Na, *what is it all for?*" she muttered, and not until she had reached home and prepared a little supper of meat and bread *for her man* did she stop asking herself that *silly question*. (FB, p. 710, grifos meus)
>
> [...] todos rindo dela porque eram tão mais fortes.
> [...]
> Eles caminharam para casa em silêncio. Herr Brechenmacher caminhava na frente, ela tropeçava atrás dele. *Branca e abandonada* jazia a estrada, da estação à sua casa – uma rajada de vento frio soprou o capuz de seu rosto e, subitamente, ela lembrou-se de como eles haviam ido para casa juntos, na primeira noite. Agora eles tinham cinco filhos e o dobro do dinheiro, *mas*...
> "Não, *para que isso tudo*?", ela murmurou, e só depois de ter chegado em casa e preparado um pequeno jantar de carne e pão para *seu homem*, foi que parou de fazer-se aquela *pergunta louca*. (FB, p. 49, grifos meus)

Nesse discurso de terceira pessoa, o estrategicamente escolhido campo lexical fornece sutilmente novas evidências da posição inferior a que Frau Brechenmacher é relegada pelo marido e da empatia do narrador para com ela. Descrevendo o caminho de volta, o marido, como sempre, "caminhava na frente" e ela, "tropeçava atrás dele". Ou seja, repete-se a cena do início, quando se encaminhavam para a festa, o que simbolicamente pode mostrar o enorme descompasso que existe entre esse casal: Herr Brechenmacher mantém sua atitude e comportamento; Frau Brechenmacher carrega em seu silêncio as reminiscências de sua noite de núpcias, o difícil momento de revelação que teve na festa e sua situação atual. A descrição do caminho de volta provém de sua perspectiva e é altamente reveladora de seu estado de espírito; a ênfase dada aos negativos adjetivos "branca e abandonada", antepostos ao verbo, associa o frio nefasto ao sombrio universo particular de Frau Brechenmacher. Ademais, o narrador, focalizando agora da perspectiva do marido, recusa-se a esconder sua instância crítica, quando se refere ao marido como Herr e à esposa simplesmente como "ela".

Em seguida expressa o pensamento de Frau Brechenmacher: "Agora eles tinham cinco filhos e o dobro do dinheiro, mas...". Do ponto de vista da sociedade, a dedução que se faz é que Frau Brechenmacher deveria se sentir feliz., pois a integração social da família supõe estabilidade financeira e a maternidade. Entretanto, quando registra sua voz diretamente em "Não, para que tudo isso?", o narrador lança o leitor dentro do inquietante mundo interior de Frau Brechenmacher, que repete para si a pergunta até chegar em casa e quando lá chega, volta a dissimular seu vazio com a rotina de servir "seu homem". Agora ela - ou a voz narrativa – considera "louca" aquela pergunta, o que se torna altamente irônico, pois as dimensões de seu (repetido) questionamento entram em conflito direto com forma tão despretensiosa de descartar a questão "Para que tudo isso?". Preparar o jantar do marido não parece motivo para ignorar tão profunda reflexão, o que mostra novamente sua submissão ao sistema em detrimento de seus anseios de mulher.

Também é preciso notar a extremamente econômica troca dialógica entre marido e mulher após chegarem em casa. Soa mais alta a voz do silêncio que emerge nos 'inter-meios' de seus poucos turnos conversacionais. A voz narrativa registra em discurso direto o contraste entre as ações e reações de ambos, sugerindo agora no discurso uma leitura desfavorável a ambos – marido e mulher – assim interpelando o *status quo:*

> Herr Brechenmacher chewed *greedily*.
> "Good?" she asked [...]
> "But fine!"
> He took a piece of the crumb, wiped it round his plate edge, and held it up to her mouth. She shook her head.
> "Not hungry."
> [...]
> He *cleared the plate*; then pulled off his boots and *flung them into a corner*.
> "Not much of a wedding,", he said, stretching out his feet and wriggling his toes in the worsted socks.
> "N-no,"she replied, *taking up the discarded boots and placing them on the oven to dry*. (FB, p. 710, grifos meus)

> Herr Brechenmacher [...] mastigou-o *gulosamente*.
>
> "Bom?", perguntou ela [...].
> "Mas excelente!"
> Ele tirou um pedaço de miolo do pão, passou-o em volta da beirada do prato, e estendeu-o na direção da boca da mulher. Ela sacudiu a cabeça.
> "Não tenho fome."
> [...]
> Ele *limpou o prato*; depois puxou as botinas e *atirou-as em um canto*.
> "Não foi um casamento muito bom", disse ele estendendo os pés e esfregando os dedos nas meias estragadas.

"N-não", ela respondeu, *apanhando as botinas espalhadas e colocando-as sobre o forno, para secar.* (FB, p. 49-50, grifos meus)

A conotação negativa sinalizada nos modalizantes e nas escolhas lexicais aponta para o impulso devorador de Herr Brechenmacher em "gulosamente" e "limpou o prato" e para o seu instinto agressivo e dominador em "atirou-as em um canto", apostos (ou opostos) à atitude subserviente de Frau Brechenmacher "apanhando as botinas espalhadas e colocando-as sobre o forno, para secar"; isso é suficiente para mostrar o sistema de poder vigente. Dois mundos – um imutável (o dele) e outro potencialmente mutável (o dela) - se embatem; em momento algum o narrador invade os pensamentos do marido, com isso sugerindo que ele já está 'consolidado' pela tradição. As reflexões de Frau Brechenmacher apontam para uma desejada mudança, ao contrário da sedimentada postura autoritária e superior do marido. O casamento torna-se, pois, especialmente para a mulher, arena de conflito 'contido,' a cujos ditames, impostos pelo costume, ela deve se submeter, descartando uma pergunta "louca" como aquela que a perturbou.

Ao reconstruir o tom de voz de Frau Brechenmacher em "Não tenho fome" e em "N-não", o leitor percorre o caminho da emoção e, pelo contexto, projeta em sua entonação toda a sua experiência e aquela que percebe na protagonista, que só pode estar expressando desesperança e resignação. O espaço está aberto para nos remeter às preocupações de Bakhtin, quando ele examina o papel da entonação como elemento de interação social, percebendo o potencial expressivo das palavras – que, neste caso, somente o leitor, e não Herr Brechenmacher, consegue captar. Caryl Emerson (1997, p. 247) faz interessante observação acerca da entonação, quando discute as teorias de Bakhtin; afirma ele que

> O som encantatório da forma [...] [c]ria uma comunidade em que cada participante pode se tornar autor – porque um poema ocorre não quando ele é escrito, mas quando ele é articulado. A entonação é aquele espaço intermediário entre o emissor e o receptor da forma, onde as bênçãos da criatividade podem ser sentidas igualmente pelo autor e receptor. Em geral, Bakhtin sugere que para vivenciar a forma, ver e ouvir não são suficientes; precisamos nós próprios, rearticulá-la, conclamando para essa atividade todo o nosso "organismo interno de criação". (tradução minha).

A cerimônia do casamento de que o casal participa desperta também no marido lembranças de suas próprias núpcias, mas as suas recordações são de outra ordem: ele se lembra com satisfação da relutância que sua então esposa virgem demonstrara. A contribuição

entonacional da voz narrativa aqui torna-se especial, pois inscreve o narrador como íntimo conhecedor da protagonista feminina. Tudo indica que é pela cristalina voz desse narrador, interferindo ousadamente no discurso, que o leitor recebe a valiosa informação de que não é verdade que ela se esqueceu do dia de suas núpcias; ela não quer se lembrar. É esse pequeno segredo que ela esconde do marido – e que o narrador revela:

> "Remember the night that we came home? You were an innocent one, you were."
> "Get along! Such a time ago, I forget." *Well she remembered.*
> [...]
> " Such a clout on the ear as you gave me... But I soon taught you."
> "Oh, don't start talking [...]
> [...] God, the trouble you gave me!" (FB, p. 710-711, grifo meu)

> "Você se lembra da noite em que viemos para casa? Você era uma criatura inocente, se era."
> "Ah, pare com isso! Faz tanto tempo, que esqueci." *Ela bem se lembrava.*
> "Você deu-me uma tal bofetada... Mas eu logo lhe ensinei."
> "Oh, não comece a conversar. [...]"
> "[...]Deus, que trabalho você me deu!" (FB, p. 50, grifo meu)

Emerge novamente a questão da sexualidade e da virtude feminina, carregadas que são de significações culturais e psicológicas. Enquanto Frau Brechenmacher denota constrangimento em falar sobre sua noite de núpcias, seu marido o faz com muita naturalidade e até certa malícia. A situação traz à lembrança dela as medalhas da Virgem Maria, usadas como adereço para a festa, como forma de demonstrar sua fé religiosa e sua aceitação da moralidade pregada pela Igreja.

Frustrada e desiludida ao ver o marido bêbado e sua vida reduzida à mesmice de sempre, Frau Brechenmacher, em tom profundamente confessional, deixa seus pensamentos aflorarem – mas não perto do marido; ela está no quarto dos filhos:

> But the little Frau seized the candle and went into the next room. The children were all soundly sleeping [...]
> "Always the same," she said – "all over the world the same; but God in heaven – but *stupid*"(FB, p. 711, grifo do autor)

> Mas a pequena Frau pegou a vela e entrou no quarto contíguo. As crianças dormiam profundamente.
> [...]
> "Sempre o mesmo", ela disse, "pelo mundo todo, a mesma coisa; mas, Deus do céu – bem *estúpido*." (FB, p. 50, grifo do autor)

É somente nesse momento que o verdadeiro sentido daquele "para que isso tudo?", anteriormente expresso, se torna claro: está destacado pelo itálico, marcado como se fosse discurso direto, dirigido a ela própria ou empaticamente a todo o universo feminino, não sem antes o narrador repetir afetivamente a expressão "little Frau". Note-se, uma vez mais, a duplamente ostensiva interferência da voz narrativa na italicização de "estúpido" e na expressividade contida no afetivo "pequenina Frau".

No fechamento do conto, em terceira pessoa, o narrador ecoa tanto a sua voz quanto a da protagonista. Combinam-se agora dois níveis temporais, um do passado, quando Frau Brechenmacher se lembra de sua atitude relutante na noite de núpcias, e outro, do presente, quando ela se sente cansada e desiludida, o que explica o adjetivo "estúpido" e sua atitude de passividade, claramente indicada no enunciado:

> Then even the memory of the wedding faded quite. She lay down on the bed and put her arm across *her face like a child who expected to be hurt* as Herr Brechenmacher *lurched in*." (FB, p. 711, grifos meus).
>
> Então, mesmo a memória do casamento apagou-se totalmente. Ela deitou-se na cama e colocou o braço sobre *o rosto, como uma criança que esperava ser magoada*, enquanto Herr Brechenmacher *entrou, cambaleando*. (FB, p. 50, grifos meus)

Com essa última cena, o narrador concentra-se nos pensamentos e atitudes da protagonista (a quem ele diferentemente se refere no conto como Frau Brechenmacher, "pequena Frau" ou "ela", em oposição ao marido, sempre Herr Brechenmacher). Ao cobrir os olhos para não ver o marido cambaleante encaminhar-se para a cama, onde ela está deitada, Frau Brechenmacher deixa simbolicamente implícito o tema subjacente ao longo do texto: a problemática da subordinação sexual e social da mulher no sistema patriarcal. O espaço comum da cama cria agora uma situação de confronto, onde as recorrentes evidências de dominação do homem chegam a um momento crucial. A voz narrativa em terceira pessoa sugere pela comparação "como uma criança que esperava ser magoada" o quão vulnerável está Frau Brechenmacher. Nesse 'território comum' a ser compartilhado - a cama - Frau Brechenmacher leva desvantagem. Seu espaço interior é maior do que aquele que a cama pode abarcar. Cobrindo os olhos, ela está ao mesmo tempo se rendendo à realidade de sua condição e mergulhando na idealidade de um espaço interior, que reclama por ser preenchido, mas que ela sabe não o será.

Katherine Mansfield faz de Frau Brechenmarcher seu instrumento de crítica às limitações impostas à mulher no casamento: seu corpo destina-se ao prazer e à procriação. Assim pensa Patrícia Moran (1996, p.3) a respeito do assunto: "As mulheres vêem sexo e parto como intromissões e invasões desagradáveis em suas vidas; sentem que seus corpos não lhes pertencem." (tradução minha). Uma leitura possível seria que é dessa maneira que Frau Brechenmacher se sente nesse momento.

A própria Katherine Mansfield (1996, p. 38), em suas cartas, muitas vezes expressou seus sentimentos em relação à condição da mulher. Como exemplo, um fragmento extraído de uma carta escrita por ela a J. M. Murry, seu marido, segue abaixo:

> A dificuldade com mulheres como eu é que elas não podem se manter calmas diante das tarefas que lhes são impostas [...] eu caminhei a esmo, com a cabeça cheia de fantasmas de caçarolas, fogões e "haverá o bastante para todos?" E você reclamando, seja o que for que eu esteja fazendo [...] como se eu fosse uma empregada relapsa.
> Estou me detestando hoje. Detesto esta mulher que "cuida" de você, corre de um lado para outro batendo portas, entornando água – toda desarrumada, com a blusa para fora e as unhas sujas. Tenho aversão e repulsa pela criatura que grita "Você podia ao menos esvaziar o balde e levá-lo para fora, com as folhas de chá" [...] sd

É para essa posição inferior e subserviência da mulher que Mansfield dirige seu olhar atento já no início do século e que traduz em sua ficção. Frau Brechenmacher representa bem essa mulher silenciada, reprimida, cujo temperamento passivo está bem distante da rebelde Mansfield, mas incorpora em sua atitude o perfil feminino prevalente na época. É isso que explica no conto a posição de destaque que tem Herr Brechenmacher: sua presença poderosa está discursivamente garantida também no parágrafo final; e no entremeio do discurso ele é uma sombra que paira e aflige Frau Brechenmacher. Ele ocupa o espaço exterior e o espaço discursivo, mesmo não estando presente; assim, de certa forma, ele molda, delimita, restringe tanto o espaço de ação de Frau Brechenmacher quanto seu espaço interior (doméstico e mental). Com suas atitudes arrogantes, Herr Brechenmacher é sinônimo de 'repressão'; e sobre repressão observa Marilena Chauí (1991, p. 113):

> [...] a repressão não é apenas uma imposição exterior que despenca sobre nós, mas também um fenômeno sutil de interiorização das proibições e interdições externas [...] que se convertem em proibições e interdições [...] internas, vividas por nós sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha [...], do sofrimento e da dor [...].

A problemática da maternidade, das responsabilidades domésticas, da subserviência feminina na relação conjugal, da indiferença do homem diante das reais necessidades/sentimentos da mulher, das filhas que são 'instruídas' pelas próprias mães a adotar papéis semelhantes – tudo sugere continuidade do *status quo*, que as próprias mulheres, muitas vezes, mesmo divididas entre resistência e rebelião, contribuem para perpetuar. Sob diferentes matizes, entonações e discursos, ouvimos no subtexto como Frau Brechenmachen 'attends'[7] (= freqüenta/participa, conforme o título; atenção para o verbo no presente!) um casamento alheio... e o seu próprio... A ambigüidade gerada pelo polissêmico verbo em inglês sugere tanto as 'obrigações' sociais de Frau Brechenmarcher quanto suas 'obrigações' domésticas com as quais ele não parece muito à vontade. Tendo interiorizado as proibições e interdições externas, ela cumpre o papel social e conjugal que lhe foi prescrito. É isso que leva Frau Brechenmacher a se perguntar ao final: "Para que tudo isso? "e empaticamente o narrador, fundindo sua voz com a dela, insere um adjetivo muito bem sinalizado(em itálico), com o qual responde à pergunta feita anteriormente por ela própria, e define a vida da mulher naquele momento: "estúpido".

Espectadora de uma festa de casamento e atuante em seu próprio, Frau Brechenmacher veste a máscara da aparência para se ajustar ao seu papel, sancionado pela estrutura social vigente. A neutralidade também insinuada no verbo denota falta de investimento emocional e afetivo na relação. Em outras palavras, ela está presente ao seu casamento, socialmente falando, como se ele fosse algo externo a ela; a ele empresta sua presença física e social, não sua vivência interior e sua identidade – e ela agora sabe disso. Com sua atitude de rebeldia contida, ela repete a condição de outras protagonistas, mulheres/donas de casa em muitos dos contos de Katherine Mansfield. O discurso aqui tramado veicula a noção de que o casamento está longe de ser, como conclui Nancy M. Theriot (1996, p.43) "condição de felicidade", pois "os homens não entendem as mulheres" e "seus maridos faziam exigências sexuais com muita freqüência"(tradução minha). Reprimida em sua interação social, confinada àquela 'defeituosa' interação familiar, resta a ela praticar a resignação, sem direito a decidir se deseja ou não interação sexual. Fazendo um balanço sério de sua vida, Frau Brechenmacher cobre o rosto para fugir da realidade. Seus pensamentos podem nos levar a um diálogo inverso com o poeta inglês Wordsworth, quando descreve o que é poesia: "recollections in tranquillity". De

[7] Das várias acepções do verbo "attend" em inglês, interessam-nos algumas aqui: frequentar, comparecer, participar, atender, servir. A atitude de Frau Brechenmacher com relação a Herr Brechenmacher é de 'servir'; portanto considero as diferenças semânticas do verbo importantes neste contexto.

poesia os pensamentos de Frau Brechenmacher estão distantes; ela está agora mergulhada em suas "recollections in *in*traquillity."

2. "O Desconhecido": a submissão dissimulada

Não sou daqui, mas também não sou doutro lado.
E o mundo não é senão paisagem desconhecida,.
onde o coração já não tem apoio. Estrangeiro,
quem pode saber o que esse nome significa?
Estrangeiro – confessar a mim mesmo que
tudo me é estrangeiro.
(Albert Camus, Cadernos)

The only way round is through
(Robert Frost)

Outro conto de Katherine Mansfield que explora as relações conjugais, "O Desconhecido" foi publicado em *The Garden Party and Other Stories* (1922) [8]. Pareceu-me interessante ouvir, da perspectiva prioritária de uma personagem masculina, como a voz narrativa organiza e conduz a polifonia discursiva e de que forma orienta a avaliação do leitor. "O Desconhecido" - título já de início intrigante - abre-se com a descrição do navio ancorado no porto, os passageiros preparando-se para desembarcar. Sob a perspectiva do Sr. Hammond, marido impaciente, ansioso por reencontrar a esposa que volta após longa viagem, percebemos que seu desejo de vê-la - e tê-la - é sugerido de maneira clara e constante. É assim que se abre o segundo parágrafo (o primeiro se atém à descrição do porto e do navio ancorado): lá está a descrição de um homem a quem se ajustam bem (pelo menos a princípio) os termos 'poder', 'auto-confiança', 'superioridade', 'dominação'; tudo isso registrado no discurso de um narrador onisciente em terceira pessoa, que, pretensamente objetivo (como em "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento"), traz impressos na tessitura discursiva a inequívoca tonalidade de sua voz e o selo de suas intenções críticas:

> In the front of the crowd a strong-looking, middle-aged man, dressed very well, very snugly in a grey overcoat, grey silk scarf, thick gloves and dark felt hat, marched up and down twirling his folded umbrella. He seemed to be the leader of the little crowd on the wharf and at the same time to keep them together. He was something between the sheep-dog and the shepherd.
> *But what a fool -- what a fool he had been not to bring any glasses! There wasn't a pair of glasses between the whole lot of them.* (TS, p. 350, grifo meu)

[8] A coletânea *The Garden Party and Other Stories* foi incorporada a *The Collected Stories of Katherine Mansfield*, publicada em 1981, edição que utilizo neste trabalho (vide Referências)

> Diante das pessoas em grupo, um homem forte, de meia-idade, muito bem vestido e bem agasalhado com um sobretudo cinza e um cachecol de seda da mesma cor, luvas grossas e chapéu de feltro escuro, caminhava de lá para cá, girando o guarda-chuva fechado. Parecia liderar aquela pequena multidão no cais e, ao mesmo tempo, mantê-la agrupada. Era algo entre um cão pastor e o pastor.
> *Mas, que tolo, que tolo ele tinha sido por não trazer binóculos. No meio de toda aquela gente não havia uma única pessoa que tivesse binóculos.* (OD, p. 45, grifo meu)

Nessa voz central que conduz o tecido discursivo, pode-se perceber, já de início, um narrador não empático para com o protagonista masculino; ao expressar seu pensamento em discurso indireto livre, nas duas últimas sentenças do enunciado -: "Mas, que tolo, que tolo ele tinha sido por não trazer binóculos. No meio de toda aquela gente não havia uma única pessoa que tivesse binóculos." -, uma leitura possível é: se ele tivesse trazido seus óculos, ele se destacaria ainda mais facilmente naquela multidão (note-se o sarcástico "toda aquela gente"). Ao se referir ao homem em discurso indireto livre como "tolo" e inserir a exclamação ao final da sentença, o narrador cria um curioso jogo: concede à personagem voz para recriminar a si própria e concede ao leitor a oportunidade de depreender na entonação impressa o julgamento (sarcástico) pelo qual a personagem já passou por parte do narrador. Por extensão, o leitor sente aí um convite para também proceder ao seu juízo crítico da personagem.

Enquanto aguarda a liberação dos passageiros, as atitudes e reações do homem – ainda não nomeado – tornam-se mais indicativas de sua personalidade. A voz narrativa se faz nítida em meio à da personagem; dois tons se fazem ouvir, além daquele do capitão do navio; registra o narrador todo o alvoroço que se apodera do Sr. Hammond (agora nomeado, precedido pelo respeitoso "senhor"). Em discurso indireto livre, da perspectiva do Sr. Hammond, observam-se aqui um tom e um campo lexical que traduzem com muita propriedade as atitudes da personagem. Ecoando os pensamentos dele em voz alta para o leitor, o narrador imprime em seu discurso o tom do sarcasmo e pinta a personagem com a 'cor' do orgulho, da superioridade e da prepotência:

> Mr. Hammond's quick, eager glance, so nervous and yet so friendly and confiding, took in everybody on the wharf [...]. They knew, every man-jack of them, that Mrs. Hammond was on the boat, and he was so tremendously excited it never entered his head not to believe that this marvellous fact meant something to them, too. It warmed his heart towards them. They were, he decided, as decent a crowd of people – Those old chaps over by the gangways, too – fine, solid old chaps [...] what chest – by Jove! And he squared his own [...]
> "Yes, my wife's been in Europe for the last ten months [...]" The shrewd grey eyes narrowed again and searched anxiously, quickly the motionless liner. Again his

overcoat was unbuttoned. Out came the thin, butter-yellow watch again, and for the twentieth – fiftieth – hundredth time he made the calculation. (TS, p. 351)

O olhar rápido e ansioso do Sr. Hammond, tão nervoso e ainda assim amigável e confiante, abrangia todo mundo no cais [...]. Eles precisavam saber, cada um deles, que a Sra. Hammond estava no navio; e ele estava tão extraordinariamente excitado que nem lhe passava pela cabeça imaginar que esse fato maravilhoso pudesse não ser importante para eles também. Por isso, sentia o coração se aquecer com relação a eles. Decidiu que toda aquela gente reunida ali no cais era uma boa gente. Também os velhos lá longe, perto dos passadiços – que sujeitos fortes, robustos, bonitos! Por Deus, que músculos! E ele empertigou-se [...]
"Sim, minha esposa esteve na Europa esses dez últimos meses [...]." Os perspicazes olhos cinzentos apertaram-se outra vez e procuraram depressa, cheios de ansiedade, o navio imóvel. Desabotoou de novo o sobretudo; de novo o relógio amarelo-manteiga foi retirado do bolso e, pela vigésima quinquagésima centésima vez, fez alguns cálculos. (OD, p. 46)

O enunciado contém todos os sinais de um discurso de escárnio; reconstruindo a entonação de certas expressões ("qualquer um"[9]/"nem lhe passava pela cabeça imaginar que esse fato maravilhoso pudesse não ser importante para eles também"/"Decidiu que toda aquela gente reunida ali no cais era uma boa gente"), o leitor percebe na voz do narrador todo o tom petulante e prepotente de Hammond. Essa perfeita fusão de vozes produz decididamente o viés da crítica ao poder representado por Hammond.

A atitude prepotente de Hammond mostra seu desejo de ter o controle de tudo e o narrador sugere que isso pode envolver até fenômenos naturais. Ao ver o crepúsculo se aproximar (prenúncio dos atropelos que terá pela frente), ele pensa: "Que coisa aborrecida! [...] Além do mais, começa a escurecer" (OD, p.47) A isso o narrador, ironicamente, acrescenta: "[...] agitou seu guarda-chuva, como se assinalasse à escuridão que tivesse a decência de afastar-se um pouquinho" (OD, p.47)

Também os sinais da exasperação provocada pela ansiedade são captados pela voz narrativa nas escolhas lexicais, quando ouvimos:"[...] só Deus sabia quando esse maldito capitão iria parar de boiar sobre as ondas" (OD, p.47).. Quando finalmente entra no navio e encontra o capitão, o Sr. Hammond quer exercitar seu *status* ainda mais, e o narrador retira-lhe o tratamento de respeito: "Hammond e o capitão do porto conservaram-se na frente dos outros [...] Virou-se então, deu uma risada e *disse alguma coisa – nada* – para o velho Capitão Johnson" (OD, p.49, grifo meu). Seu alívio ao ver a esposa fica igualmente bem registrado, mas suas preocupações parecem de outra ordem, pois apontam para um certo

[9] Substituo a tradução publicada, "cada um deles", por "qualquer um" pela maior carga negativa contida em "every man-jack", que ajuda a compor a personalidade do Sr. Hammond.

orgulho de pertencer a posição social privilegiada, o que lhe deu condições de conceder à esposa uma viagem de navio.

> "Seen her?" asked the harbour-master.
> "No, not yet. Steady – wait a bit!" And suddenly, between *two great clumsy idiots* – "*Get out of the way there!*" He signed with his umbrella – he saw a hand raised – a white glove shaking a handkerchief. Another moment, and – Thank God, thank God! – there she was. There was Janey. There was Mrs. Hammond, *yes, yes, yes* – standing by the rail and smiling and nodding and waving her handkerchief.
> "Well, that's first class – first class! Well, well, well!" He positively stamped. (TS, p. 354, grifos meus)

> "Viu-a...?" perguntou o capitão.
> "Não, ainda não. Mas espere... espere aí..." E, de súbito, entre *dois estúpidos idiotas* – "*Saiam da minha frente!*" – ele agitou o guarda-chuva: acabara de ver aquela mão levantada, uma luva branca sacudindo um lenço. Mais um momento apenas e, graças a Deus, graças a Deus, lá estava ela. Lá estava Janey! Lá estava a Sra. Hammond. Sim, sim, sim... de pé, junto à grade e sorrindo, acenando e agitando seu lenço.
> Sim, é a primeira classe... a primeira classe! Bem, bem, bem!" Ele simplesmente saltou. (OD, p. 49, grifos meus)

A Sra. Hammond é introduzida na narrativa pelo narrador, mas a perspectiva é claramente do marido, e indica seu intenso desejo de tê-la, possuí-la. Na verdade, as implicações sexuais do relacionamento do casal são muito recorrentes no desenrolar da narrativa e reforçam a idéia de que é sistematicamente da perspectiva de Hammond que o narrador engendra o conto, invadindo-lhe os pensamentos, julgando-os e traduzindo-os para o leitor, ao mesmo tempo em que espera sua adesão.

Entre "Lá estava Janey" e "Lá estava a Sra. Janey" existe uma enorme diferença, que Hammond – e o narrador – faz questão de anunciar: primeiro, o homem vê a mulher – Janey (forma afetiva, que indica intimidade); depois, com mais 'propriedade' diante de seu *status* e das normas sociais (ele está em ambiente público), ele vê a esposa, Sra. Hammond, que, a julgar pela seqüência paralelística de verbos, está igualmente ansiosa, na visão dele ("sorrindo, acenando e agitando seu lenço"), por reencontrá-lo; vendo-se sob essa perspectiva, ele tem reforçada para si a sensação de poder que julga ter sobre os outros – neste caso, sobre a esposa, para quem ele se julga imprescindível. Sua impaciência quanto à demora do reencontro é claramente mostrada; desde o momento em que aguarda a entrada do navio no porto, Hammond deseja o controle de tudo. Entretanto, todo tipo de obstáculo se lhe interpõe; "dois estúpidos idiotas – 'Saiam da minha frente!'" são bons exemplos que o narrador registra cedendo-lhe diretamente a voz. Também não passa despercebido ao leitor o interesse do narrador em sugerir o tom que quer imprimir à voz da personagem, quando esta pretende

re/afirmar sua posição social: "Sim, é a primeira classe... a primeira classe! Bem, bem, bem!"; a isso o narrador acrescenta sarcasticamente: "Ele bateu o pé no chão com força".[10]

A voz narrativa maior resgata constantemente os pensamentos de Hammond, o que faz do discurso indireto livre o recurso estilístico mais importante do conto, "discurso literário por excelência da prosa moderna" (MACHADO, 1993, p. 238). Ainda examinando o enunciado, pode-se deduzir que ele serve a diferentes propósitos: mostra o desejo do protagonista de ter sua esposa de volta; mostra a certeza que ele tem do quanto ela precisa de sua proteção; concede ao narrador a liberdade de inserir sua própria voz, nunca isenta de julgamento crítico. E é dessa voz, pelas escolhas lexicais e pela entonação sugerida, que o leitor/ouvinte recolhe informações preciosas, que contribuem para a sedimentação da imagem negativa que desenha de Hammond:

> [...] There she was [...] *ready for him.* It struck him, as the gulf of water closed, how small she looked on that huge ship. His heart was wrung with such a spasm that he could have cried out. *How little she looked to have come all that long way and back by herself!* Just like her, though. Just like Janey. She had the courage of a – And now the crew had come forward and parted the passengers [...]. (TS, p. 354, grifo meu)

> [...] Lá estava ela [...] *pronta para ele.* Hammond ficou chocado ao ver, à medida que o braço do mar diminuía, o quanto sua mulher parecia pequena naquele enorme navio. Seu coração estava tão apertado que a dor quase o fez gritar. *Como uma criatura tão frágil pudera fazer sozinha aquela longa viagem, ida e volta.* Mas era bem dela. Bem de Janey! Tinha a coragem de um... Tripulantes chegaram então para frente, afastando os passageiros [...] (OD, p. 50, grifos meus)

Deixar a oração "Tinha a coragem de um..." incompleta, porque sua atenção foi desviada, trai, de certa forma, uma atitude de indiferença por parte dele: afinal, ele parece agora se importar mais em exibir sua posição social do que se preocupar com a chegada da esposa, ou mesmo com a veiculação da imagem que tem dela. Definitivamente, essa voz narrativa não é neutra, não está ideologicamente isenta de uma posição. A realidade do sistema social vigente, representada no discurso, nos devolve a Bakhtin e reflete na 'interação' entre Hammond e aquele grupo social e Hammond e sua esposa o jogo do poder, que aqui exibe sua face nua.

Outra atitude que revela a face autoritária de Hammond surge quando param os motores do navio e os passageiros começam a desembarcar. Narrador e personagem novamente se fundem no discurso indireto livre e um pouco mais da personalidade de

[10] Substituo a tradução original "ele simplesmente saltou" para reforçar a carga semântica do verbo "stamp", que implica bater o pé no chão pesada e ruidosamente.

Hammond é revelado; diga-se, a propósito, que o tratamento de "Senhor" não mais é utilizado pelo narrador, mas apenas por aqueles que se dirigem a ele no navio ou aqueles a quem ele se dirige naquele momento – estratégia significativa que exibe clara a voz avaliativa do narrador.

Hammond vai ao encontro de Janey (também Sra. Hammond para o grupo social, e Janey para o marido e narrador). A voz autoritária e os pensamentos arrogantes dele, devassados pelo narrador e em sua voz incorporados, consubstanciam a visão muito desfavorável com que é visto:

> "Make way there – make way – make way!"[...] Hammond signed to Janey to stay where she was [...] *As to "ladies first", or any rot like that, it never entered his head.* [...] he strode up the gangway on to the deck in a bee-line to Janey, and Janey *was clasped* in his arms. (TS, p. 355, grifos meus)

> "Abram caminho – abram caminho! – abram caminho! [...] Hammond fez sinal para que Janey ficasse onde estava [...] *já que o "primeiro as damas" ou qualquer tolice como esta nem lhe passava pela cabeça.* [...] Subiu a escada nos calcanhares do capitão até o convés, correndo em direção à sua mulher. E abraçou Janey, com força. (OD, p. 51, grifos meus)

Observando a expressão "qualquer tolice como esta" não fica difícil concluir que, embora veiculada pela voz narrativa, ela certamente traduz perfeitamente o tom de voz/pensamento da personagem e também sua atitude agressiva e rude. Também na utilização da voz passiva em "Janey foi abraçada por ele"[11] repousa a idéia de frio distanciamento: Janey é um objeto do qual Hammond, que desaparece como sujeito (seu poder está implícito), necessita se apoderar com urgência. Talvez mais do que isso: o empenho para esse reencontro físico (e o verbo 'clasp' significa agarrar/segurar com firmeza) toma-se muito maior da parte dele do que da parte dela, o que reitera sentido de posse e, portanto, desarticula o espaço da emoção. Novamente a escolha lexical garante a forma como o narrador pretende que o leitor ouça/veja a cena representada. Ademais, pela forma como é léxica e semanticamente instaurado, o discurso relativo a Hammond nega ao leitor qualquer possibilidade de vê-lo exprimindo emoção. Hammond não oferece quaisquer indícios de que abriga sentimentos românticos. Seu lado prático é enfatizado todo o tempo; o discurso é do narrador, mas a voz racional de Hammond ecoa nítida por detrás:

[11] Substituo a tradução publicada "abraçou Janey, com força", para manter a ideia de voz passiva do original e assim realçar a sugestão de poder de Hammond.

> And Janey emerged, and her cool little voice – the only voice in the world for him – said,
> "Well, darling! Have you been waiting long?"
> No; not long. Or, at any rate, it didn't matter. It was over now. But the point was, he had a cab waiting at the end of the wharf. Was she ready to go off? Was her luggage ready? (TS, p. 355)

> E Janey emergiu, com sua vozinha suave, a única no mundo, e disse:
> "Oi, querido, esperou muito tempo?"
> Não, não muito; ou, de qualquer maneira, não importava. Agora tudo tinha passado. O importante é que havia um táxi esperando na extremidade do cais. Ela estava pronta para desembarcar? A bagagem estava pronta? (OD, p. 51)

O não aspeamento na fala de Hammond ("Não, não muito [...]") significa que o narrador a incorpora, assim realçando, com sua entonação sarcástica, a visão prática e racional de Hammond.

A propósito de escolhas lexicais e em que pese o extensivo uso do discurso indireto livre, Ives Reuter (2002, p. 127-128), faz o seguinte comentário:

> Antes de tudo, jamais algo é dito ou contado de maneira neutra. Toda palavra e todo enunciado correspondem a uma dupla escolha fundadora: escolha do que é dito, escolha da maneira de dizer. Nesse tocante, toda palavra, todo enunciado e toda narrativa portam valores e intenções que os opõem potencialmente a outras palavras, outros enunciados e outras narrativas. Portanto, o contar é sempre acompanhado de saberes, valores e efeitos.

No caso do conto sob análise, mais um fragmento exige leitura cuidadosa: aquilo que é um fato perfeitamente normal para uma mãe ausente por tanto tempo -- rever os filhos - é motivo de grande exasperação para Hammond. A voz narrativa onisciente não se retrai; pelo contrário, ao registrar diretamente seus pensamentos entre parênteses, exibe ostensivamente para o leitor a discrepância entre o que o marido diz à esposa e aquilo que ele realmente pensa; assim, o narrador sinaliza sua posição para o leitor. Na troca dialógica entre o casal, pontuação e entonação exercem função crucial e não podem passar despercebidas:

> How are the children, John?
> "(Hang the children!) "Perfectly well. Never better in their lives"(TS, p. 355)

> "Como estão as crianças, John?"
> "(Para o inferno as crianças!) Muito bem. Nunca estiveram tão bem na vida." (OD, p. 51)

A enunciação entre parênteses, que em outro discurso passaria por mera explicação adicional, adquire aqui o status de informação absolutamente crucial, uma vez que, na voz do narrador, revela para o leitor o contraste entre a fala diretamente expressa por Hammond e o seu pensamento reprimido; recebe o leitor mais subsídio para modelar o perfil da personagem e recebe Janey, em voz alta, notícia nada agradável para uma mãe: saber pelo marido que, na sua ausência, os filhos "nunca estiveram tão bem na vida".

Aposto ao freqüente uso do discurso indireto livre, o discurso direto garante as vozes externas ou sociais, inseridas quase que sistematicamente para colidir com os pensamentos de Hammond e com suas expectativas e certezas. Ao registrar diretamente a voz dos outros passageiros revelando o excelente relacionamento que Janey teve com todos durante a viagem, o narrador se distancia por um momento e coloca o leitor ao lado de Hammond como ouvinte e testemunha de um conjunto de trocas dialógicas que estão longe de agradar Hammond. Com tal estratégia, o narrador parece estar querendo exasperar Hammond ainda mais: obriga-o a ouvir elogios à esposa, o que acende seus ciúmes e - pior - protela o momento a sós tão ansiosamente aguardado por ele. O narrador direciona o coro de vozes para o campo de audição de um exasperado Hammond, que ouve e vê vários passageiros se despedindo de Janey:

> [...]The whole first-class seemed to want to say good-bye to Janey.
> "Good-bye, *dear* Mrs. Hammond. And next time you're in Sidney I'll *expect* you."
> "Darling Mrs. Hammond! [...]"
> "Well, Mrs. Hammond, what this boat would have been without you!
> It was plain as a pikestaff that she was by far the most popular woman on board. [...] with her veil thrown back. Hammond never noticed what his wife had on. It was all the same to him whatever she wore. But to-day he did notice that she wore a black "costume"- didn't they call it? – with white frills, trimmings he supposed they were, at the neck and sleeves [...] (TS, p.356, grifos do autor)
>
> [...] Toda a primeira classe parecia querer se despedir de Janey.
> "Adeus, Sra. Hammond, querida! Na próxima vez que for a Sidney, eu *estarei esperando* pela senhora."
> "Querida Sra. Hammond, não se esqueça de me escrever, sim?"
> "Bem, Sra. Hammond. O que teria sido deste navio sem a senhora?" Claro como a água que ela era a mulher mais popular a bordo. [...] com o véu jogado para trás. Hammond nunca prestara atenção ao que sua esposa vestia; para ele, fosse o que fosse, não faria a menor diferença. Hoje, porém, ele notou que ela vestia um *costume* preto – não é assim que chamam? – com babados na gola e enfeites nos punhos [...] (OD, p. 52, grifos do autor)

e pela primeira vez em sua vida de casado, ele 'nota' a esposa; a inserção de discurso indireto livre com pontuação e entonação especiais contribui com o tom irônico sugerido. A

plurivocalidade aqui encontrada é altamente significativa; está a serviço de um narrador que faz questão absoluta de se postar antagonicamente a Hammond – e espera o mesmo do leitor.

Da voz anônima, os dois termos destacados pelo narrador em itálico ("*Querida* Sra. Hammond" e "*estarei esperando* pela senhora") podem indicar a reação de desagrado de Hammond, cujo campo auditivo o narrador fez questão de refletir. Também após ouvir o diálogo entre sua esposa e os passageiros, parece ser de Hammond, mas filtrada pelo narrador, a expressão "Claro como a água que ela era a mulher mais popular a bordo", o que igualmente denotaria irritação da parte dele. Pode também se tratar do olhar divertido do narrador, observando as reações do marido ao fato de Janey ter-se tornado popular entre os passageiros. Vistas as coisas da perspectiva dele, como parece pretender o narrador, tudo parece conspirar contra ele. A intenção crítica surge justamente dessa estratégia que sobrepõe duas vozes e duas perspectivas (narrador e personagem) e obriga o leitor a identificá-las e ressignificá-las criticamente. A atitude de indiferença – até esse momento – que Hammond mostrara com relação às roupas que a própria esposa usa rotineiramente é trazida à tona e diz muita coisa: a ele a mulher só interessa como objeto de prazer e satisfação pessoal. (Mesmo que resguardadas as diferenças de *status*, sua atitude não é em nada diferente daquela mostrada por Herr Brechenmacher com relação a Frau Brechenmacher no conto analisado anteriormente "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento").

Entretanto, quando pensa que, finalmente, tudo está resolvido e ele terá a esposa só para si, alguns traços – ainda tênues – da atitude de independência que a esposa deve acalentar começam a se insinuar no discurso, que agora envereda por caminhos diferentes, para desespero de Hammond. Ele começa a ter seu senso de poder e de posse abalado. A estratégia narrativa de realçar a presença do marido e atenuar a presença da esposa parece calculada para produzir o efeito reverso. Significativamente, o narrador opta por mostrar Janey de maneira discreta e oblíqua, concentrando-se em suas atitudes e sua fala reduzida, o que convém e se ajusta à condição da mulher em geral naquela circunstância histórica, em que a emancipação feminina estava apenas ensaiando seus primeiros passos. Ao contrário do que faz com Hammond, o narrador não lhe invade os pensamentos, o que garante uma certa aura de expectativa ao desenrolar dos acontecimentos; sonegados seus pensamentos, resta ao leitor traçar o perfil psicológico da protagonista feminina, confiando na voz de um narrador que se restringe a mostrar aquilo que dela vê ou ouve.

Entretanto, começa gradativamente o narrador a sinalizar para o fato de que uma mulher diferente daquela que Hammond – e o leitor - esperava encontrar toma corpo na narrativa. Sedimenta-se a sensação de que aqui existe um narrador 'traquinas' que quer se divertir com as contrariedades por que passa o marido, que vê na esposa um apêndice útil e confortável em sua vida. Esconder Janey no discurso equivale a, na perspectiva de Hammond, garanti-la como propriedade privada. As três primeiras sentenças do enunciado seguinte, curtas, cadenciadas, podem substituir um (momentâneo) suspiro de alívio por parte dele, até que um 'mas' invade o enunciado, um misto de discurso direto e indireto livre: "Mas, naquele momento [...]" anuncia contrários, como se verá. Os pensamentos e anseios de Hammond são bruscamente contraditos; o fragmento parece convite aos ouvidos mais do que aos olhos. Hammond alimenta suspeitas típicas de marido traído. A vívida cena registra o expressivo diálogo entre o casal – e desse diálogo o narrador continua a fazer questão de participar, mantendo a perspectiva de Hammond. É muito relevante ouvir essa mistura de discurso direto e discurso indireto livre:

> The danger was over. That was the feeling. They were on dry land again.
> *But at that moment* Janey's head came round the corner.
> *"Darling – do you mind? I just want to go and say good-bye to the doctor."*
> *Hammond started up "I'll come with you."*
> "No, no!"she said. "Don't bother. I'd rather not. I'll not be a minute."
> [...] would she really not be long? What was the time now? *Out came the watch; he stared at nothing. That was rather queer of Janey, wasn't it?* [...] She could have sent a note from the hotel even if the affair had been urgent. Urgent? Did it – could it mean that she had been ill on the voyage – she was keeping something from him? That was it! He *seized* his hat. He was going off to find *that fellow* and to *wring the truth out of him at all costs*. He thought he'd noticed just something. She was just a touch too calm – too steady. From the very first moment – (TS, p. 357, grifos meus)

> O perigo havia passado. Ele achava que sim. Estavam novamente em terra firme.
> *Mas, naquele momento*, a cabeça de Janey apareceu no corredor.
> "Querido, você não se importa? Eu queria me despedir do médico."
> Hammond pulou da cadeira: "Irei com você."
> "Não, não!" disse ela. "Não se incomode. Prefiro que não venha. Não demoro nem um minuto!"
> [...] Será que ela não iria mesmo demorar? Que horas seriam? *Tirou o relógio do bolso e olhou para coisa nenhuma. Aquilo era muito estranho, vindo de Janey, não era?* [...] Poderia, do hotel, ter mandado um bilhete, mesmo que fosse um assunto urgente. Urgente? Teria ela... isso significaria que ela ficara doente, durante a viagem... estaria escondendo alguma coisa? Ah, era isso! Pegou o chapéu. Ia procurar *aquele indivíduo* e *arrancar dele a verdade a todo custo*. Bem que ele havia percebido alguma coisa: ela parecia um tantinho calma demais... firme demais. Desde o primeiro momento. (OD, p. 53-54, grifos meus)

Definitivamente a voz narrativa maior está engajada na causa feminina: o narrador parece demonstrar satisfação, descrevendo as reações de Hammond. Examinando as opções estilísticas e sintáticas, a expressão "lá vem o relógio para fora do bolso"[12], anteposta ao sujeito, sinaliza bem o grau de irritação em que se encontra o marido diante do passar das horas. Talvez seja da desconfiada personagem a voz que fala "Aquilo era muito estranho, vindo de Janey, não era?" procurando um interlocutor; ou pode ser do narrador, inserindo sarcasticamente pequena suspeita para afligir ainda mais Hammond. A expressão "[...] procurar aquele indivíduo e arrancar dele a verdade a todo custo" indica, ao mesmo tempo, o estado de espírito dele e a visão sarcástica do narrador parodiando sua fala, que revela seu comportamento potencialmente violento, dada a carga semântica fortemente negativa contida no verbo 'arrancar'. Quando a semente da suspeita se instala em seu peito, o narrador corta a cena: a última sentença é fragmentária, e, por isso mesmo, muito enfática: "ela parecia um tantinho calma demais... firme demais. Desde o primeiro momento". Porém, o leitor, reconstituindo a entonação apropriada, pode muito bem imaginar o que se passa na mente de Hammond. Recorramos um momento a Bakhtin: ele vê a entonação como situada na fronteira entre o verbal e o não verbal, "constituindo-se um canal e um conformador sutil das relações sociais", conforme nos lembra Robert Stam (2000, p. 63) em seus estudos sobre o linguista. Stam (2000, p. 63) também assevera que "é por intermédio da entonação que o sujeito falante estabelece contato com seu ouvinte inteiramente social, serve de barômetro para alterações na atmosfera social." A reconstituição da entonação é crucial para a composição do perfil psicológico de Hammond e a posição social que ele julga ter no seu meio, além de servir para contrastá-lo com Janey; ou, em outras palavras, para sinalizar discursivamente a dicotomia homem/mulher na sociedade patriarcal.

Ao ver a esposa de volta e ter dela a garantia de que está tudo bem, Hammond tem novo momento de alívio; a voz narrativa novamente traduz os egoístas pensamentos da personagem em discurso indireto livre, para informar ao leitor que "não havia necessidade de preocupar-se com o que quer que fosse. Ela estava ali para cuidar de tudo. Tudo estava bem, tudo bem mesmo".(OD, p. 54). Ou seja, Janey é útil para ele: ela cuida das coisas. Mais ironia explícita: quando Janey o observa e lhe diz: "Você parece... mais novo, e acho, sem dúvida, mais magro! A vida de solteiro lhe fez bem" (OD, p. 54), sugerindo que ele estava gordo (e,

[12] Mantenho a inversão do original em vez da tradução publicada "tirou o relógio do bolso", com a intenção de realçar a sugestão de que Hammond está absolutamente exasperado.

portanto, na visão dele, não agradava a ela, quando ela partiu de viagem), ele discorda, imediatamente e aponta para suas intenções sexuais, que, desde o início o movem:

> "Agrees with me!" He groaned for love and caught her close again. And again, as always, he had the feeling he was holding something that never was quite his – his. Something too delicate, too precious, that would fly away once he let go. (TS, p. 358, grifos meus)

> "Bem?!" ele gemeu cheio de amor e abraçou-a. E outra vez, como sempre, teve a sensação de estar segurando alguma coisa que não era inteiramente sua... sua. Alguma coisa delicada demais, preciosa demais, que voaria para longe se ele deixasse. (OD, p. 54, grifos meus)

A repetição do pronome "sua" reitera tanto o desejo de posse que Hammond tem com relação à esposa quanto o empenho da voz narrativa de salientar tal fato no enunciado. Idéia semelhante se repete na expressão "se ele deixasse", que mostra que ele se arroga o direito de posse, de reter a esposa junto de si. Qualquer que seja o recurso discursivo escolhido, a voz narrativa maior é portadora declarada de uma instância crítica que vê a sociedade fundada em arquétipos patriarcais, nos quais a mulher está enquadrada, lendo-se no termo 'enquadrada' seu significado literal: não há, na perspectiva masculina, espaço para mudanças, para transformações ou questionamentos. À mulher cabe "cuidar de tudo" e satisfazer o marido – essa é a visão simplista que o narrador nos transmite de Hammond. Voltando ao fragmento e examinando mais um pouco seu campo lexical, nota-se a expressão "gemeu cheio de amor", que sugere o desejo premente de possuí-la; a atitude de indiferença, ou de resistência que ele sente com a reação dela é bastante reveladora do descompasso que os tem caracterizado.

O narrador mansfieldiano nunca é uma voz neutra de terceira pessoa. É uma voz que narra e, ao mesmo tempo, julga e convida a julgar, fazendo do discurso indireto livre amplo território para exercício do sarcasmo e da ironia, e tornando-os ferramentas ideológicas poderosas; o leitor aprende a 'ler' a pontuação especial do texto e a 'ouvir' o subtexto. Assim, quando 'ouve' o fragmento seguinte, por exemplo, ele percebe que o narrador, uma vez mais de forma ostensiva, declara-se contra Hammond e a favor de Janey. Emprestemos ao enunciado a entonação expressiva que ele merece, com os ouvidos atentos à postura avaliativa do narrador:

> No more going without his tea or pouring out his own. She was back. He turned to her, squeezed her hand, and said gently, teasingly, in the "special" voice he had for her: "*Glad to be home again, dearie?*" She smiled; *she didn't even bother to*

> *answer*, but gently she drew his hand away as they came to the brighter streets. (TS, p. 358, grifos meus)
>
> Agora, ele não mais sairia sem seu chá ou teria de se servir, ele próprio. Ela está aqui, de volta. Virando-se para ela, apertou-lhe a mão e disse, brincando, suavemente, na voz "especial" que tinha para ela: "*Contente de estar outra vez em casa, querida*?" Ela sorriu; *nem ao menos preocupou-se em responder*, mas, com delicadeza, retirou as mãos dele, quando chegaram às ruas mais iluminadas. (OD, p. 55, grifos meus)

Na primeira oração, fusão das vozes do narrador e do pensamento de Hammond, sobressai a crítica a ele: ter a esposa de volta significa livrar-se do trabalho de preparar o chá. Mais uma vez é veiculada a idéia de que ela tem fins apenas utilitários. No aspeamento em "especial" o narrador abre uma "falha no seu próprio discurso" para, assim, criar "um jogo sutil com as expectativas do leitor" (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 65) chamando-lhe a atenção, esperando que ele perceba a incongruência discursiva e decodifique as intenções submersas. No sorriso de Janey, quando uma resposta afirmativa seria o esperado por Hammond, a sugestão de que ela não está feliz; na intervenção do narrador em "nem ao menos preocupou-se em responder", a sua total empatia para com a protagonista; na discreta atitude da esposa, evitando a mão dele, a reiteração de que ela não está feliz. Fica claro neste fragmento que várias perspectivas e vozes/pensamentos se fundem, produzindo um enunciado pleno de potencialidades interpretativas.

Chegando ao hotel, onde tem reserva garantida do melhor quarto, Hammond se apressa para ficar a sós com a esposa; a voz narrativa acompanha-lhe todos os pensamentos: ele continua sendo 'construído' como um homem importante, assertivo, possessivo e seguro de si - e muito impaciente. Em fina mistura de discurso em terceira pessoa e discurso indireto livre, o campo lexical assume grande relevância:

> The manager led them through the hall himself and pressed the elevator-bell. Hammond knew there were business pals of his sitting at the little hall tables having a drink before dinner [...] He looked neither to the right nor the left. They could think what they pleased. [...] – and he stepped out of the lift, unlocked the door of their room, and shepherded Janey in. The door shut. Now, at last, they were alone together. He turned up the light. The curtains were drawn; the fire blazed. He flung his hat on to the huge bed and went toward her.
> But – would you believe it! – again they were interrupted [...] the porter with the luggage [...] Hammond paced up and down the room, tearing off his gloves, tearing off his scarf. Finally he flung his overcoat on to the bedside.
> At last the fool was gone. The door clicked. Now they *were* alone. (TS, p. 359, grifo do autor)

> O próprio gerente conduziu-os pelo saguão de entrada, e apertou o botão do elevador. Hammond sabia que colegas seus estavam nas mesinhas do salão, tomando aperitivos. [...] não olhou nem para a direita, nem para a esquerda. Podiam pensar o que bem entendessem. [...] E saiu do elevador, abriu a porta do quarto e conduziu Janey. A porta fechou-se. Agora, por fim, estavam sós, os dois, juntos. Ele acendeu a luz: as cortinas estavam descidas, o fogo ardia. Jogou o chapéu sobre a cama enorme, e caminhou na direção dela.
> Mas – não é possível – outra vez foram interrompidos. [...] o carregador com a bagagem [...] Hammond ficou andando pelo quarto, de um lado para outro, tirando as luvas, tirando o cachecol; por fim, jogou o sobretudo na beira da cama.
> Finalmente, o cretino foi embora. A porta bateu. Agora eles *estavam sós*. (OD, p. 56, grifo do autor)

Nada melhor para caracterizar bem o estado de espírito de Hammond naquele momento do que "Podiam pensar o que bem entendessem", "ele guiou[13] Janey para dentro do quarto", "jogou o sobretudo na beira da cama", "finalmente, o cretino foi embora" e "agora eles *estavam sós, os dois juntos*". Janey é vista como fraca, vulnerável e indefesa e ele, como o seu 'guia'; o ambiente, descrito como o local ideal para um encontro romântico, acentua ainda mais o tom irônico; a locução adverbial "finalmente" fala por Hammond: eles estavam **realmente/finalmente** sozinhos. Entretanto, o aspecto mais curioso do fragmento é a marca expressa e cristalina de um narrador que, maliciosamente, se diverte com os percalços por que está passando o protagonista. O narrador dirige-se ao leitor: "Mas –dá para acreditar[14] – outra vez foram interrompidos"; ou essa voz pode também ser de um narrador simplesmente expressando os pensamentos do marido, irritado com tanta interrupção. Qualquer que seja o caso, a voz narrativa responsável pelo enunciado injeta certa dose de humor na situação que parece se complicar a cada momento para Hammond, cuja exasperação atinge o auge e é perfeitamente veiculada. Inesperadas e inusitadas intrusões do narrador maior contribuem para ressaltar o olhar crítico pretendido contra Hammond:

> "I feel I'll never have you to myself again. These cursed people! Janey"- and he bent his flushed, eager gaze upon her – "let's have dinner up here. If we go down to the restaurant we'll be interrupted, and then *there's the confounded music"(the music he'd praised so highly, applauded so loudly last night!)* (TS, p. 359-360, grifos meus)

> "Parece até que nunca mais terei você só para mim... Diabo de gente! Janey..." O olhar dele era quente, ansioso. "Vamos jantar aqui no quarto. Se descermos para o restaurante seremos interrompidos e além disso *haverá aquela abominável musiquinha" (a música que ele havia elogiado tanto, aplaudido com tanto entusiasmo, na noite anterior)* (OD, p. 56-57, grifos meus)

---

[13] Substituo "conduziu", da tradução publicada, por "guiou" para realçar a força semântica do verbo "shepherd", utilizada para se referir 'a forma como Hammond trata Janey.

[14] Utilizo "dá para acreditar", em vez da tradução "não é possível" para mostrar o narrador dirigindo-se ao leitor.

Na revelação, feita de maneira tão enfática entre parênteses (observe-se a exclamação em "noite anterior!")[15], o narrador oferece evidência cabal de sua antipatia para com Hammond. Ao submeter ao leitor a fala, pensamentos e atitudes da personagem, insere no 'subtexto' uma outra perspectiva que aclara o significado do título: Hammond mais parece um estranho de si mesmo. Gradual e implacavelmente, ele é 'desconstruído' no discurso. Entre a personagem inicial, tão segura de si, acostumada a dar ordens e tê-las obedecidas, certa de seu *status* e poder, e a personagem que agora surge, presa de um estranho e insuspeitado 'outro' dentro de si, o leitor começa a reconstruí-lo e percebe que se trata de um homem que busca garantir, a qualquer preço, uma segurança que talvez nunca tenha tido, o que pouco a pouco retira Janey dos bastidores e faz dela personagem principal.

Ademais, a estruturação dos diálogos entre o casal obedece a um ritmo e tom que refletem muito das atitudes de cada um naquele momento especial: a voz de Janey soa calma e firme, em contraponto à de Hammond, agressiva e insegura. Tal oposição nos autoriza a perceber no tom de voz da esposa um certo toque de ironia, que deixa entrever que ela tem certeza de que seu papel social e familiar é muito mais forte do que aquele que ele lhe imputa e que ela é obrigada a desempenhar, ou seja, o papel de uma mulher vulnerável, indefesa e que pertence a ele. Mais do que isso; ela o conhece perfeitamente, ao contrário do que ocorre com ele em relação a ela (lembremo-nos de que é somente quando ela está voltando da sua viagem que ele nota pela primeira vez a maneira como ela se veste). Ouvindo com cuidado alguns fragmentos do diálogo entre eles, é possível detectar no subtexto que ela reage com relutância, quase frieza, à tentativa dele de restabelecer intimidade, que ela o está evitando com muito tato, protelando o momento do encontro íntimo. O narrador agora se retrai para ceder a voz diretamente ao casal, mas sua participação não se restringe apenas aos verbos *dicendi*, como se poderá observar abaixo; ele encontra uma forma de fundir sua voz com a de Janey:

> [...] "you're worrying about something," said Hammond. "What is it? Come and sit here – come and sit on my knee before the fire."
> "I'll just unpin my hat," said Janey, and she went over to the dressing-table. "A-ah!" She gave a little cry.
> "What is it"?

[15] A exclamação, omitida na tradução, certamente faz a diferença na entonação.

"Nothing, darling. I've just found the children's letters.[...] She turned to him, clasping them. [...] tucked them into her frilled blouse.[...] "Oh, *how typical this dressing-table is of you!*"

"Why? What's the matter with it?" said Hammond.

"If it were floating in eternity I should say 'John!' " laughed Janey, staring at the big bottle of hair tonic, the wicker bottle of eau-de-Cologne, the two hairbrushes and a dozen new collars tied with pink tape. "Is this all your luggage?"

"*Hang my luggage*!" said Hammond:[...] *Let's get down to things*. Tell me " – and as Janey perched on his knee he leaned back and drew her into the deep, *ugly chair* – "Tell me you're really glad to be back, Janey."

"*Yes, darling. I am glad*," she said. (TS, p. 360, grifos meus)

"[...] Alguma coisa está preocupando você..." disse Hammond. "O que é? Venha e sente-se nos meus joelhos, em frente ao fogo."

"Eu vou só tirar o alfinete de meu chapéu", disse Janey, e encaminhou-se para a mesa de toalete. De lá soltou um gritinho: Ah-a!"

"O que é?"

"Nada, querido. É que achei as cartas das crianças. [...] ela virou-se para ele, apertando as cartas entre as mãos. Enfiou-as dentro da blusa de babados e exclamou: "Ah! *Como esta penteadeira se parece com você!*"

"Por quê? Qual o problema com ela?" quis saber Hammond.

"Ainda que eu a encontrasse flutuando na eternidade, ainda assim eu diria 'John' ", Janey riu, fitando o frasco de tônico para cabelos, o vidro de água de colônia envolto em palha, as duas escovas e uma dúzia de colarinhos novos atados com fita rosa. "É só isso a sua bagagem?"

"*Deixe minha bagagem para lá*", pediu Hammond. [...] "*Vamos aos fatos*. Diga-me..." e, enquanto ela se empoleirava em seus joelhos, ele inclinou-se para trás e puxou-a para dentro de uma *poltrona funda e feiosa*; "diga-me que você está contente de verdade por ter voltado, Janey."

"*Estou, querido, estou contente de verdade*." (OD, p. 57-58, grifos meus)

Reforçada fica a idéia de que ela conhece muito bem os hábitos arraigados ("Como [...] se parece com você") do marido (o que também representa a imutabilidade do sistema patriarcal). Além disso, o enunciado ressalta outros aspectos acerca de Hammond, tais como suas preocupações mais mundanas (que apontam para a preservação das aparências), sua impaciência com a situação criada por Janey ("Dane-se minha bagagem!"[16]) e sua visão pragmática e racional, que exige satisfação imediata ("vamos aos fatos"). No emprego do adjetivo "feiosa" para descrever a cadeira, a instância avaliativa do narrador, que deve estar fundindo sua perspectiva com a de Janey, indica sua visão negativa do cenário que o marido preparou para recebê-la. Da mecânica e não muito enfática resposta da esposa, novamente emerge a impressão de que ela reluta em se submeter, protelando o encontro íntimo tão esperado por ele; é novo sinal de sua insatisfação quanto à sua vida conjugal.

[16] Opto por "Dane-se minha bagagem!", expressão de maior impacto do que aquela oferecida na tradução ("Deixe minha bagagem para lá"), uma vez que contribui para reforçar o perfil negativo de Hammond.

Após esse revelador diálogo, em que o narrador se retrai para canalizar a interação diretamente aos ouvidos do leitor, reinstala-se o discurso indireto livre, que contém perguntas retóricas – de Hammond para *si* mesmo? do narrador para o leitor? Observe-se no fragmento abaixo a alternância na representação dos pensamentos do marido em discurso direto e discurso indireto livre, em que se mesclam angústia, desespero e impotência diante de circunstâncias adversas, das quais ele quer ter, mas não tem controle. Outro detalhe digno de nota, também revelador de empatia do narrador em relação à protagonista feminina, está no fato de que se refere a ela com um afetivo Janey e ao marido com um distanciado Hammond:

> But just as he embraced her he felt she would fly away, so Hammond never knew – never knew for dead certain that she was as glad as he was. How could he know? Would he ever know? Would he always have this craving – this pang like hunger, somehow, to make *Janey* so much part of him that there wasn't any of her to escape? He wanted to blot out everybody, everything [...] And now those *letters from the children rustled in her blouse. He could have chucked them into the fire* [...]
> "Turn to me," he whispered. A slow, deep flush flowed into his forehead. "*Kiss me, Janey! You kiss me!*"[...] her lips touched his, firmly, lightly [...] how could he describe it? [...] But *that wasn't what he wanted; that wasn't at all what he thirsted for*. He felt suddenly, horribly tired. (TS, p.361, grifos meus)

> Mas no momento mesmo em que Hammond a abraçou, ele sentiu que ela estava longe e que ele jamais, jamais mesmo, iria saber se ela estava tão contente quanto ele. Como poderia saber? Viria a saber, algum dia? Iria ele sentir sempre aquela vontade, aquela aflição, aquela fome lancinante de tomar Janey de tal modo uma parte dele que nada, nada dela lhe escapasse? Tinha vontade de riscar tudo, todo mundo do mapa. [...] E ainda por cima aquelas *cartas das crianças farfalhando dentro da blusa dela. Ele poderia tê-las atirado ao fogo*. [...]
> "Vire-se para mim", ele murmurou. Um vagaroso, pesado fio de suor correu-lhe pela testa. "*Beije-me, Janey. Beije-me!*" [...] antes que os lábios dela tocassem os seus, firmes e com delicadeza [...] como ele poderia explicar? [...] Mas não era isso o que ele queria; não era em absoluto aquilo pelo qual ele ansiava. De repente, ele se sentiu terrivelmente cansado. (OD, p. 58-59, grifos meus)

É fácil detectar no tom que o narrador empresta aos pensamentos expressos de Hammond o sentimento de impaciência, quando sente Janey cada vez mais distante. Chega ele ao ponto de ordenar que Janey o beije; ao sentir que não é correspondido, Hammond se descobre um homem derrotado. Quando Janey diz a ele que um jovem passageiro da primeira classe morreu em seus braços, ele pensa ter seus temores e suspeitas confirmados: imagina imediatamente uma cena íntima entre a esposa e o jovem passageiro. Em meio ao diálogo entre marido e mulher emergem os discursos indireto e indireto livre, os quais recebem contornos muito especiais com o uso dos verbos *dicendi*, modalizados e dotados de valor altamente expressivo.

"He died in my arms [...]"
The blow was so sudden that Hammond thought he would faint.He couldn't move; he couldn't breathe [...]
"What?" he said dully. "What's that you say?"[...]
"Who else was there?"Hammond managed to ask.
"Nobody. I was alone with him."
Ah, my God, what was she saying! What was she doing to him! This would kill him! [...]
"But – why *you*, why *you*? moaned Hammond. [...]
"You don't *mind*, John, do you? [...] you don't – It's nothing to do with you and me. [...]
"No, - go – on, go on! [...]
But her words, so light, so soft, so chill, seemed to hover in the air, to rain into his breast like snow.
The fire had gone red. Now it fell in with a sharp sound and the room was colder. Cold crept up his arms. The room was huge, immense, glittering. It filled his whole world. There was the great blind bed, with his coat flung across it like some headless man saying his prayers. (TS, p. 363, grifos do autor)

"Morreu nos meus braços."
O choque foi tão inesperado que Hammond pensou que fosse desmaiar. Não conseguia se mexer, não conseguia respirar. [...]
"O quê?" disse ele, tonto. "O que foi que você disse?" [...]
"Quem mais estava lá?" Hammond conseguiu perguntar.
"Ninguém. Eu estava sozinha com ele."
Meu Deus! O que ela estava dizendo? O que ela estava fazendo com ele? Isso iria matá-lo! [...]
"Mas, por que *você*? Por que *você*?" gemeu Hammond. [...]
"Você não se importa? Importa? Não tem nada a ver conosco, com você e eu..." [...]
"Não... continue...continue!"
[...] mas suas palavras tão leves, tão macias, tão frias, pareciam estar suspensas no ar, a chover como neve no peito de Hammond.
O fogo tinha ficado vermelho. Diminuiu então com um som agudo, e o quarto ficou mais frio. Um frio que subiu pelos braços de Hammond. O quarto era enorme, imenso, cheio de luz. Preenchia todo o seu mundo. Havia a grande cama escura, com o sobretudo à beira dela, como se fosse um homem sem cabeça fazendo suas orações. (OD, p.59-61, grifos do autor)

O uso de itálicos (como o uso de aspas), mostrando que há uma "não coincidência de fala" (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.67) cobra novamente do leitor posicionamento crítico: Hammond abomina saber que Janey, que ele julga lhe pertencer, deu assistência ao jovem no navio; embora em discurso direto, a dupla referência italicizada "você" seguida do verbo *dicendi* modalizante "gemeu" convida, por obra do narrador, a uma leitura que exige uma entonação bastante expressiva na voz de Hammond. Quanto à resposta da esposa, ao italicizar "importa-se"[17], é de outro timbre de voz que estamos falando: o dela tem um quê de sarcástico, como se ela estivesse lhe pedindo licença para *ser* ela mesma.

[17] A tradução omite o itálico em "importa-se".

Quando o narrador retoma a narração, descreve o espaço circundante, dando-lhe uma tonalidade impressionista, técnica característica da ficção de Katherine Mansfield, conforme já discutido anteriormente. Dois campos semanticamente opostos – neve e fogo (branco e vermelho) – aqui se aproximam para representar a intransponível barreira que parece se levantar entre marido e mulher. Hammond sente as palavras de Janey atingirem seu coração como neve; o fogo torna-se vermelho, mas o quarto toma-se mais frio, imenso. Imagens de fogo e frio se entrelaçam nos devaneios (pretensamente) românticos de Hammond. Tudo se transforma e se desfigura no ambiente que ele preparou para receber (ou usufruir) a esposa. Assiste-se a uma reversão drástica na composição de uma personagem que até agora se julgara 'dona da situação.' É nesse novo mundo estranho e hostil, jamais imaginado por ele, que Hammond se vê agora, também ele um estranho de si mesmo.

Tecendo alguns comentários sobre esse conto, Angela Smith (1999, p. 229) afirma: "O estranho gradativamente se revela [...] o estranho que vive dentro dele é a reccosa e indefesa criatura que teme que sua paixão pela esposa não é correspondida." (tradução minha) E mais adiante, ela ainda reflete:

> Os objetos que simbolizam *status* para ele – a cadeira onde ele se senta com a esposa no colo, a cama na qual ele deseja ardentemente deitar-se com ela, a lareira que pediu para ser acesa para demonstrar seu poder de protegê-la – tudo se torna estranho e ele próprio parece ter sido encerrado em um caixão, num pesadelo que o identifica com o estranho que morreu. (tradução minha)

No auge do seu desejo de possuir Janey, Hammond sofre sua derrocada final; não consegue acolher em seu mundo egoísta a experiência que a esposa viveu. De dominador passa a ser dominado por seus próprios fantasmas. Quanto mais deseja reafirmar seu próprio senso de masculinidade e poder, mais ele o vê se esvair por entre os dedos. Já não mais Janey, mas ele é quem se torna vulnerável, inseguro e emocionalmente desestruturado. As palavras da mulher ressoam em sua mente e corroem seu íntimo.

Em discurso indireto livre, refletindo quase exclusivamente a perspectiva de Hammond, o narrador onisciente cria comparações e paralelismos e constrói sentenças longas e curtas, numa cadência que garante a veiculação do tom pretendido, entremeado de um silêncio que traduz angústia e desespero por parte da personagem – um homem derrotado repetindo para si, em pensamento, as palavras da esposa. A pontuação e o dêitico são prova cabal de que é a voz dele, incorporada à do narrador, que ouvimos:

> ... "He was too weak. He was too weak to move a finger." And yet he died in Janey's arms. She – who'd never – never once in all these years – never on one single solitary occasion –
> No, he mustn't think of it. Madness lay in thinking of it. No, he wouldn't face it. He couldn't stand it. It was too much to bear! (TS, p. 363)

> "... Ele estava fraquíssimo, tão fraco que não movia um dedo sequer." E no entanto ele morreu nos braços de Janey. Ela que nunca – nem uma vez, em todos aqueles anos – nunca, em nenhuma ocasião...
> Não, ele não podia pensar nisso. Ficaria louco, se pensasse. Não, ele não poderia encarar. Não suportaria – seria demais para ele. (OD, p. 61)

Três vozes se fazem ouvir: da esposa, do marido e do narrador; entretanto, é a voz dele que sobressai, porém 'reinterpretada' pela voz do narrador, que lhe dá entonação muito expressiva e coloca o leitor muito próximo da cena narrada. Quanto à última sentença, não seria absurdo ouvi-la da boca das três personagens envolvidas, e fazer de cada uma delas uma leitura diferente...

Consumido pela exasperação e pelo ciúme, que revelam a superficialidade e a falsidade de suas relações com a esposa, Hammond se desintegra no momento em que Janey lhe conta a história do que ocorreu (mas deixa muita coisa em suspenso – para desespero dele!), o que nos leva de volta à ambiguidade contida no título, cujas possíveis interpretações conduzem à perspectiva com que Hammond vê o mundo: ele próprio é o 'estranho' de si mesmo; ou o 'estranho' é o jovem que morreu nos braços de Janey e que se colocou entre o casal; ou a 'estranha' é, para ele, a própria Janey, cujas insuspeitadas (na visão do marido) atitudes de independência, coragem e auto-controle obrigam-no a enfrentar sua outra face – aquela que jamais pensou possuir: a de um homem derrotado pela própria mulher.

Voltando a Angela Smith, anotamos uma reflexão que ela cita de Julia Kristeva (apud SMITH, 1999, p.115) "De maneira muito estranha, o desconhecido mora dentro de nós; ele é a face oculta de nossa identidade, o espaço que destrói nossa morada, o tempo em que compreensão e afinidade soçobram." (tradução minha). Reflexão semelhante poderia servir para lançar mais luz sobre a personalidade de Hammond, quando o 'triálogo' com que o conto se encerra é registrado:

> "You're not – sorry I told you, John darling? It hasn't made you sad? It hasn't *spoilt our evening – our being alone together?*"
> But at that he had to hide his face. He put his face into her bosom and his arms enfolded her.
> *Spoilt their evening! Spoilt their being alone together!*

They would never be alone together again. (TS, p. 364, grifos meus)

"Você não está... triste porque eu lhe contei, John, querido? Você ficou triste? Isso *não estragou nossa noite... nosso encontro a sós*, não é mesmo?"
Mas, àquelas palavras, ele teve de esconder o rosto. Colocou a cabeça no colo dela, e seus braços a envolveram.
Estragar a noite deles! Estragar o momento de eles estarem juntos, a sós... Eles nunca mais estariam outra vez juntos, a sós! (OD, p.61-62, grifos meus)

A voz narrativa, ao simplesmente descrever a atitude de Hammond e ao assumir e reiterar o discurso de Janey, parece confirmar a visão que espera do leitor quanto ao horizonte ideológico ou a visão de mundo que deve resgatar do conto. A oração final pode encerrar tanto o pensamento do narrador quanto o pensamento de Hammond, indicando, em qualquer caso, o mundo de sombras que as relações humanas envolvem, o que fica ainda mais evidente quando observamos a construção "estar juntos sozinhos"[18] – um inusitada combinação semântica de resultados intrigantes, que pode traduzir a solidão humana, mesmo em se estando junto. Hammond é 'demovido' de seu pedestal e Janey é discreta e sutilmente 'promovida'. Ironicamente, ele é 'desconstruído' por suas próprias atitudes, mas são essas mesmas atitudes que contribuem para 'construir' Janey. Sempre recorrendo à estratégia de mantê-la em segundo plano na narrativa, o narrador a conduz de maneira discreta do camarim ao palco principal. Ao leitor cabe uma reflexão sobre as 'surpresas' que a descoberta da alteridade (especialmente nas relações conjugais) – de si próprio e do outro – encerra. Isso pode explicar o 'desencontro' que existe nesse 'reencontro' de dois 'estranhos.'

"O Desconhecido" revela-se uma mordaz investigação dos estereótipos masculino e feminino na sociedade patriarcal. Entretanto, em vez de trazer para o centro da narrativa a mulher e seus conflitos, o conto faz o percurso inverso, discursivamente falando: ao colocar o homem como centro de focalização, deixando a mulher na penumbra do subtexto, é dela e de seus conflitos que o narrador fala. Ao subtrair à mulher a fala e o papel principal, o narrador exibe em primeiro plano a face forte da sociedade patriarcal: expõe, da perspectiva masculina, a condição da mulher. Falando pouco, Janey fala muito. E sua voz traduz as mesmas angústias de outras mulheres mansfieldianas, como é o caso, por exemplo, de Frau Brechenmacher, protagonista do conto anteriormente analisado, porém com uma diferença: em "O Desconhecido" quem tem a epifania é Hammond, mas isso de pouco lhe serve. Seu perfil está indelevelmente modelado na sociedade que ele habita e tudo indica que ele rejeita qualquer

[18] Para manter o original, importante para esta análise, substituo aqui o fragmento da tradução publicada: "estarem juntos, a sós".

mudança em sua arraigada noção de identidade de gênero. As subjacentes divergências de comportamento e sensibilidade entre o casal contribuem para realçar a permanência do *status quo*.

Vincent O'Sullivan (1996, p. 143) faz o seguinte comentário acerca de "O Desconhecido":

> O raro momento em que o homem se sente mais próximo de algum tipo de harmonia – a vida, como o receptáculo de uma realização especial, é o momento em que talvez o homem é a maior vítima daqueles fatores fortuitos, ou atos de outras pessoas ou das próprias fantasias, que transformam a vida em frustração e tristeza ou trivialidade. (tradução minha).

Vê-se, então, que as irônicas reviravoltas da vida podem lançar o homem no abismo de suas ilusões. Sempre em processo de acabamento, conforme pensa Bakhtin, é nas relações sociais e na interação com o outro, por meio da linguagem, que o homem se constrói... ou se vê destruído... A consciência de sua identidade e o reconhecimento da alteridade só podem ser exercitados por meio da relação dialógica, que faz se encontrarem horizontes alheios, ambos orientados para uma resposta, qualquer que seja. A resposta que Hammond encontra em seu diálogo 'monológico' com o mundo projeta-o no desconhecido (exterior e interior), pois aponta não para consonâncias, mas para dissonâncias ou talvez 'multissonâncias'; não para a convergência, mas para a divergência. Em seu processo de 'acabamento', para retomar o termo de Bakhtin, quando se refere ao contínuo devir da interação dialógica, Hammond quer moldar o 'outro' às suas necessidades de acabamento e ajustá-lo à estrutura socioideológica que lhe serve de base; não concede ao 'outro' espaço para se erigir como identidade e nem o percebe como alteridade. Sua voz de autoridade "interpela, cobra reconhecimento e adesão incondicional" (FARACO, 2003, p. 81). Trata-se de uma "palavra que se apresenta como uma massa compacta, encapsulada, centrípeta, impermeável, resistente a bi-vocalizações", como assevera Carlos Alberto Faraco (2003, p. 81) ao discutir Bakhtin – afirmação que parece aplicar-se bem à personagem analisada.

Para concluir, talvez o poeta Rilke, ao falar de nossa própria identidade – essa desconhecida –, possa expressar os sentimentos de Hammond:

> And we: spectators, always, everywhere,
> Facing all this, never the beyond.
> It overfills us. We arrange it. It falls apart.
> We arrange it again, and fall apart ourselves.

3. "A Imitação da Rosa": o malogro da adequação

The future is made of the same stuff as the present.
(Simone Weil)

Truth hurts – not the searching after, the running from.
(John Eyberg)

Só a loucura é que é grande
E só ela é que é feliz.
(Fernando Pessoa)

"A Imitação da Rosa", conto publicado na coletânea *Laços de Família*, mostra a protagonista Laura - casada, sem filhos - de volta a sua casa, depois de, aparentemente, ter sido internada com distúrbios emocionais.

Em terceira pessoa, a voz narrativa toma prioritariamente o caminho do discurso indireto livre para acompanhar e traduzir o fluir dos pensamentos de Laura e, ao mesmo tempo, apagar as fronteiras entre narrador e personagem. O conto se abre apontando para a sedimentada ideologia patriarcal que faz equivaler o universo doméstico feminino ao trinômio mulher/esposa/dona de casa:

> Antes que *Armando* voltasse do trabalho, a *casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom, para que pudesse atender o marido* enquanto ele se vestia; e então sairiam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso?
> Mas agora que ela estava de novo *"bem"*, tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade (LF, p. 47, grifo meu)

Incursionando pelos pensamentos da protagonista, que nessa abertura é apenas (e significativamente) "ela", e diluindo a linha divisória entre os dois enunciados (ou as duas vozes), a voz narrativa nos convida a ouvir no subtexto a voz/pensamento de Laura. Sente-se na obrigação de satisfazer às exigências do marido ("a casa deveria estar arrumada [...] e ela própria já no vestido marrom"). Há uma sutil sugestão de que tanto a casa quanto ela pertencem, na visão do marido, ao mesmo universo físico, ou seja, ela também deve estar 'decorada', 'embalada', 'pronta' para ele. Em outras palavras, ou ouvindo de outra maneira,

Laura estaria enquadrada no *status quo* tradicional, claramente inserida dentro do arquétipo feminino do sistema patriarcal, que espera da mulher o cumprimento de obrigações domésticas. Simultaneamente, porém em tom paródico, outra voz se faz ouvir. O narrador insere no discurso entonação especial, sinalizando-a ao leitor com o aspeamento: "agora que ela estava de novo *'bem'*, tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela."(grifo meu). O tom que o narrador espera que o leitor recupere em "bem" não pode ter outra leitura senão a paródica: de uma perspectiva externa, o narrador representa a visão que a sociedade agora tem de Laura; ou seja, voltar à normalidade da rotina significa estar "bem". O fragmento pode também ecoar a voz da própria protagonista, pensando consigo mesma, mas adotando a perspectiva dos outros, o que, da mesma forma, mantém a potencialidade irônica do enunciado. Laura está "bem", porque está inscrita na mesmice que o mundo espera dela; é em sua adesão à rotina do dia-a-dia que ela mostra estar recuperada. Em sua fragilidade e vulnerabilidade, ela não domina a realidade circundante; é por ela dominada.

Ainda examinando o enunciado, a inusitada e desconcertante comparação "olhando como uma esposa pela janela" merece atenção. Nesse universo patriarcal cabe à mulher portar-se como esposa: assim, o olhar pela janela sugere aquele olhar vago que não se compromete, que não se demora em lugar algum. Além disso, percebe-se que Armando, o marido, domina quase totalmente o espaço discursivo ("Armando", "voltasse do trabalho", "atender o marido", "de braço dado", "olhando como uma esposa", "o braço no dele"). Apurando um pouco mais os ouvidos, nota-se um significativo contraste entre a expressão "de braço dado" - referente a Laura e Armando - e "Carlota e João recostados na cadeira com intimidade" – referente ao casal de amigos, o que instiga outra linha de especulações: da perspectiva de Laura, a imagem veiculada é que ela e o marido mantêm o relacionamento social das aparências, enquanto Carlota e João mostram comportamento mais liberal, idéia que, aliás, poderá ser comprovada mais adiante, quando se sedimentarem os indícios de que Carlota é tudo aquilo que Laura desejaria ser como mulher.

É assim que das entrelinhas emergem as vozes autoritárias de Armando e da sociedade, cujos valores ele ajuda a perpetuar. Quanto à pergunta "Há quanto tempo não faziam isto?", fica difícil a quem imputar sua autoria; é aí que reside uma das dificuldades do discurso indireto livre e um dos seus maiores desafios.

Outra potente voz ecoa nesse discurso – e na ficção clariceana como um todo: a voz do silêncio. Suas personagens ou estão freqüentemente sozinhas por circunstâncias da vida, ou

elas se isolam, mergulhando em seus próprios pensamentos. Também Laura está rodeada de silêncio, e sua voz/pensamento é perfeitamente audível. Sem um interlocutor visível, Laura desfila sua agenda do dia com o tom da oralidade, mas encontra, como nós o sentimos, só o silêncio à sua volta. Pode-se acrescentar que, no caso do narrador clariceano, o silêncio tenta suprir o vácuo criado pela falta da linguagem necessária para exprimir o inexprimível (o que também explicaria as inusitadas metáforas e combinações semânticas). A própria autora alerta o leitor em seu livro *Água Viva* : "Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso Lê a energia que está no meu silêncio." (1998, p. 28)

Chamando explicitamente a atenção para "bem" na abertura do conto, o narrador já preconiza a tensão latente polarizada na dicotomia "bem"/"mal", para explicar o estado emocional da protagonista, de cuja perspectiva organiza-se o discurso; ocorre, entretanto, que, freqüentemente, ela pensa/fala como se fosse de 'fora', ou seja, ecoando a voz social. Esse discurso de dupla face, para o qual nos chama a atenção o narrador com o aspeamento em "bem", provoca uma ruptura discursiva que demanda decodificação. Ouvindo no subtexto, "mal" é o termo que ecoa e também precisa ser considerado. Seria estar "bem" estar acomodada ao ambiente doméstico, vestindo a máscara da submissão para satisfazer as aparências? Se Laura está "bem", o que seria estar "mal"?

É, então, a esse arcabouço inicial, com as dicotomias Armando/Laura, "bem"/"mal", convenções sociais/privacidade ("o braço no dele"/"com intimidade") que o conto está circunscrito.

Dentre as 'transgressões' lingüísticas que tipificam a escrita clariceana, há que se mencionar os freqüentes oxímoros, as comparações, as antíteses, as frases inarticuladas ou incompletas, a pontuação esdrúxula – e a repetição. Em seus textos a repetição é palavra de ordem, seja para dar ênfase a determinado termo, seja para dar-lhe algum colorido especial (irônico? contrastante?). Saindo com o marido, Laura se prepara para jantar na casa dos amigos Carlota e João. Ouvimos um narrador que veicula os pensamentos de Laura, mas não deixa de inserir com suas escolhas lexicais e estilísticas sua própria instância apreciativa:

> A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saia nos jornais. Enquanto isso, ela [Laura] falaria com Carlota sobre coisas de mulheres [...] recebendo *enfim de novo a desatenção* e o *vago desprezo* da amiga [...] *vendo enfim* Armando esquecido da própria mulher. E ela mesma *enfim*, *voltando à insignificância com reconhecimento* (LF, p.47, grifos meus).

Dois aspectos reclamam atenção nesse enunciado: o advérbio 'enfim', de conotação geralmente positiva, aqui só pode ter acepção irônica, uma vez que está agregado a situações e atitudes negativas ("enfim de novo a desatenção [...] da amiga/"vendo enfim Armando esquecido da própria mulher", "ela mesma enfim, voltando à insignificância com reconhecimento"), as quais satisfazem Laura, pois a indiferença alheia a deixa livre para se refugiar em seu próprio mundo sem ser incomodada e onde ela se sente realmente bem (sem aspas!). Esse é outro enunciado extremamente polifônico que, sob o comando de um irônico narrador, ecoa a voz indiferente de Armando, a voz liberada de Carlota e a voz consciente de Laura.

Na sequência, ainda sob o prevalente comando do narrador, ouvimos:

> As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava "bem". Sem a fitarem, ajudavam-na ativamente a esquecer, fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio. Ou tinham esquecido realmente, quem sabe. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma?
> Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo?[...] (LF, p. 48)

O enunciado parece negar-se a si próprio e o narrador não se isenta de uma postura avaliativa: sob um pretenso discurso neutro em terceira pessoa, com a entonação expressiva a cargo dos advérbios modalizantes ("felizmente", "ativamente", "realmente"), inscreve julgamento de valor que merece ser detectado e interpretado. Destaque seja feito para o modalizador "felizmente", que, associado ao repetido "bem", continua a mostrar, seja da perspectiva de Laura, seja da perspectiva do narrador, o aspecto social (em oposição ao pessoal/individual) da protagonista. Mais premente torna-se a necessidade de ler esse "bem" pelo seu avesso, ou seja, "mal". Considerando o restante do enunciado, não estaria ele negando completamente a primeira oração? Cristina F. Pinto (1990, p. 19), comentando estudo de Annis Pratt, afirma que a última observa que quando uma escritora

> *deseja injetar alguma forma de protesto [em sua ficção], mas precisa se adequar aos seus e aos conceitos sociais de 'feminilidade'*, ela lança mão de diversos recursos narrativos não raramente criando textos ambivalentes que apresentam "*trama dupla*", parecendo dizer uma coisa quando na verdade há em sua obra um subtexto que afirma o oposto. (grifo meu)[19]

[19] Os fragmentos em itálico, mantidos em inglês pela autora, são tradução minha.

Parece ser exatamente essa a condição do enunciado acima discutido e de grande parte da ficção de Clarice Lispector. Trata-se de um discurso que, na superfície, contempla platitudes, superficialidades do viver em uma sociedade calcada nas aparências. Entretanto, quando examinado o texto submerso, encontra-se a sua verdadeira face, que desvela sentimento de solidão, desencanto e rebeldia contida. Esse discurso submerso, cujo genuíno sentido a linguagem não alcança e o qual Clarice Lispector busca representar com tanto empenho, provoca no leitor especulações mais profundas e o incitam a ressignificar todo o discurso dentro do contexto para detectar as intenções axiológicas do autor e remetê-las ao discurso histórico-social respectivo.

Acrescente-se ainda na análise do enunciado a seguinte ponderação: no generalizante "as pessoas" e no indiferente "sem a fitarem" revela-se o embate criado entre a sociedade convencional e Laura. E não se pode esquecer que também Armando está muito presente em voz e corpo, mas, ao contrário de João em relação a Carlota, bastante distanciado de Laura: "Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma?" A manter a acepção positiva do advérbio, conclui-se novamente que Laura está feliz por ter sido esquecida. Aliás, até essa altura da narrativa, ela ainda é "ela", um não-ser. E se ela foi esquecida, é porque agora já se reintegrou ao mundo 'normal' de uma esposa/dona de casa; portanto, Armando não precisa mais se preocupar. Há, ainda, outro problema a resolver nesse enunciado: "E ela mesma"? A que se refere essa frase fragmentária? Quem a expressa? Não se integrando de forma natural na construção lógica do enunciado anterior, a frase ganha contornos relevantes, uma vez que sua continuidade pode conter um infinito de questionamentos; poderia, por exemplo, ser reeditada: E ela mesma? Há quanto tempo não...? em que qualquer acréscimo pode fazer a diferença. Ao se perguntar a si e sobre si mesma, "ela" se vê. Laura está agora identificada. Laura agora *é* – ou está buscando *ser*.

Curiosamente, semelhante pergunta Laura se faz mais uma vez quando se olha no espelho; ou pode ser pergunta que o próprio narrador solidário lança ao leitor implicando-o no discurso: "e ela mesma, há quanto tempo?" A descrição que dela faz o narrador é redutora; Laura é somente um rosto, o retrato da domesticidade. Mantendo-se sempre no nível de oralidade da linguagem da protagonista, assim compensando a falta de diálogo, o narrador, aparentemente em terceira pessoa, descreve a imagem refletida no espelho:

> Seu rosto tinha uma graça domestica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pela morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. *Por acaso alguém veria, naquela minima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera?* (LF, p. 48, grifo meu)

Ao se valer da negativa cor marrom para descrever Laura, recarrega-se o conceito de 'menor' na escala social a que ela foi relegada; se marrom é a cor da terra, da terra arada e do solo, marrom também lembra folhas mortas, outono e melancolia; marrom "degrada e bastardiza cores puras" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.127). Nesse fragmento, ganha força a voz do narrador, ironicamente sugerindo outono e melancolia. A voz que soa nesse enunciado é dupla: narrador e personagem juntam-se aqui, mas é de Laura, olhando-se no espelho, a impressão maior. Laura se vê longe do ideal de feminilidade (talvez seja o ideal da domesticidade); sente-se 'insignificante', mas assim mesmo - ou por isso mesmo - está 'bem', de acordo com os parâmetros convencionais da estrutura patriarcal dominante. A recorrência da unidade lexical "marrom" acarreta uma visão piedosamente depreciativa da personagem, relegando-a quase ao escuro, por oposição a cores claras, sugestivas de luz, prazer e alegria.

Mostrada pois, como protótipo da domesticidade, Laura esconde conflitos profundos, que vêm à tona quando ela se olha no espelho e vê a sua alma. A propósito, a atividade do olhar na ficção de Clarice, juntamente com a atividade do comer, é questão das mais relevantes e tem sido objeto freqüente de análise. Regina Pontieri (1999, p. 21) afirma que a metafísica clariceana "relaciona com os olhos as atividades do espírito – os olhos são as 'janelas da alma'"; mais adiante, Pontieri fala também da recorrência da atividade do paladar, paralela àquela do olhar: "comer com os olhos e olhar com a boca" (1999, p. 21). Quando Laura se olha no espelho, ela se vê por dentro. Essa voz que ecoa no enunciado pode ser tanto de um narrador 'agressivamente' empático, quanto de uma Laura em profundo conflito: "Por acaso alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera?" Laura sabe que uma das funções a ela – às mulheres – destinadas pela sociedade é a maternidade; ela sabe que a falta da maternidade faz dela ser incompleto em sua vida de casada; esse conflito pode explicar sua instabilidade mental e emocional.

Novamente a questão da repetição vem à tona, quando se discute a ficção de Clarice Lispector. Olga de Sá (1999, p. 132) faz um comentário sobre o assunto: "A repetição de um

pensamento idêntico com palavras idênticas, [...] cria uma figura de acumulação intensa e dramática, que, além dos efeitos sonoros, desenha um esquema de argumentação."

É, pois, na repetição, na paráfrase, na refeitura de sentenças com o mesmo significado que Clarice Lispector alcança a intensidade com que pretende transmitir sua visão de mundo; "a mínima ponta de surpresa"/ "o mínimo ponto ofendido" (LF, p. 48) torna-se o 'máximo ponto tocado.' Discute-se aqui a questão da esterilidade: não ter filhos é quase 'não ser' significante (= insignificante) na sociedade patriarcal e na instituição do casamento. A sociedade que ela habita (e que a habita) inibe sua fala e seus movimentos; assim, fala por ela o narrador, registrando o conflito entre o ser mulher e o ser esposa. Laura cumpre metódica e religiosamente suas funções de dona de casa e esposa, mas falta-lhe a maternidade; portanto, ela está fora dos padrões 'normais' esperados pela sociedade – e ela sabe disso. Quanto à sua identidade pessoal - o ser mulher -, a configuração mental que dela faz o narrador coloca-a também como fora dos padrões 'normais', a começar por certas peculiaridades de sua personalidade. Seu discurso, traduzido pelo narrador, está voltado para o detalhe repetitivo (quase) neurótico. É um discurso de "volteios fático-afetivos" (FERREIRA, 2002, p. 49); sua obsessão pela ordem e pela higiene é seu mecanismo de defesa contra a rotina do real. A própria Clarice Lispector (1999, p. 109), reconhecendo-se uma pessoa desordenada, diz em uma de suas crônicas: "[...] as pessoas que se preocupam demais com a ordem externa é porque internamente estão em desordem e precisam de um contraponto que lhes sirva de segurança." A neurose pelo detalhe preenche os espaços vazios da vida mental de Laura. Tal peculiaridade transborda até mesmo na composição textual, conforme demonstra o fragmento abaixo, em que o narrador constrói, para os padrões esperados em uma narrativa do gênero, um discurso 'anormal', beirando o neurótico, visto que é repetição de discurso anterior: ele parece transformar-se em uma espécie de 'agenda do dia'. A personagem pensa e o narrador articula seu pensamento racional, em toda a oralidade de sua linguagem, dando conta de sua meticulosamente agendada rotina doméstica:

> [...] com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer nada, senão 1° calmamente vestir-se, 2° esperar Armando já pronta; 3° o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E punha o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. (LF, p. 48)
>
> [...] O que devia fazer, mexendo-se com familiaridade naquela íntima riqueza da rotina – e magoava-se que Carlota desprezasse seu gosto pela rotina –, o que devia fazer era 1°esperar que a empregada estivesse pronta; 2° dar-lhe o dinheiro para ela já trazer a carne de manhã, chã-de-dentro; como explicar que a dificuldade de achar

> carne boa era até um assunto bom, mas se Carlota soubesse a desprezaria; 3° começar minuciosamente a se lavar e a se vestir, entregando-se sem reserva ao prazer de fazer o tempo render. O vestido marrom combinava com seus olhos e a golinha de renda creme dava-lhe alguma coisa de infantil, como um menino antigo. (LF, p. 54)

Mantendo Armando na lista de suas preocupações e Carlota como modelo ideal, Laura revela em seu discurso/pensamento a estreiteza de sua vida doméstica, à qual se refere o narrador, avaliativa e ironicamente, como "íntima riqueza da rotina" - nova e paradoxal combinação - plenamente reconhecida e valorizada pela sociedade. Ademais, "fazer o tempo render" sugere que Laura se mantém ocupada o tempo todo para não se entregar a seus devaneios e novamente se 'perder'. É essa a voz que ecoa nos interstícios do discurso representado. Para satisfazer as exigências do *status quo*, Laura procura de todas as formas anular as exigências de seu verdadeiro 'eu'. Ocorre, porém, que no próprio ato de fazê-lo ela acaba por confirmar e reafirmar a premência do ser ela mesma em detrimento do ser que o sistema patriarcal quer lhe impor.

Esse discurso de modalização racional aponta para uma Laura vista como um sujeito social; como tal, pode-se entrever que ela é profundamente determinada por fatores externos, dos quais tanto Armando quanto Carlota são símbolos: o primeiro, representando as forças político-ideológicas do sistema patriarcal que a conforma e confirma; o segundo, representando seus desejos de liberdade e sua sexualidade reprimida. Na voz do narrador onisciente – e crítico – ouvimos:

> Carlota ambiciosa e rindo com força; ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer, cuidando em se manter sempre lenta; Carlota não vendo perigo em nada. E ela cuidadosa. Quando lhe haviam dado para ler a "Imitação de Cristo", com um ardor de burra ela lera sem entender mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação. E Carlota nem ao menos quisera ler, mentira para a freira dizendo que tinha lido. Pois é. Punha o vestido marrom com gola de renda verdadeira.
> [...] viu as horas [...] lembrou, num sobressalto que a fez levar a mão ao peito, de que se esquecera de tomar o copo de leite.
> Encaminhou-se para a cozinha e, como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados [...] ela tomava sem discutir, gole por gole, dia após dia, não falhara nunca, obedecendo de olhos fechados, com um ligeiro ardor para que não pudesse enxergar em si a menor incredulidade (LF, p. 49)

Várias vozes dialogam no enunciado: a de Carlota, a da sociedade, a da Igreja, a de Armando, a do narrador e a da própria Laura; todas indicam o poder dos fatores externos

sobre a protagonista, fato confirmado na expressão "obedecendo de olhos fechados" que, no entanto, trai "um ligeiro ardor" – sinal de represados e conflitivos movimentos interiores.

Traços de um pretenso tom de impessoalidade e indiferença transitam pelo tecido narrativo, seja em discurso de terceira pessoa, seja em discurso indireto livre, quando o narrador traduz os pensamentos de Laura, resultando em um toque de ironia que paira sempre sobre o discurso. Uma das estratégias utilizadas mostra Laura falando de si própria como se fosse outra pessoa. É dessa forma que ela se comporta em sua própria casa; ela é hóspede de si mesma e está fora de seu *habitat* natural, embora esteja na sua habitação natural:

> Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na sua própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranqüilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal.
> Oh, como era bom estar de volta, realmente de volta, sorriu ela satisfeita [...] Passara a ferro as camisas de Armando, fizera listas metódicas para o dia seguinte, calculara minuciosamente o que gastara de manhã na feira, não parara na verdade um instante sequer. Oh, como era bom estar de novo cansada.. (LF, p. 51)

Passar ao largo de um detalhe aparentemente simples na segunda parte desse fragmento seria perder dado relevante; note-se como o narrador subtrai a naturalmente esperada exclamação ao final da frase "Oh, como era bom estar de novo cansada." Na ausência da pontuação convencionalmente usada, insinua-se mentira mal velada, estratégia muito recorrente na fala de Laura. Nesse desencontro de padrão, o enunciado acaba negando a si mesmo, já que, em vez de ser regido por modalização afetiva, é regido por modalização racional, o que nos convida a efetuar leitura reversa: "não é bom estar de volta". O mesmo caso ocorre na frase fragmentária "O que era tão satisfatório" e na última frase: "Oh, como era bom estar de novo cansada." Racionalizando a interjeição, narrador e personagem, falando em unissono, sinalizam a rotina sem graça e sem vibração que Laura vive e que – ela o sabe – é esperada por ela (e dela?).

Em meio a vislumbres que sugerem questionamentos existenciais e reflexões mais profundas, Laura tem sua rotina doméstica repetidamente denunciada pelo narrador, que não abre mão do discurso indireto livre para dar à voz de Laura a autenticidade da linguagem oral e lá imprimir também sua instância avaliativa, sempre apontando para a ironia e convidando o leitor a não perdê-la de vista:

> Ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte.[...] Há quanto tempo não se cansava? Mas agora sentia-se todos os dias quase exausta e *passara, por exemplo, as camisas de Armando, sempre gostara de passar a ferro e, sem modéstia, era uma passadeira de mão cheia.* E depois ficava exausta como uma recompensa [...] Não mais aquele *ponto vazio e acordado* e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela *terrível independência.* Não mais aquela facilidade monstruosa e simples de não dormir – nem de dia, nem de noite – que na sua discrição a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo. (LF, p. 51, grifos meus)

Parece indicar esse enunciado uma subversão da ordem na vida de Laura, subversão que, conforme já mencionado, também está inscrita na própria linguagem sob a forma de insólitos oxímoros, paradoxos e antíteses. Aquilo de que ela 'foge', para satisfazer o social, é exatamente aquilo que ela busca – para satisfazer o pessoal. Portanto, impessoalizar-se, desfamiliarizar-se, tornar-se hóspede em sua própria casa, fornecem a ela munição para 'lutar' contra si mesma. É ela, e não o marido, que agora deve estar cansada e perplexa; é ela que deve viver não uma "terrível independência", mas uma 'terrível dependência'. Aquele "ponto vazio e acordado, horrivelmente maravilhoso dentro de si" deve ser preenchido com as tarefas domésticas que lhe cabem como obrigação, como, por exemplo (e principalmente), passar as camisas de Armando. É por isso que o cansaço e o sono são bem-vindos a Laura. Mais adiante, o narrador revela: "e se procurasse com mais crença e amor encontraria dentro do cansaço aquele lugar ainda melhor que seria o sono" (LF, p. 53) - leia-se (ou ouça-se) aqui 'fuga', 'esquecimento', 'oblívio'.

Lido pelo seu avesso, o enunciado exibe sua ideologia subjacente: fazer do mais rotineiro trabalho doméstico a recompensa de uma vida vazia. Simular contentamento torna Laura vítima de si mesma e da sociedade que lhe impõe regras-limites que ela deseja ultrapassar, mas reprime; daí o ter-se tornado "super-humana," ou seja, 'excluída' do mundo dos homens (=sociedade) e ter sido submetida a tratamento.

Na fusão de discursos, ouve-se a voz de Laura rememorando o passado recente que a levou a um grande distúrbio emocional. Sua voz/pensamento sugere o tom da indiferença que a sociedade considera absolutamente normal; a pontuação não convencional dá o tom da oralidade, aqui camuflada em monólogo interior. As referências a outras personagens recuperam trocas dialógicas diretas, em que várias vozes emergem em meio às pequenas neuroses de Laura:

> Agora, nada mais disso. Nunca mais. Oh, fora apenas uma fraqueza; o gênio era a pior tentação. Mas, depois ela voltara tão completamente que até já começava de

> novo a precisar tomar cuidado para não amolar os outros com seu velho gosto pelo detalhe [...] Voltara tão completamente: agora todos os dias ela se cansava, *todos os dias seu rosto decaía ao entardecer*, e a noite então tinha a sua antiga finalidade, não era apenas a perfeita noite estrelada. *E tudo se completava harmonioso*. Não mais aquela perfeição, não mais aquela coisa que um dia se alastrara clara, como um câncer, a sua alma. (LF, p. 52)
> [...] mexendo-se com familiaridade naquela *íntima riqueza da rotina*. (LF, p. 54)
> [...] Carlota ficaria espantada se soubesse que eles também tinham vida íntima e coisas a não contar, mas ela não contaria, era uma pena não poder contar, Carlota na certa pensava que ela era apenas ordeira e comum e um pouco chata [...] obrigada a tomar cuidado para não importunar os outros com detalhes, com Armando ela às vezes relaxava e era chatinha, o que não tinha importância porque ele fingia que ouvia mas não ouvia tudo o que ela lhe contava, o que não a magoava [...](LF, p. 55)
> [...] ela, Laura, era obrigada, a contragosto, a concordar que a amiga tinha um modo esquisito e engraçado de tratar o marido, oh não por ser "de igual para igual", pois isso agora se usava, mas você sabe o que quero dizer.(LF, p. 56)
> [...] Abriu os olhos, e como se fosse a sala que tivesse tirado um cochilo e não ela, a sala parecia renovada e repousada com suas poltronas escovadas e as cortinas que haviam encolhido na última lavagem, como calças curtas demais e a pessoa olhando cômica para as próprias pernas. Oh! como era bom rever tudo arrumado e sem poeira, tudo limpo pelas suas próprias mãos destras, e tão silencioso, e com um jarro de flores, como uma sala de espera. Sempre achara lindo uma sala de espera, tão respeitoso, tão impessoal. *Como era rica a vida comum, ela que, enfim, voltara da extravagância*. (LF, p. 57, grifos meus)

O voltar "tão completamente" significa perder a "perfeita noite estrelada", que traduz fantasia, emoções e dá vazão a desejos e impulsos. E "tudo se completava harmonioso" encerra enorme carga irônica, fato facilmente comprovável quando examinamos alguns fragmentos imediatamente antecedentes: "todos os dias se cansava"/ "seu rosto decaía ao entardecer"/ "a noite não era apenas a perfeita noite estrelada". O símile extremamente poderoso contido em "perfeição [...] que um dia se alastrara, *clara como um câncer*, a sua alma" (grifo meu) sugerem a irreversibilidade dos sonhos de felicidade de Laura, que só podem ser satisfeitos fora da sua realidade. Atentando para a pontuação não convencional, que nos coloca diretamente como 'ouvintes' de Laura, tornamo-nos seus interlocutores: "você sabe o que quero dizer". As referências à sua vida íntima, cuidadosamente veladas, e as referências à amiga 'liberada' servem de parâmetro para o que ela desejaria ser, mas reprime. O discurso abre espaço para a questão da sexualidade feminina, tema que Laura evita discutir, submetida que se sente, em sua fragilidade, às poderosas e coercitivas forças sociais. 'Voltar da extravagância' é, para Laura, mergulhar na rotina e ter que apreciá-la, como pretendem as convenções sociais a que se vê sujeita. Encerrando o fragmento, há mais evidência de descompasso semântico apontando o descompasso existencial de Laura, que oscila entre sua vida social e sua vida pessoal, seu verdadeiro *self*: "Como era rica a vida comum, ela que, enfim, voltara da *extravagância*."(grifos meus)

Entretanto, a meio caminho, a narrativa toma nova direção. O narrador insere uma importante variante estilístico-discursiva: concede a Laura, pela primeira vez, uma voz que, marcada por pontuação expressiva, emerge na superfície do discurso; tal estratégia coincide com um momento de percepção especial que tem Laura; ela vê as rosas que comprara de manhã na feira ("miúdas rosas silvestres que ela comprara [...] em parte porque o homem insistira tanto, em parte por ousadia.") A voz de Laura ecoa juntamente com a do narrador:

> - Ah! como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil. [...] Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade. [...] "Sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas." Olhou-as com atenção. Mas a atenção não poderia se manter por muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas! (LF, p. 57)

Seu êxtase diante da beleza é genuinamente representado pelo narrador, que empresta à voz da protagonista toda a entonação expressiva que o momento exige, provocando em Laura uma gradual metamorfose. A relação que ela passa a desenvolver com as rosas se intensifica e elas passam a simbolizar o proibido, o desejado, que ela reprime, embora, ao mesmo tempo, exprima - na maneira sensual e sugestiva de erotismo com que vê as rosas - seu anseio de satisfação do prazer, da beleza e completude que lhe faltam, em oposição à "riqueza da rotina". O discurso de Laura pende agora para a modalização afetiva. Note-se a pontuação expressiva das exclamações que exprimem a emoção da personagem. Agora em perfeita simbiose, narrador e personagem falam a uma só voz:

> Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez umas sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas [...] Mas sem saber por quê (sic) estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh! Nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava. [...] Ouviu os passos da empregada [..] teve uma idéia de certo modo muito original: por que não pedir a Maria para passar por Carlota e deixar-lhe as rosas de presente?
> E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh! não, por que risco? Apenas incomodava, eram uma advertência, oh! não, por que advertência? Maria daria as rosas a Carlota.
> - D. Laura mandou, diria Maria (LF, p. 57-58)

É significativo notar exatamente que desse discurso da beleza Armando não participa. A forte sugestão de erotismo na descrição das rosas, conforme Laura as vê, pode apontar mais uma vez para sua sexualidade reprimida; não lhe é permitido, ao contrário do que ocorre com

Carlota, seu contraponto, desfrutar da plenitude da beleza, que também pode significar sexualidade. Entretanto, são justamente a beleza e a perfeição das rosas – o fruto proibido que tanto incomoda Laura – que irão provocar nela o processo metamórfico: em face do convite ao prazer que as rosas sugerem, Laura começa a desconstruir seu ser social e (re)construir seu ser pessoal. A beleza a incomoda porque está, ao mesmo tempo, tão acessível e tão distante; fortemente enraizada na 'normalidade' do 'normal', Laura é personagem em conflito.

Olga de Sá (1999, p.141) faz pertinente observação que nos serve de subsídio. Ela assevera:

> Como aspiramos à beleza, não compreendemos que é o tédio que nos une. O tédio é fino demais para a nossa insistência em sentir alegrias e felicidade. Queremos incessantemente a beleza, mas é na coisa feia e monótona que está a crueza do vivo.

Na fusão de vozes entre narrador e personagem, com o território de cada um apenas demarcado pelo uso do dêitico adverbial, o enunciado revela, ao lado do êxtase, o conflito do ser: a beleza incomoda a Laura porque ela lhe é proibida. Assim, Laura resolve perpetrar o supremo sacrifício, abrindo mão das rosas para Carlota.

A preocupação que tem Laura de fugir de si mesma é tão patente na narrativa que esse traço emerge do próprio tecido narrado: com frequência, conforme já visto, Laura refere-se a si mesma como se fosse uma terceira pessoa, fato que o narrador, agora ousadamente explícito na sua própria criação, acusa e explica ao leitor/ouvinte. Laura se imagina enviando as rosas para a amiga Carlota, em cuja casa irá jantar mais tarde. A voz narrativa faz emergir o fluxo dos pensamentos de Laura, que, por sua vez, faz emergir seu (pretenso/imaginado) diálogo com terceiros; também ela, Laura, se vê como a uma terceira pessoa:

> Nesta cena imaginária e aprazível que a fazia sorrir beata, ela chamava a si mesma de "Laura" como a uma terceira pessoa. Uma terceira pessoa cheia daquela fé suave e crepitante e grata e tranquila, Laura, a da golinha de renda verdadeira, vestida com discrição, esposa de Armando, enfim um Armando que não precisava mais se forçar a prestar atenção em todas as conversas sobre empregada e carne, que não precisava mais pensar na sua mulher como um homem que é feliz, como um homem que não é casado com uma bailarina.
> - Não pude deixar de lhe mandar as rosas, diria Laura, *essa terceira pessoa tão, mas tão*... E dar as rosas era quase tão bonito como as próprias rosas.
> E mesmo ela ficaria livre delas.
> E o que é mesmo que aconteceria então? Ah, sim: como ia dizendo, Carlota surpreendida com aquela Laura que não era inteligente nem boa mas que tinha também seus sentimentos secretos. E Armando? Armando a olharia com um pouco de bom espanto – pois é essencial não esquecer que de forma alguma ele está

> sabendo que a empregada levou de tarde as rosas! -, Armando encararia com benevolência os impulsos de sua pequena mulher, e de noite eles dormiriam juntos. E ela teria esquecido as rosas e a sua beleza.
> [...]
> - Maria, disse então ao ouvir de novos os passos da empregada [...] você poderia passar pela casa de D. Carlota e deixar estas rosas para ela? Você diz assim: "D. Carlota, D. Laura mandou." Você diz assim: "D. Carlota...
> - Sei, sei, disse a empregada paciente. (LF, p. 59-60, grifo meu)

Ouvir novamente no subtexto a voz de Armando, cujo nome agora é repetido cinco vezes, remete novamente Laura ao real e a obriga a entender que as rosas e o real/Armando não se harmonizam; pelo contrário, chocam-se: "e de noite eles dormiriam juntos. E ela teria esquecido as rosas e a sua beleza." A recorrência dos termos "Armando/rosas" mostra o embate de Laura entre o real e o ideal, tentando em vão se definir: "[...] essa terceira pessoa tão, mas tão..."

Quando tem seu momento epifânico, Laura deixa esse discurso imaginário e volta à realidade:

> [...] foi buscar uma velha folha de papel de seda. Depois tirou com cuidado as rosas do jarro, tão lindas e tranqüilas, com os delicados e mortais espinhos. Queria fazer um ramo bem artístico. E ao mesmo tempo se livraria delas. E poderia se vestir e continuar seu dia. Quando reuniu as rosinhas úmidas em buquê [...]olhou-as a distância,[...] para um julgamento imparcial e severo.
> *E quando olhou-as viu as rosas.*
> E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas.
> Um segundo depois, muito suave ainda, o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela.
> Mas estas rosas eram. Rosadas, pequenas, perfeitas: eram. Olhou-as com incredulidade; eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido.
> [...]
> Por que dá-las então? Lindas e dá-las. Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá? [...] Não iam durar muito – por que então dá-las enquanto estavam vivas? O prazer de tê-las enquanto estavam vivas. (LF, p. 61, grifo meu)

Ela agora 'vê' as rosas e quer se apoderar da beleza que elas refletem – beleza e completude do prazer que ela sabe, simbolicamente, lhe são negados, mas que ela, vicariamente, experimenta. Voltemos às reflexões de Regina Pontieri (1999, p.31): "No referente aos olhos, a percepção visual é base dos tão conhecidos lampejos de revelação da ficção da escritora." Esse olhar interiorizante devolve Laura a si mesma, mais do que a liga ao outro/objeto de seu olhar; essa é para Laura a "experiência de mergulho na alteridade do

inconsciente" (PONTIERI, 1999, p. 28). É desse olhar e 'ver' que a narrativa irradia todo o seu sentido, a começar pelo título. Até mesmo o discurso se torna mais cadente, seu ritmo arrefece; as frases tornam-se mais curtas; o narrador em terceira pessoa continua no comando, mas veicula também meditações por vezes fragmentadas de Laura, como a mostrar um 'eu' especular. Laura conversa com Laura; Laura conversa com o leitor; o narrador conversa com Laura, fala por Laura e até mesmo insere o leitor na escuta.

A grande ênfase do enunciado fica por conta do momento epifânico de Laura: "E quando olhou-as viu as rosas." A crucial diferença semântica entre 'olhar' e 'ver' traduz a profundidade da percepção de Laura nesse momento. A intrigante referência às rosas como "lindas e tranquilas" e aos seus "delicados e mortais espinhos" dá a medida dos belos (como as rosas) e perigosos/proibidos (como os espinhos) sonhos de Laura; em "ao mesmo tempo se livraria delas" e "poderia se vestir e continuar seu dia", fica sugerido que, para continuar sua rotina e mesmice, Laura precisa se livrar da beleza, 'vestindo-se' artificialmente para a sociedade. Laura descobre também que "as coisas nunca eram dela [...]." Para Laura o não ter equivale ao não ser, privando-a de se constituir como identidade. Desfazer-se das rosas é sujeitar-se ao seu ser social em detrimento do seu ser pessoal. Nesse embate, ela não consegue domar o inimigo, ao contrário de Carlota, espelho vivo de seus sonhos. Ter a visão epifânica dessa impossibilidade conduz Laura ao caos. A latente tensão em que se vê aprisionada aponta para um desfecho que oferece a ela duas opções: adequação ou rebeldia. Sua voz, agora totalmente fundida com a do narrador, interpela o leitor diretamente: "Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá?"

Yudith Rosenbaum (1999, p.123) faz preciosa análise do conflito de Laura:

> O notável jogo narrativo das várias vozes de Laura, que se multiplicam como partes de um self cindido, arrasta o conto em meio ao tumulto que se instala na personagem em sua hesitação dramática, momento de clímax para quem se deparou com sua veia agressiva, sempre domada, e sua inquietante sexualidade, transmutada em comportamento servil. Eros e Tanatos, por fim, abafados em sua qualidade transgressora, retornam rebeldemente nas malhas narrativas, instaurando a ameaça do caos que será rapidamente combatido e domesticado. O mal é abortado interrompendo o processo constitutivo da alteridade, necessária para a formação da identidade. E esse expurgo deixa marca indelével na personalidade de Laura, que, ao desfazer-se das rosas, retorna ao mesmo ponto do vazio que antecede seu enlouquecimento.

Gradativamente, valendo-se de procedimentos diversos, a própria organização discursiva, agora bastante fragmentada e por vezes incoerente, reflete o gradual

desmantelamento da personagem. O narrador, acompanhando os conflituosos pensamentos de Laura, mostra que ela começa a perder contato com a realidade e a mergulhar no vazio. O discurso que agora ouvimos funde o afetivo e o racional:

> E, sinceramente nunca vi na minha vida coisa mais perfeita.
> [...]
> E também porque uma coisa bonita era para se dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se "ser." Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita.
> [...]
> Mas qualquer pessoa pode se arrepender! Revoltou-se de súbito. Pois se só no momento de pegar as rosas é que notei quanto as achava lindas, pela primeira vez na verdade, ao pegá-las, notara que eram lindas. Ou um pouco antes? (E mesmo elas eram suas.) [...] Assim, pois, ela não era obrigada a ter coerências, não tinha que provar nada a ninguém e ficaria com as rosas. (E mesmo – e mesmo elas eram suas.)[...] (Ela poderia pelo menos tirar para si uma rosa, nada mais que isso: uma rosa para si. E só ela saberia, e depois nunca mais, oh, ela se prometia que nunca mais se deixaria tentar pela perfeição, nunca mais!) (LF, p. 64)

A mistura de vozes é tão fina que a voz de Laura surge cristalina dentro do próprio discurso do narrador, que com ela raciocina: "Pois se só no momento de pegar as rosas é que *notei* quanto as achava lindas, pela primeira vez na verdade, ao pegá-las, *notara* que eram lindas. Ou um pouco antes?" (grifo meu); no curioso jogo verbal 'notei'/'notara' evidenciam-se as duas vozes dentro um mesmo segmento sintático; se, antes das rosas, Laura se caracterizava por ser metódica, passiva e complacente com a ordem instituída (leia-se ordem do socialmente convencional), agora Laura, em sua fragilidade, privada das rosas, aciona mecanismos que possam lhe garantir um refúgio da ordem social constituída, refúgio que ela só encontra retornando à loucura. Todavia, o traço mais marcante nesse enunciado fica registrado nas orações entre parênteses: ("E mesmo elas eram suas" / "E mesmo – e mesmo elas eram suas" / "Ela poderia pelos menos tirar para si uma rosa [..])", que exibem de forma ostensiva a voz do narrador encorajando Laura a manter as rosas, como se o próprio narrador fosse o outro 'eu' da personagem.

De sua atitude passiva e complacente diante da ordem constituída que faz dela um quase autômato, Laura passa, em seu torvelinho mental, a acionar novos mecanismos que lhe possam garantir um espaço longe da 'normalidade'. Seu discurso, agora aproximando-se do monólogo interior, revela pensamentos fragmentados, incoerentes, que fluem para a malha narrativa, afetando a ordem lógica dos acontecimentos:

> E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. [...] haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. [...] como uma falta maior.
> Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade. [...] O centro da fadiga se abria em círculo que se alargava. Como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando. E na clareira das rosas faziam falta. "Cadê minhas rosas?", queixou-se sem dor alisando as preguinhas da saia. [...] ia então se levantar e se vestir. Estava na hora de começar. [...] Quando estivesse pronta ouviria o barulho da chave de Armando na porta. Precisava se vestir.[...] Ainda era de tarde. Uma tarde muito bonita.
> Aliás, já não era mais de tarde.
> Era de noite. Da rua subiam os primeiros ruídos da escuridão e as primeiras luzes.
> Aliás a chave penetrou com familiaridade no buraco da fechadura.(LF, p. 66)

Além de reproduzir os pensamentos de Laura, o narrador insere seus próprios: "haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela [...] como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando." A Laura é novamente concedido o som da voz; repete ela a mesma pergunta: "Cadê minhas rosas?', queixou-se sem dor." No verbo *dicendi* revela-se a dor, que é imediatamente negada com o inusitado "sem dor", para ajustar a personagem às aparências, o que também se evidencia na sua atitude de alisar "as preguinhas da saia". Mantém-se a referência a Armando que, ao final do excerto, está representado na chave que penetra "com familiaridade no buraco da fechadura."

Abruptamente, com som violento, cujo registro é repetido, a voz narrativa nos retira do fluxo de pensamentos de Laura e, junto com a personagem, nos lança na realidade exterior. Em narração de terceira pessoa e discurso indireto livre ouvimos:

> [...]E então a porta da rua bateu.
> Então a porta da rua bateu.
> Então devagar ela se sentou calma no sofá. Sem apoiar as costas. Só para descansar. Não, não estava zangada, oh nem um pouco. Mas o ponto ofendido no fundo dos olhos estava maior e pensativo. Olhou o jarro. "Cadê minhas rosas?", disse então muito sossegada. (LF, p. 65)

A posição que adota – sentar-se sem apoiar as costas - "só para descansar" - mostra anormalidade do gesto, sugerindo rigidez de postura, quando deveria mostrar atitude de descontração. Do subtexto emerge a voz de um interlocutor dirigindo-se a Laura e perguntando-lhe se está zangada; emerge também a voz do narrador onisciente lembrando o grande conflito de Laura: a maternidade fracassada. Emerge ainda a voz de Laura nitidamente demarcada ("Cadê minhas rosas?") apontando para a falta maior em sua vida, ou seja, a beleza – representada nas rosas das quais ela se priva. Uma Laura de dupla face se apresenta agora: a Laura social 'calma' em "oh, não estava zangada" (atente-se para "oh" sem

exclamação!) e que estava "muito sossegada" e a Laura pessoa/identidade, cuja voz e entonação ressoam alto em "Cadê minhas rosas?".

Na voz do narrador – fundida à da personagem – ainda com tempos verbais misturados (indicando fantasia/realidade), ouvimos:

> [...] Mas, com os lábios secos, procurou um instante imitar por dentro de si as rosas. *Não era sequer difícil.* [...]
> Armando abriria a porta. Apertaria o botão de luz [...] Depois sua respiração suspensa se transformaria enfim num sorriso de grande desopressão. Aquele sorriso embaraçado de alívio que ele nunca suspeitara que ela percebia. Aquele alívio que provavelmente, com uma palmada nas costas, tinham aconselhado *seu pobre marido* a ocultar. Mas que, para o *coração tão cheio de culpa da mulher*, tinha sido cada dia a recompensa por ter enfim dado de novo àquele homem a alegria possível e a paz, sagradas pela mão de um padre austero que prometia aos seres apenas a alegria humilde e não a imitação de Cristo.
> A chave virou na fechadura, o *vulto escuro e precipitado entrou*, a luz inundou violenta a sala. (LF, p. 66-67, grifos meus)

A mistura de tempo hipotético – em que Laura imagina o que iria acontecer – com o tempo passado, falando do ponto de vista do presente, mostra a confusão mental da personagem. Ecoam aqui a voz de Armando, a voz da Igreja com sua moral religiosa ("padre austero") inserida na instituição do casamento, a voz do sistema, que se condói do "pobre marido", que vive apenas uma "felicidade possível", a voz de Laura, com seu coração "cheio de culpa" e a voz do narrador retratando crua e ironicamente o conflito de Laura. Não se deve esquecer também a voz do silêncio – que pede a voz do leitor/ouvinte. No gradual esfacelamento de seu ser 'social,' Laura se distancia mais e mais de Armando, fato que o texto reflete: o marido torna-se apenas "o vulto escuro e precipitado" que invade a sala, confirmando assim a idéia de que sua constante presença tanto no discurso quanto na mente de Laura é a grande sombra que a encobre.

Laura sabe que o barulho da chave na fechadura e o acender das luzes (que ela entende como uma violência ao seu mundo) acessarão o código secreto que a levará à sua própria escuridão. Para isso já nos preparou o narrador ao mostrar a transição da tarde para a noite.

Na voz do narrador onisciente, o parágrafo seguinte convida a alguns comentários: as opções lexicais e estilísticas registram com muita ênfase a postura crítica que essa voz pretende veicular.

> E na porta mesmo ele *estacou com aquele ar ofegante* e de súbito paralisado como se tivesse corrido léguas para não chegar tarde demais. Ela ia sorrir. Para que ele enfim desmanchasse a ansiosa expectativa do rosto, que sempre vinha misturada com a infantil vitória de ter chegado a tempo de encontrá-la chatinha, boa e diligente, a mulher sua. Ela ia sorrir [...] *Ia sorrir para ensinar-lhe docemente a confiar nela [...] Ela ia sorrir.* Estava demorando um pouco, porém ia sorrir. (LF, p. 67, grifos meus)

A opção pelo verbo 'estacar' associado ao 'ar ofegante' para se referir a Armando sugere forte carga expressiva que opõe o ar surpreso e ansioso de Armando à atitude calma de Laura. É a voz dele que ecoa no enunciado, insinuando crítica à mulher: "encontrá-la chatinha, boa e diligente". A insistente repetição de "ia sorrir" atribui ao leitor uma tarefa: continuar a sentença; e a mais plausível continuação seria "mas não conseguia fazê-lo com facilidade", pois ela ainda está se ajustando à sua nova 'realidade', que se situa em outro plano - o da insanidade. Muito significativamente o narrador cede-lhe a voz – fato rarissimo no conto – em discurso direto:

> Calma e suave, ela disse:
> - Voltou, Armando. Voltou. (LF, p. 68)

Inicia-se aqui o único (e mínimo) diálogo entre o casal – diálogo de meias palavras, de subterfúgios, onde o não-dito tem o timbre mais forte. Na economia e laconismo de Laura podemos ouvir o seu temor ou constrangimento em dar a notícia – telegráfica – que ela 'precisa' dar: como mulher, ela não se sente inscrita na sociedade, cujo poderoso construto cultural e religioso exerce forte repressão sobre seus desejos de afirmar seu 'eu' total – como vê fazer Carlota. Para ela é impossível conciliar suas exigências interiores e a poderosa estrutura social que lhe delimita os passos. Em um de seus ensaios, Lucia Helena (1990, p.197) fala da personagem Laura:

> Laura está duplamente em apuros – não é nem modelo de mulher desejável nem de fertilidade. De acordo com o código patriarcal, ela é profunda e duplamente privada de sua individualidade e de sua vida social. (tradução minha)

A indiferença de Armando vem clara e duplamente registrada na não-emotiva pontuação de um enunciado que, teoricamente, reclamaria uma entonação expressiva; sua voz ecoa diretamente:

> - Voltou o quê, perguntou afinal num tom inexpressivo. (LF, p. 68)
> [...]
> - Voltou o quê, disse ele de repente com dureza. (LF, p. 68)
> [...]
> - Não pude impedir, disse ela, e a derradeira piedade pelo homem estava na sua voz, o último pedido de perdão que já misturado à altivez de uma solidão já quase perfeita. [...] Foi por causa das rosas, disse com modéstia.
> Como se fosse para tirar o retrato daquele instante, ele manteve ainda o mesmo rosto isento, como se o fotógrafo lhe pedisse apenas um rosto e não a alma. Abriu a boca e involuntariamente a cara tomou por um instante a expressão do desprendimento cômico que ele usara para esconder o vexame quando pedira aumento ao chefe. No instante seguinte, desviou os olhos com vergonha pelo despudor de sua mulher, que, desabrochada e serena, ali estava. (LF, p. 68-69)

As expressões modalizadoras, apostas aos verbos *dicendi*, continuam a revelar julgamento negativo que o narrador faz de Armando. Na busca de sua alteridade, Laura agora alcança sua "solidão já quase perfeita"; como ser social, volta a estar 'mal'; como ser individual, passa a estar 'bem', abrigando-se num mundo inatingível, só seu.

Com sua frágil personalidade, o modelo de adequação doméstica que para ela foi traçado não se ajustou aos seus anseios de mulher, o que a leva a obliterar as causas sócio-culturais que a modelam. E isso ela só consegue retirando-se da realidade.

A perfeição das rosas, cuja beleza ela reclamava para si, mas não podia imitar, conduz Laura ao caos. Sugerindo a sexualidade reprimida de Laura, o narrador a descreve como "desabrochada" e associa-lhe o termo "despudor": adotando a perspectiva de Armando - e da sociedade - sugere que o modelo de alteridade que ela construiu para si mesma não condiz com o modelo que dela é esperado.

Ao final da narrativa, Armando é mostrado sob perfil diferente; da perspectiva dele, o narrador, distanciado, assume o discurso em terceira pessoa:

> Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira. (LF, p. 69)

Observando Laura "envelhecido, cansado, curioso", Armando perde seu *status* de poder e ganha sua humanidade; somente agora Laura, na sua imobilidade objetificada, torna-se objeto do olhar de Armando. A grande ironia fica por conta do fato de que é somente quando Laura, imobilizada como estátua, 'morre' como mulher e retira-se do mundo da realidade, que ele a vê e percebe a luta que ela empreendeu para se adequar ao sistema, para

ficar "bem": "com timidez e respeito ele a olhava"/"luminosa e inalcançável." O silêncio entre ambos, entretanto, tem mais a dizer do que Armando.

Voltando ao enunciado sob análise, outra nota de empatia por parte do narrador com relação a Laura advém do uso do diminutivo em "vestidinho", termo que, traduzindo envolvimento afetivo, não se aplicaria à fala de Armando. A imagem do trem que 'já partira', com a ênfase no pretérito mais que perfeito, dá conta do irremediável da situação. E, mais ainda, quando se considera o deslocamento de Laura do terreno (des)conhecido do mundo real para o terreno buscado (de sua identidade) do mundo ideal, o potencial simbólico de que se reveste a metáfora do trem carregando uma passageira 'alerta e tranquila' atinge o leitor em cheio, sobretudo devido ao impacto causado pela frase fragmentária final ("Que já partira"), cujo verbo, significativamente, pode ter dupla significação: deslocamento ou ruptura. Qualquer que seja o caso, aplica-se à condição de Laura. Imitar as rosas é seu sacrifício derradeiro. Maria Lucia Homem (2004, p.65) analisa o conto e, ao concluir suas reflexões, afirma: "As limitações da própria vida, a parte falível que nos cabe, não havia sido processada psiquicamente por Laura, de tal forma que ela se refugia na perfeição marciana, já antevista na figura de Cristo. A castração, o limite, não existia em seu planeta, somente nessa Terra tão esquisita de gente que envelhece e se cansa, falível."

Ouvir o narrador de Clarice Lispector é embarcar em direção a um universo ímpar, onde a palavra transgressora e a combinação linguística falam o que a linguagem não pode abarcar; a impressão que fica é a de que é a personagem que ouve o narrador, purgando-lhe os conflitos, e não o narrador que ouve e 'fala' a personagem, captando-lhe as meditações mais insondáveis. Ecoando a ânsia de apreensão do total e do real, o narrador clariceano tanto assimila quanto expressa a voz do outro e a sua própria, como se a sondar no outro sua própria alteridade. É nesse complexo jogo de signos que o leitor é lançado e com o qual é obrigado a se comprometer, lendo nos gritos, nos sussurros e nos silêncios das enevoadas construções linguísticas o espaço interior do ser que se escancara diante do leitor e o convida a adentrar. Como um algoz, o narrador atrai o leitor, vítima voluntária e corajosa da aventura existencial e filosófica que é obrigado a empreender e da qual jamais sairá ileso - nem mesmo Armando, o homem, cujas camisas Laura passava tão bem.

4. "Os Laços de Família": o ensaio de liberdade

Dissonance (if you are interested) leads to discovery.
(William Carlos Williams)

All life worth living is difficult, nobody promised us happiness; it is not a commodity you have earned, or shall ever earn. It is a by-product of brave living and it never comes in the form we expect or at the season we hoped for, or as the result of our planning for it.
(Katherine Anne Porter)

É preciso fazer um poema sobre a Bahia...
Mas eu nunca fui lá.
(Carlos Drummond de Andrade)

Conto-título da coletânea *Laços de Família*, "Os Laços de Família" registra o momento da despedida entre mãe e filha na estação ferroviária, a primeira de volta ao interior, onde vive, e a última retornando para casa, onde reencontra marido e filho. É *a priori* um conto sobre relações familiares (ou sobre a falta delas). Como ocorre com "O Desconhecido", de Katherine Mansfield, a perspectiva masculina na narração é priorizada: Antônio, marido de Catarina, que fica em casa, recebeu o foco maior do narrador; é da perspectiva dele que boa parte do conto se sustenta.

Como não poderia deixar de ser, também aqui o recurso ao discurso indireto livre é a ferramenta narrativa de começo, meio e fim. Conforme afirma Berta Waldman (apud ROSENBAUM, 1999, p. 37), com essa estratégia Clarice Lispector coloca o narrador "a meio caminho do 'eu' e do 'outro'", sugerindo "uma subjetividade em constante mutação". Abre-se o conto:

> A mulher e a mãe acomodaram-se finalmente no táxi que as levaria à estação. A mãe contava e recontava as duas malas tentando convencer-se de que ambas estavam no carro. A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza – assistia.
> - Não esqueci de nada? perguntava pela terceira vez a mãe.
> - Não, não, não esqueceu de nada, respondia a filha divertida, com paciência.
> Ainda estava sob a impressão da cena meio cômica entre sua mãe e seu marido, na hora da despedida. Durante as duas semanas da visita da velha, os dois mal se haviam suportado [...] Mas eis que na hora da despedida [...] a mãe se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro. "Perdoe alguma palavra mal

> dita", dissera a velha senhora, e Catarina, com alguma alegria, vira Antônio não saber o que fazer das malas nas mãos, a gaguejar – perturbado em ser bom genro.[...] "Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um", acrescentara a mãe, e Antônio aproveitara sua gripe para tossir. (LF, p. 117-118)

Em enunciado ricamente polifônico, a nuance irônica – tão comum na narrativa de Clarice Lispector - já se faz presente ("[..] contava e recontava as duas malas[..]"); ironia certamente também há quando o narrador registra a hora da despedida: a mãe de Catarina torna-se "sogra exemplar" e o marido de Catarina toma-se o "bom genro". Em "aproveitara sua gripe para tossir" esconde-se a dissimulação do marido, relutante em responder com alguma simpatia ao comentário da sogra ("Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um") e revela-se que Antônio rejeita tanto a idéia contida no clichê quanto a de ser "forçado a ser filho *daquela mulherzinha grisalha*" (LF, p. 118, grifo meu), frase que traz o tom expressivo de sua própria voz para o discurso e sintetiza claramente os pensamentos dele em relação à sogra, como dele é também a voz ouvida em "durante as *duas semanas da visita da velha*, os dois mal se haviam suportado"(grifo meu). É possível, portanto, depreender desse fragmento rica polifonia, em que vozes dissonantes pintam um quadro sutilmente irônico dos laços que unem essa família.

Observando o campo das relações familiares, abre-se também espaço no fragmento para a voz social, para uma investigação da hipocrisia de que ela muitas vezes se reveste: a despedida entre sogra e genro é um momento de 'alívio' para ambos, quando se tratam amavelmente ("delicada e cautelosa"/ "[...] Catarina [...] vira Antônio não saber o que fazer das malas nas mãos") para manter as aparências.

A caminho da estação, um pequeno incidente irá provocar em Catarina uma reavaliação de suas relações com a mãe:

> [...] uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e faz 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? [...] ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procurando o mais rapidamente remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim. Catarina sempre fora mais amiga. (LF, p. 119)

Na aproximação forçada entre ambas, provocada pela freada brusca do carro, Catarina percebe o distanciamento irremediável que a separa da mãe; o constrangimento da situação só pode ser lido como o reconhecimento da falta de afeto entre elas, há muito sedimentado e agora irrecuperável. Repetidas vezes o discurso mostra, por detrás da voz do narrador, a voz de Catarina, aflita pela demora em chegarem à estação; ela quer se livrar da mãe e de seu constrangimento em não ter assunto enquanto não chegam lá: "não tinha o que falar – por que não chegavam logo à estação?"/ "Só se espiaram realmente quando as malas foram dispostas no trem"/ "O trem não partia e ambas esperavam sem ter o que dizer" (LF, p. 120). No parágrafo seguinte, em que se fundem as vozes do narrador, de Catarina e de Severina (cujos nomes, ironicamente, se harmonizam somente na rima), ficam evidentes as perspectivas dessa (não)relação percebida e expressa de diferentes formas:

> Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos.
> [...] Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso. A mãe tirou o espelho da bolsa e examinou-se no seu chapéu novo [...] A velha guardara o espelho na bolsa, e fitava-a sorrindo. O rosto usado e ainda bem esperto [...]
> - ... Não esqueci de nada? Perguntou a mãe.
> [...] e ambas se olhavam atônitas – porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. [...] ...Mamãe, disse a mulher.
> Que coisa tinham esquecido de dizer uma a outra, e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha. (LF, p.120-121)

Procurando as vozes que ecoam nesse fragmento, parece que é a do narrador que toma a dianteira e, em cuidadosa montagem discursiva, fala pelas personagens, fazendo um dolorido relato confessional da carência afetiva que priva mãe e filha de um diálogo franco. A ambigüidade contida em "Não esqueci de nada?" é desfeita pela voz do narrador, com a criação de outra ambigüidade: "[...] agora era tarde demais"; a partida do trem suscita a pergunta com referência à bagagem, mas a 'bagagem' que o narrador recupera e traduz é a bagagem dos afetos, das ligações sentimentais e das carências afetivas.

Após o embarque da mãe, quando houve mínima interação entre ela e a filha, confirmando a ausência de afeto entre ambas, Catarina volta para casa. É sábado. O narrador, em discurso indireto livre, registra um enunciado de diferentes vozes:

> 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 [...] 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. [...] Nos olhos vesgos qualquer pessoa adivinharia o gosto que essa mulher tinha pelas coisas do mundo. [...] nada impediria que essa pequena mulher que andava rolando os quadris subisse mais um degrau misterioso nos seus dias [...] parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito.(LF, p. 122-123)

No cenário externo da estação, ao fazer o percurso de volta para casa, Catarina – sugere o narrador – é, ou melhor, *está* uma pessoa livre e feliz: até o feio se torna belo para ela, pois, ao observar "a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja" acha tudo "tão vivo e tenro". Várias são as indicações de que o mundo lá fora a atrai. Catarina tem sonhos: ela deseja usufruir da "largueza do mundo inteiro". Na verdade, seu estrabismo, repetidas vezes mencionado na narrativa, esconde uma visão de mundo muito clara, nada estrábica das coisas. O polifônico enunciado agrega à voz do narrador a voz/pensamento de Catarina, revelando alívio em se livrar da mãe ("Sozinha era mais fácil") e a voz social masculina, representada em "alguns homens", cujo olhar pressente nela a sensualidade escondida, vendo-a como "doce, um pouco pesada de corpo." Um erotismo sutil traça percurso subterrâneo no discurso que agora mostra Catarina caminhando com mais liberdade.

Ao adentrar o espaço de sua casa, Catarina tem os passos seguidos pelo narrador, que também (e sobretudo) focaliza Antônio - o marido - e o filho. Ouvimos uma mínima, porém significativa, troca dialógica entre marido e mulher, cujas nuances irônicas são recuperadas por meio do aspeamento inscrido pelo narrador – forma de chamar a atenção do leitor, para que recupere a entonação expressiva:

> Antônio mal levantou os olhos do livro. A tarde de sábado sempre fora "sua", e, logo depois da partida de Severina, ele a retomava com prazer, junto à escrivaninha.
> - "Ela" foi?
> - Foi sim, respondeu Catarina empurrando a porta do quarto de seu filho. Ah, sim, lá estava o menino, pensou com alívio súbito.(LF, p. 123)

Não deve haver qualquer dúvida de que as aspas em "sua" e em "ela" – criteriosamente utilizadas pelo narrador – sinalizam o território da ironia: pretende a voz narrativa com isso que, sem sua interferência, o leitor/ouvinte recupere exatamente os sentimentos de Antônio e questione a validade de seu raciocínio. Assim, os dois termos aspeados veiculam, no primeiro caso, o prazer que o marido tem na 'reconquista' de um espaço temporal que ele considera (ou decidiu que é) seu em seu dia de descanso e, no

segundo caso, o seu sentimento de alívio ao se ver livre da sogra, cujo nome ele nem sequer se dá ao trabalho de pronunciar para a mulher. O leitor é convidado a exercer sua 'arbitragem' ideológica, interpretando o discurso de acordo com seu horizonte histórico e vivencial. Pode-se dizer que esse discurso do narrador é, conforme afirma Bakhtin (1997, p. 246), um "discurso penetrante, ou seja, [...] um discurso capaz de interferir ativa e seguramente no diálogo interior do outro, ajudando-lhe a reconhecer sua própria voz."

Catarina busca companhia junto ao filho de quatro anos – aparentemente autista. Incorporando os pensamentos dela, o narrador instaura discurso indireto livre:

> 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. [...] Era a primeira vez que ele dizia "mamãe" nesse tom e sem pedir nada. [...] *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.[...] *Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam.* (LF, p. 123-124, grifos meus)

A verdade que traz do mundo exterior e que desejaria compartilhar não encontra espaço no mundo doméstico. Catarina, agora chamada pelo narrador de "mulher", é sutilmente erotizada e não tem com quem dividir seu "calor bom", a não ser com o filho. É só na sua relação com o filho que os laços de família parecem se consolidar. É dela a voz que ouvimos em "esse menino!", mas não é dela a voz que ouvimos em "Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam." Estratégia comum na narrativa clariceana, essa inusitada invasão no discurso, colidindo com o contexto, indica que outra voz com tom diverso emerge na narrativa para informar ressonâncias mais profundas, orientadas por uma visão de mundo predominantemente disfórica que reflete conflitos outros, os quais Benedito Nunes (1995, p. 100) identifica na obra de Clarice Lispector: "a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada [...], a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, o impulso ao dizer expressivo [...]". Voltando ao fragmento que indica o interesse de Catarina pela vida lá fora, "disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro", só podemos então entendê-lo como seus desejos reprimidos, desejos esses que certamente não incluem o marido, pois dentro de casa ela "não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse

explicar." A bem da verdade, ouvimos a voz narrativa confessando-nos sutilmente no subtexto que Catarina nem sequer tentou se aproximar do marido – tão próximo e tão distante. Assim, o texto torna-se tão somente pretexto para o subtexto, cuja percepção exige esforço e dedicação do leitor. Tchekhov, em carta a seu amigo Souvorin, já mostrava o quanto os seus contos exigem do leitor, o que vale também para Clarice Lispector (e Katherine Mansfield) : Cabe ao leitor, "acrescentar por si mesmo os elementos subjetivos que faltam na história" (MAY, 1994, p. 195, tradução minha).

Catarina toma uma decisão. Sua voz soa em discurso direto claramente demarcado, quando fala com o filho, mas claramente mascarado, quando informa o marido; o narrador nem se dá ao trabalho de marcá-lo diacriticamente, o que no plano simbólico poderia indicar a impossibilidade de comunicação entre o casal:

> [...] Feia, disse então o menino examinando-a.
> - *Vamos passear.*
> Passou pela sala, ***sem parar avisou ao marido: vamos sair!*** E bateu a porta do apartamento.
> Antônio mal teve tempo de levantar os olhos do livro – e com surpresa espiava a sala já vazia. Catarina! chamou, mas já se ouvia o ruído do elevador descendo. Aonde foram? perguntou-se inquieto, tossindo e assoando o nariz. Porque sábado era seu, mas ele queria que sua mulher e seu filho estivessem em casa enquanto ele tomava o seu sábado. Catarina! chamou aborrecido embora soubesse que ela não poderia mais ouvi-lo. [...] foi à janela [...] Por que andava ela tão forte, segurando a mão da criança? [...] com os olhos fixos adiante [...] repetiu-se a pergunta [...] temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho ... mas o quê? [...]
> Em que momento é que a mãe [...] dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem.[...] 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!"(LF, p. 124-126, grifos meus)

É na voz do narrador que ouvimos a informação mais importante: da mesma forma como entrou em casa e foi diretamente para o quarto do filho, Catarina toma a decisão de sair ("Passou pela porta, sem parar avisou o marido: Vamos sair!"). A estranha pontuação da sentença sugere ritmo apressado, indicando a agitação interna de Catarina e seu premente desejo de conhecer e desfrutar da "largueza" do mundo exterior: basta observar a inserção de uma vírgula onde caberia mais apropriadamente uma conjunção 'e', a supressão do sinal de travessão para indicar fala, e a exclamação ao final, que, eventualmente, implicaria o marido no passeio. Econômica na linguagem, mas pródiga em determinação, Catarina recusa-se a ser

'sugada' pelo sábado de Antônio; aí está o sinal de sua rebelião às normas impostas pela ordem falocêntrica. Ao questionar e desafiar os estatutos sociais que a tradição sedimentou e impôs às mulheres ao longo das gerações, Catarina mostra seu desejo de se afirmar e ser respeitada como alteridade.

Quando concede a Antônio o espaço maior na narrativa, quando lhe concede a voz maior e a perspectiva mais ampla no tecido discursivo, subtraindo e reduzindo o espaço de Catarina, o narrador nos fala pelo 'avesso': é ouvindo Antônio (com seu tom de voz especial) que apreendemos o contexto sociocultural em que a voz de Catarina é abafada e reprimida; mas é, ao mesmo tempo, adivinhando a voz distante de Catarina que apreendemos uma voz de resistência, mesmo que tentativamente, ao tom autoritário e solidificado de Antônio.

Assim, devolvendo a Antônio o mesmo grau de indiferença que ele lhe dispensa, ela também decide que quer 'tomar o seu sábado', revelando, dessa forma, sua rebeldia. Sua recusa em participar dos planos do marido aponta de forma bastante clara para a ironia implícita no título, que nos deixa mais uma vez a procurar os laços que unem esse núcleo familiar. Ecoando a voz de Antônio em discurso indireto livre, o narrador registra as reações e pensamentos dele: apreendemos que ele teme que "fora de seu alcance" a mãe ensine ao filho coisas que não deve, pois elas podem abalar os alicerces do *status quo* que o satisfazem plenamente. Nessa situação de confronto, o tom genuinamente irônico na voz do narrador, denuncia o motivo por que Antônio quer mulher e filho em casa: porque o sábado é 'seu' e faz parte de seus planos manter mulher e filho em casa, à sua disposição, enquanto ele "toma" seu sábado; ênfase posta no verbo "tomar", significando "ingerir", portanto sugerindo apropriação. Assim é que Antônio, para se completar, precisa usufruir o seu 'drinque/sábado', ou seja, apropriar-se do outro, negando-lhe a alteridade; assimilando-o, ele o destrói como alteridade.

O embate mudo entre o casal cria contraste singular que reverte papéis: ela sai, ele fica, ou seja, ele não apenas transita livremente pelo espaço externo, como domina plenamente o espaço interno. Ademais, o crescendo dos adjetivos que descrevem sua reação é igualmente digno de nota: "aborrecido"/ "preocupado"/ "com cólera". Imaginar Catarina exercendo sua individualidade lá fora, quando tudo o que ele queria era exercitar a sua autoridade sobre ela cá dentro, apropriando-se dela como quem se apropria de um copo de bebida, explica e justifica sua reação, além de reforçar para o leitor a imagem autoritária que ele representa.

Dentre as várias vozes que emergem do enunciado sob discussão, uma em especial evoca ressonâncias maiores, de cunho mais filosófico e existencial, apontando para o "mistério partilhado" da maternidade – talvez o único símbolo verdadeiro dos laços de família.

Cedendo, em um primeiro momento, a voz diretamente a Antônio, o narrador insere, na seqüência, o discurso indireto livre, para veicular o pensamento da personagem em meditação de cunho 'prático', quando estabelece seu diálogo com outros:

> "Mas e eu, e eu?" perguntou assustado. Os dois tinham ido embora sozinhos. E ele ficara. "Com o seu sábado". E sua gripe. No apartamento arrumado, onde "tudo corria bem". Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? Fora isso o que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro. E sabia que se a mulher aproveitava da situação de um marido moço e cheio de futuro – desprezava-a também, com aqueles olhos sensos, fugindo com seu filho nervoso e magro. O homem inquietou-se. [...] Assim era aquela calma mulher de trinta e dois anos que nunca falava propriamente, como se tivesse vivido sempre. As relações entre ambos eram tão tranqüilas. Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la? [...] humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria – sem rancor? Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranqüila que faziam a atmosfera do lar para a criança. Ou esta se irritava às vezes? [...] 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. [...] E ela conseguia tomar seus momentos – sozinha. Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? não que suspeitasse dela, mas inquietava-se (LF, p.126-127)

Nesse discurso plenamente polifônico, pelo menos três vozes se entrecruzam na fala do narrador que, usando e abusando do tom irônico, mostra os pensamentos egoístas de Antônio e, valendo-se das aspas, assume o discurso dele, colorindo-o com a entonação que espera que o leitor recupere: o fragmento aspeado "[c]om o seu sábado" deve ecoar a voz de Antônio, já filtrada sarcasticamente pelo narrador, que, ao acrescentar "[e] sua gripe" sem aspas, deixa clara a sua própria voz. Esse engenhoso jogo narrativo é suficiente para que o leitor perceba o alto tom de crítica desferida a Antônio, não só pelo narrador quanto por Catarina, cuja voz é ouvida no subtexto. Também aspeada, a expressão referente ao apartamento, onde "tudo corria bem" sugere que o conceito que Antônio tem de felicidade e tranqüilidade domésticas está calcado em bens materiais (providos por ele) que, segundo ele, a mulher parece rejeitar, motivo por que a ela se refere como tendo "olhos sonsos"; dentro de seu código patriarcal cabe-lhe também o direito de humilhá-la, surpreendendo-a nua, para

depois se reconciliar com um "sem rancor?", cuja resposta ele não se preocupa em ouvir (o próprio discurso não a registra). "Por que precisava humilhá-la?" é pergunta de autoria desconhecida: pode ser de Catarina e pode ser do narrador empático. A julgar pelo dito e pelo não dito, e se observarmos as atitudes de Catarina, as "relações pacíficas" a que se refere Antônio nada têm de pacíficas. Ela, porem, faz outra escolha: prefere 'tomar' o seu sábado longe dele; excluindo-o, ela está transgredindo regras, ensaiando desafiadoramente sua alteridade, cujo respeito não faz parte do código de Antônio; incomoda-o, aborrece-o, desperta-lhe suspeitas. Sem exibir graficamente que é a voz dele que ecoa no discurso, o narrador fala por Antônio e mostra que, diferentemente dele, Catarina "conseguia tomar seus momentos – sozinha". E nesse enfaticamente registrado"sozinha" sedimenta-se a dúvida da suspeita: "Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? Não que suspeitasse dela, mas inquietava-se." (LF, p. 127).

Analisando as personagens femininas na ficção de Clarice Lispector, Nilson Dinis (2001, p. 69) diz que as mulheres clariceanas

> [v]ivem sempre esse estado de inacabamento, um processo sempre por se completar, um devir. Este aspecto do mundos dos personagens femininos e o que ao mesmo tempo tanto fascina e assusta os personagens masculinos, que o vêem como uma espécie de ameaça à segurança de seu mundo. Esse aspecto de inacabamento aparece mesmo como uma essência da mulher que está sempre em processo de '*tornar-se mulher.*' (grifo do autor).

Para finalizar o conto, é ainda o eco dos pensamentos de Antônio que ouvimos. Ele aguarda a volta da mulher e do filho e, como sempre, já tem seus planos prontos, o que, novamente, indica sua postura autoritária: é ele quem decide pela família.

> - "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. (LF, p. 127, grifo meu)

Atentos à (aparente) voz narrativa em terceira pessoa, notamos que o espaço discursivo abre-se para o registro direto da fala de Antônio, revelando sua decisão e nela incluindo, por sua própria conta, a família. Não se isentando de uma postura crítica quanto à atitude da personagem, o narrador a reforça ao empregar o verbo *dicendi* "resolveu", onde caberia perfeitamente um neutro "disse" ou "pensou"– se ele não quisesse se comprometer com o leitor, sugerindo sua instância crítica negativa. Faz mais esse narrador: refere-se a

Antônio como "o homem", assim generalizando-o para sugerir, talvez, a norma na sociedade patriarcal, cuja ideologia dominante é transmitida pela voz do homem. É de Antônio a decisão final; ele é quem 'restabelece' a ordem. Sua profissão – engenheiro – lhe dá, em sua perspectiva, o direito de 'construir', solidificar e perpetuar as estruturas familiares que tanto lhe satisfazem. Tendo a palavra da autoridade, aquela que cobra adesão, Antônio tem a "palavra que se apresenta como uma massa compacta, encapsulada, centrípeta, impermeável, resistente a bivocalizações", conforme assevera Carlos Alberto Faraco (2003, p. 81), quando discute a questão da heteroglossia de Bakhtin.

Ao trazer para o foco central da narrativa as atitudes de Antônio, o narrador acaba por ressaltar a situação da mulher, que tenta se libertar das amarras que a oprimem. Silente - ou silenciada - Catarina forneceu farta evidência de que tais laços/amarras não lhe interessam. Prova disso ela deu de sobra, ao ignorar Antônio quando entrou e quando saiu de casa com o filho, sugerindo uma possível iniciação no caminho da realização de seu "eu". Fazendo-nos ouvir a voz do silêncio de Catarina e observar o vácuo de sua ausência, o narrador nos remete para o território do homem, cuja voz autoritária não ouve o outro e nem lhe reconhece a alteridade; estrabicamente, vê no 'outro' apenas a extensão do seu próprio 'eu'. Uma vez mais, a extrema escassez de diálogo marca o discurso do silêncio e da incomunicabilidade clariceanas, até mesmo em família. Bakhtin nos lembra: "ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar [...] duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência" (1997, p. 257). Assim, a falta do diálogo conduz à percepção da fragilidade ou do fracasso da linguagem como meio de comunicação, de interação social. O conto sobre Antônio e Catarina aponta para o fracasso do projeto de aproximação eu/outro que a linguagem deveria empreender; resta conviver com a visão disfórica do distanciamento eu/outro – mesmo que se trate de relações familiares.

Daí para o título do conto é apenas um pequeno passo - por sobre a ponte da ironia: "os laços de família", na verdade, só existem na mente de Antônio. Chama a atenção o artigo definido "os" antes de "laços"; é forte a impressão de que aqui falta um termo entre "os" e "laços": talvez a palavra 'tais'. Se ela se justifica, a ironia do título se torna mais poderosa.

Se no conto pudermos falar de ligações familiares, então só aquelas entre mãe e filho podem ser mencionadas. Antônio, a quem melhor se aplicaria o adjetivo 'estrábico', vê laços onde Catarina não os põe. Os laços que ele quer manter não são laços que unem: são laços que

atam. Ela perfaz um movimento semi-circular: volta da estação para casa e torna a sair. O círculo incompleto aponta para o processo de transformação ainda inacabado por que ela passa – do qual, dentro de casa, Antônio está alheio. Somente lá fora Catarina pode (re)definir para si mesma a questão de sua identidade.

Catarina forneceu farta evidência de que tais laços não lhe interessam. Prova disso ela deu de sobra, ao ignorar o marido tanto ao entrar quanto ao sair de casa. Para desfazer a ironia e ouvir mais clara a voz que soa no subtexto, é só mudar o título do conto: "Os Desenlaces de Família."

5. Avaliando os laços

I have a deep, incurable (apparently) painful melancholy, night and day, which just sits on my neck. It's nobody's fault except my own, if it is even that.
(Katherine Anne Porter)

The great question that has never been answered and which I have not been able to answer, despite my thirty years of research into the feminine soul is: what does a woman want?
(Sigmund Freud

Dorme, que eu te dou
Um vestido, um pais
Te dou ... ah isso não dou não
(Carlos Drummond de Andrade)

As mesmas diretrizes analíticas adotadas para a discussão dos contos acerca dos temas solidão, velhice e morte serão seguidas aqui para a discussão dos temas relações conjugais e familiares. O objetivo maior é buscar na organização textual e nas vozes que compõem o discurso elementos que produzam evidências de diferenças e similaridades de ordem estética e de ordem ética entre a escrita de Katherine Mansfield e a de Clarice Lispector. Discuto primeiramente "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento" e "A Imitação da Rosa", que trazem a mulher sob a perspectiva principal. Em seguida, discuto "O Desconhecido" e "Os Laços de família", em que o foco narrativo maior recai sobre o homem. Alguns exemplos serão retomados para melhor evidenciar aspectos comparativos.

"Frau Brechenmacher Vai a um Casamento" não apresenta, do ponto de vista estético, novidades no modo discursivo. O conto mostra razoável equilíbrio no uso de discurso direto e narração em terceira pessoa com discreta ocorrência de discurso indireto livre e discurso indireto; sua força provém da justaposição das duas atmosferas em que se encontra a protagonista: suas tumultuosas emoções internas estão em franco conflito com sua compostura externa, exigida pelas convenções sociais.

Pela própria natureza do tópico que dá título ao conto, o cenário externo representado expõe a protagonista – casada – ao seu meio social e familiar. A voz mais recorrente é a do narrador em terceira pessoa que, a despeito de pretender certa neutralidade narrativa, deixa-se trair por suas escolhas lexicais e estilísticas, informando muito de sua postura empática, ou não, em relação às personagens representadas. Exemplares são alguns fragmentos:

"Now, then, where are my clothes?" cried Herr Brechenmacher. [...] There isn't room to turn. I want the light. You go and dress in the passage"
[...]
Dressing in the dark was nothing to Frau Brechenmacher.(FB, p.704-705)

"Ora, então, onde estão minhas roupas? gritou Herr Brechenmacher. [...] Não há espaço aqui para eu me virar. Quero a luz. Você, vá vestir-se no corredor."
[...]
Vestir-se no corredor era nada para Frau Brechenmacher. (FB, p. 44)

Os dois primeiros fragmentos contêm evidência da postura autoritária de Herr Brechenmacher; o último dá evidência da submissão de Frau Brechenmacher. O narrador marca sua posição avaliativa no verbo *dicendi* e na irônica – quase sarcástica – oração do último fragmento.

Quando se observa a postura do narrador onisciente no conto de Clarice Lispector, "A Imitação da Rosa", percebe-se que ele envereda por caminhos mais sinuosos: seu discurso deixa de lado situações externas para percorrer os meandros mentais da protagonista. Sua voz funde-se com os sentimentos da protagonista Laura. Ouve-se aqui o som da fala natural característica do narrador clariceano. Ele deseja 'falar' a personagem, cujo interior sonda com cuidado.

Sentou-se no sofá como se fosse uma visita em sua própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal. (LF, p. 50)

Observa-se no enunciado a voz de um narrador que, aparentando objetividade, exibe postura avaliativa, que traduz discrepâncias irônicas nas combinações lexicais: "visita na sua própria casa", "arrumada e fria" e "perfeita por ser impessoal" são construções paradoxais que refletem os conflitos interiores de Laura. Ademais, o contraste entre "casa" (de Laura) e "lar" (de Carlota) aponta para o mundo em que Laura é obrigada a viver – o seu mundo - e o mundo em que gostaria de viver - o mundo de Carlota. Valendo-se do discurso indireto livre, o narrador adota postura diversa do narrador onisciente de "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento": ele narra mais do que analisa (fato incomum na narrativa de Katherine Mansfield, que também prioriza em seus contos o discurso indireto livre). Em "A Imitação da

Rosa", o narrador caminha junto da personagem, deixando o leitor, por vezes, à deriva por não saber identificar com certeza a voz que lá fala: narrador ou personagem? Um exemplo extraído do conto de Clarice mostra essa dificuldade:

> Laura foi buscar uma velha folha de papel de seda. Depois tirou com cuidado as rosas do jarro, tão lindas e tranquilas, com os delicados e mortais espinhos. Queria fazer um ramo bem artístico. E ao mesmo tempo se livraria delas [...] Quando uniu as rosinhas úmidas em buquê, afastou a mão que as segurava, olhou-as a distância, entortando a cabeça e entrefechando os olhos para um julgamento imparcial e severo (LF, p. 60-61)

A expressividade e as emoções inseridas em "tão lindas e tranquilas", "delicados e mortais espinhos", "rosinhas úmidas" não devem ser imputadas apenas à voz que narra: podem ser voz/pensamento da personagem. Trata-se aqui de um narrador percuciente, que ultrapassa os limites de seu próprio discurso, mostrando conhecer da personagem mais do que ela mesma conhece; na verdade, esse parece ser um narrador que também quer se fazer personagem.

Outra situação do conto de Clarice mostra o narrador falando com (ou pela?) a personagem: "A paz de um homem era, esquecido da mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais"(LF, p.47). Julgando a experiência de Laura neste casamento, não seria absurdo supor que era justamente essa situação que a ela trazia paz.

Quando adentra o pensamento de Frau Brechenmacher, o narrador onisciente adota postura de outra natureza, ou seja, mantém um certo distanciamento, mas recupera nas escolhas lexicais as reações e emoções da personagem, colocando-a em contraste com aquele grupo reunido para celebrar uma festa de casamento. No exemplo abaixo, todo o movimento dos pares dançando contrasta fortemente com os conflitos internos de Frau Brechenmacher. Ela se sente presa de sensações que a deslocam dali para um passado de fantasias, agora contradito pela realidade em que vive.

> [...] the Frau had no hope of being asked to dance. She watched the couples going round and round. She forgot her five babies and her man and felt almost like a girl again [...]. Her roughened hands clasped and unclasped themselves [...] (FB, p. 709)

> [...] ela não tinha esperança de ser convidada para dançar. Observava os pares girando, girando; esqueceu as cinco crianças, seu homem e sentiu-se novamente uma menina [...] Suas mãos grossas apertavam-se e soltavam-se [...]. (FB, p. 45)

Observando os fragmentos "não tinha esperança de ser convidada para dançar", "sentiu-se novamente uma menina", "mãos grossas" e "apertavam-se e soltavam-se" percebe-se a empatia do narrador pela protagonista, sugerindo o grande conflito entre os sonhos e a realidade de Frau Brechenmacher. Estimulada pela dança, ela resgata da memória os sonhos de juventude, a busca de um tempo feliz. É a voz narrativa que chama a atenção para sua vida atual, representada nas mãos ásperas e nos seus movimentos nervosos. No espaço social sua voz é ainda menos audível e sua função secundária para o marido. Envolvido com os seus companheiros, Herr Brechenmacher a ignora e certamente não a convidará para dançar. Assim, uma leitura possível seria a de que, para o homem, a mulher é essencial como esposa e dona da casa – no espaço interno -, mas não o é como companheira em eventos sociais – espaço externo. Em exemplo anterior, situação semelhante é mostrada, quando Laura se sente 'esquecida' por Armando. Mansfield e Clarice sugerem visões convergentes nesse aspecto.

Ao contrário do que ocorre em "Frau Brechemnacher Vai a um Casamento", discurso indireto livre é, sem dúvida, a opção estilística maior de Clarice Lispector em sua obra como um todo. Em "A Imitação da Rosa", ele se apresenta já na abertura, no estilo coloquial, característica marcante da prosa clariceana. É essa fala natural que orienta o ato estético da leitura para a audição, criando maior proximidade do leitor com a personagem retratada, já que o elemento entonacional da linguagem assume grande relevância no processo interpretativo: o leitor repõe no discurso o ritmo e o tom da fala que imagina ter a personagem que está ouvindo, assim reconstruindo-a e confrontando-a com sua experiência. O fragmento abaixo é um bom exemplo de como a voz direta de Laura atinge os ouvidos do leitor:

> De olhos fechados suspirou reconhecida. Há quanto tempo não se cansava? Mas agora sentia-se todos os dias quase exausta e passara, por exemplo, as camisas de Armando, sempre gostara de passar a ferro e, sem modéstia, era uma passadeira de mão cheia. (LF, p. 51)

Basta observar a pontuação e a sintaxe do enunciado para detectar nele todos os traços do estilo conversacional: é o fluxo contínuo dos pensamentos de Laura que o leitor recupera nesse exemplo de discurso indireto livre, evidenciado pelo dêitico "agora".

Quando se fala em discurso indireto livre na ficção de Clarice Lispector, fala-se em meio, princípio e fim de suas estratégias discursivas. É nesse recurso estilístico que a autora concentra sua representação artística; é o espaço livre que seu narrador encontra para transitar livremente entre seus próprios pensamentos e os de suas personagens e por que não dizer,

registrar reflexões da própria autora, sempre preocupada com os caminhos e meios da criação literária e das formas de expressão artística por meio da linguagem. A própria Clarice afirmou em uma de suas cartas:

> Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar "minha vida" com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte foi "separar-me" com "eu" dos "outros". [...] Todo mundo sabe que 'alguém' está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo? (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 139)

No que diz respeito ao discurso direto, Katherine Mansfield faz uso dele com boa freqüência; em "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento" são registradas trocas dialógicas entre marido e mulher e, lidas no subtexto, elas revelam dissonância entre o casal, além de uma postura avaliava do narrador. Serve de exemplo o fragmento abaixo:

> Herr Brechenmacher, broke the bread [...] and chewed greedily.
> [...]
> He took a piece of the crumb, [...] and held it up to her mouth.
> She shook her head.
> "Not hungry", she said.
> [...] He cleared the plate; then pulled off his boots and flung them into a corner.
> "Not much of a wedding", he said stretching out his feet and wriggling his toes in the worsted socks.
> "N-no", she replied, taking up the discarded boots and placing them on the oven to dry.
> Herr yawned and stretched himself, and them looked up at her, grinning.
> "Remember the night that we came home? You were an innocent one, you were."
> "Get along! Such a time ago I forget." Well she remembered." (FB, p. 710)

> Herr Brechenmacher partiu o pão [...] e mastigou-o gulosamente
> [..]
> Ele tirou um pedaço do miolo do pão [...] e estendeu-o na direção da boca da mulher.
> Ela sacudiu a cabeça.
> "Não tenho fome"
> [...] Ele limpou o prato, depois puxou as botinas e atirou-as em um canto.
> "Não foi um casamento muito bom", disse ele estendendo os pés e esfregando os dedos nas meias estragadas.
> "N-Não", ela respondeu, apanhando as botinas espalhadas e colocando-as sobre o forno, para secar.
> Herr Brechenmacher bocejou, estirou-se e depois olhou para ela, com uma careta.
> "Você se lembra da noite em que viemos para casa? Você era uma criatura inocente, se era."
> "Ah, pare com isso! Faz tanto tempo, que eu esqueci." Ela bem se lembrava. (FB, p. 50)

Quando se observa as entrelinhas, percebe-se que essa é uma interação polêmica, em que vozes diferentes 'falam' diferentes atitudes: a voz autoritária de Herr Brechenmacher, a voz crítica do narrador e a voz submissa de Frau Brechenmacher.

Ao contrário de Katherine Mansfield, discurso direto não é território narrativo comum e natural para Clarice Lispector expor ou confrontar suas personagens. Sua ficção, conforme já mencionado, prima pela recorrência do discurso indireto livre. "A Imitação da Rosa" (como os outros contos analisados) é notável pela escassez de interação entre as personagens, o que é altamente significativo – e irônico -, pois trata-se de conto que envolve relações conjugais.

Laura constrói apenas diálogos imaginários. Sua única interlocutora em situação imaginária ou real é Maria, a empregada. Seus curtos turnos conversacionais são meramente informativos. Clarice Lispector substitui o diálogo pelo silêncio. Seu texto é carregado de não ditos. Sobre ele recaem significados cruciais de uma visão de mundo em que a linguagem sozinha não satisfaz como forma de comunicação. Pelo contrário, a linguagem do silêncio, com seus códigos carregados, traduz muitas vezes com mais precisão os estados de alma das personagens do que o faz a linguagem. Clarice Lispector mostra essa preocupação em seu discurso: suas personagens mais pensam do que falam. E cabe ao narrador traduzir esses pensamentos em voz, colocando, assim, o leitor como interlocutor maior do discurso.

O único - e mínimo - turno conversacional que ocorre entre Laura e o marido (a grande sombra que preenche a mente de Laura e todo o espaço narrativo), metaforicamente representado pela camisa passada a ferro, é cauteloso e reticente, e traz no intermeio a voz (participante) do narrador, que, ao mesmo tempo rompe a (possível) interação e insere seus comentários:

> - Voltou, Armando. Voltou.
> Como se nunca fosse entender, ele enviesou um rosto sorridente, desconfiado. Seu principal trabalho no momento era procurar reter o fôlego ofegante da corrida pelas escadas, já que triunfalmente não chegara atrasado, já que ela estava ali a sorrir-lhe. Como se nunca fosse entender.
> - Voltou o quê, perguntou afinal em tom inexpressivo.
> [...]
> - Não pude impedir, disse ela, e a derradeira piedade pelo homem estava na sua voz, o último pedido
> de perdão, já que vinha misturado à altivez de uma solidão quase perfeita. (LF, p. 68-69)

Como se pode observar, a voz do narrador clariceano é sempre uma voz que não quer se calar. No enunciado, ele 'interrompe' a interação entre Armando e Laura e se faz ouvir em

terceira pessoa; mas por detrás de sua voz é possível detectar um timbre diferente (voz autoral?), que sugere questionamentos mais profundos e remete à natureza das relações entre Laura e Armando. Ambas as personagens evitam tocar no âmago da questão, o que fica evidenciado na própria construção discursiva, pela omissão do sujeito em "Voltou, Armando" e pela ausência de interrogação em "Voltou o quê", revelando a indiferença de Armando.

Enfim, mesmo que haja interação, não há cumplicidade e harmonia nos diálogos entre os casais, tanto nos contos de Katherine Mansfield quanto nos de Clarice Lispector. Frau Brechenmacher está em clara posição de inferioridade; o mesmo ocorre com Janey, do conto "O Desconhecido".

Ao mostrar o casal Brechemnacher juntos ao final, em contraste com o que ocorre com Laura em "A Imitação da Rosa", Katherine Mansfield realça o poder das estruturas que garantem a continuidade do sistema patriarcal. À mulher resta reprimir seus desejos e submeter-se – ou retirar-se do mundo real, como faz Laura.

Clarice Lispector e Katherine Mansfield retratam, então, a mulher casada como um ser em conflito tanto com o *status quo* quanto com o seu mundo interior. Laura encontra sua válvula de escape na sua loucura e no silêncio. Ao final de "A Imitação da Rosa" Laura e Armando recebem um olhar complacente de um narrador que, evitando sentimentalismo, revela nas entrelinhas o desajuste conjugal do casal. Eles não mantêm, como também não o faz o casal Brechenmacher, um diálogo de "dimensão consensual" (BRAIT, 1999, p. 59). Suas vozes, quando soam, operam em ondas dissonantes rompendo a legitimidade do processo interativo, que, idealmente, supõe harmonia e, segundo o pensamento de Bakhtin, à construção do 'outro'.

Quanto aos aspectos estéticos, Katherine Mansfield mantém a tessitura narrativa de "Frau Brechenmacher Vai a um Casamento" dentro dos padrões convencionais de pontuação e sintaxe; não oferece, em nível discursivo, qualquer dificuldade. É importante, frisar, entretanto, que o conto foge, de certa forma, à norma estilística de Katherine Mansfield, que, como Clarice Lispector, também elege o discurso indireto livre como ferramenta principal de sua criação. Sua expressão maior está em "Felicidade", o conto que despertou o enorme interesse de Clarice Lispector pela sua obra ("Frau Brechenmacher Vai a um Casamento" faz parte da primeira coletânea de Mansfield *In a German Pension*, publicada em 1911, onde ela evoca o tempo que permaneceu na Alemanha, em tratamento de saúde. Quando, entretanto, se

observa o conto com mais vagar, o leitor percebe discretamente o viés intimista e o olhar irônico do narrador que, mais tarde, iria predominar em sua arte.).

A pretensa objetividade do discurso, cujo centro é Frau Brechenmacher, esconde um universo de conflitos reprimidos. Eles certamente entrariam em rota de colisão com o *status quo* prevalente e representado por aquele grupo naquele espaço do salão de festas. Observando cuidadosamente as entrelinhas desse discurso (pretensamente) objetivo, o leitor percebe que o que se celebra é um casamento nada convencional – a noiva é mãe-solteira e, aparentemente, motivo de comentários maledicentes por parte de algumas das mulheres lá presentes, para os quais o narrador lança seu olhar muito crítico. Essa situação sugere que Frau Brechenmacher seja vista como baluarte da dignidade e respeitabilidade, opondo-a radicalmente à noiva, que, submetida às imposições dos pais, tenta resgatar sua dignidade através do casamento. Esse é um discurso que traz na voz do narrador as marcas de sua instância avaliativa buscando a adesão do leitor que, em seu processo de leitura, deve reconstruir significados social e historicamente e 'ler' na instituição do casamento a (falsa) tábua de salvação para a mulher.

Clarice Lispector, por sua vez, em "A Imitação da Rosa", vai além do lingüisticamente convencional: no discurso indireto livre ela toma liberdades sintáticas e de pontuação que rompem com os padrões estabelecidos, além de, conforme já se viu, por força das transformações sociais, mostrar uma mulher tão inquisidora quanto as personagens de Mansfield, porém mais emancipada, mais determinada a afirmar sua identidade. Como Mansfield, ela aponta criticamente para a sociedade e para as relações conjugais e sociais. Seu tom irônico vem igualmente expresso na voz do narrador logo no início: "Mas agora que ela estava de novo 'bem', tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele [...]" (LF, p. 47). Dois aspectos denotam aqui o veio crítico do narrador e acionam o do leitor: o aspeamento em "bem" e a comparação "olhando como uma esposa". Ambos lançam imediatamente o leitor na perspectiva da sociedade, que julga e avalia Laura. Ela está "bem" porque voltou à rotina que dela é esperada; "olhando como uma esposa pela janela" é comparação que coletiviza a atitude da mulher e uniformiza o seu comportamento perante a sociedade. O mesmo faz Katherine Mansfield quando, através do casamento, integra a jovem mãe solteira ao grupo de mulheres casadas, inscrindo-a dentro das convenções socialmente aceitas. Nem Katherine Mansfield, nem Clarice Lispector pintam o quadro do casamento com cores muito brilhantes.

Passando agora para os contos "O Desconhecido", de Katherine Mansfield, e "Os Laços de Família", de Clarice Lispector, nota-se que recai na personagem masculina o foco maior da narração. No conto de Mansfield, o protagonista Hammond é o foco principal. Para a autora, que usa a técnica impressionista em sua ficção, uma "visão fria e racional do indivíduo" não é suficiente; para ela, é "essencial penetrar na mente das personagens. Sentimentos e objetos devem ser primeiro contemplados ou submetidos à contemplação, até que se perca verdadeiramente neles" (apud VAN GUNSTEREN, 1990, p.76, tradução minha). É isso que Mansfield faz com a personagem Hammond. Quando completou o conto ela descreveu sua sensação:

> *Fui* esse homem, *fui* essa mulher. Fiquei horas no cais de Auckland. Fiquei no canal aguardando o atracamento – fui uma gaivota sobrevoando a popa e um porteiro de hotel assobiando entre os dentes. Não é como quando se senta e se observa o espetáculo. Isso seria muito emocionante, Deus bem sabe! Mas ocorre que, nesse momento, é preciso *ser* o espetáculo.(apud VAN GUNSTEREN, 1990, p. 79, grifos do autor, tradução minha)

Katherine Mansfield tem por mandamento estético evocar e transmitir emoções, fazer com que a escrita não seja meramente o registro de uma revelação, mas a expressão de tantos sentimentos e emoções que o narrador possa transmitir na forma escolhida de sua escrita. Criticando a arte de George Bernard Shaw, a escritora fornece em parte seu 'credo' estético:

> Não lhe parece haver, quanto você lê suas peças, uma sensação de banalidade extraordinária? Às vezes, elas podem ser extremamente divertidas, mas você sempre ri ***de***, nunca ***com***. O mesmo ocorre em sua prosa:concorde se quiser, mas ele está escrevendo *para*, nunca *com*. Não há como resolver isso: ele é uma espécie de recepcionista na casa da literatura – senta-se em uma caixa de vidro, vê tudo, sabe tudo, examina as cartas, *limpa as escadas*, mas não participa da vida que continua (apud VAN GUNSTEREN, 1999, p.78, grifos do autor, tradução minha).

Mansfield cria suas personagens e ilumina objetos ou cenas como se deles participasse. À atmosfera que advém dessa técnica soma-se a percepção que o leitor gradualmente amealha das personagens, formando, assim, a visão de mundo sugerida pelas vozes que formaram e informaram a obra. "O Desconhecido" recebe um olhar impressionista, contra o qual é destacada a personagem Janey; a sensibilidade do artista atinge os detalhes dos objetos que o olhar alcança e cada parte deles é significativa para o todo; no conto, a descrição inicial do cais contribui para realçar o perfil de Hammond e contrastá-lo com o

grupo de pessoas lá reunido, aguardando o atracamento. A perspectiva é a de um observador arguto e perspicaz que, à distância, observa detalhes:

> It seemed to the little crowd on the wharf that she was never going to move again. There she lay, immense, motionless on the grey crinkled water, a loop of smoke above her, an immense flock of gulls screaming and diving after the galley droppings at the stern. You could just see little couples parading - little flies walking up and down the dish on the grey crinkled tablecloth. Other flies clustered and swarmed at the edge. Now there was a gleam of white on the lower deck – the cook's apron or the stewardess, perhaps. Now a tiny black spider raced up the ladder on to the bridge.
> In the front of the crowd a strong-looking, middle-aged man, dressed very well, very snugly [...] marched up and down twirling his folded umbrella. He seemed to be the leader [...] (TS, p.350)

> Para o pequeno grupo de pessoas no cais, era como se o navio fosse permanecer parado. Lá estava ele, imenso, imóvel em cima da água cinzenta e encrespada; um anel de fumaça em cima e uma enorme revoada de gaivotas gritando e mergulhando perto da popa, atrás dos dejetos da cozinha. Dava para ver minúsculos casais passeando – pequenas moscas andando para lá e para cá na beira da travessa, sobre a toalha amarrotada e cinzenta. Outras moscas se amontoavam num enxame num ponto da beirada. Aí apareceu um vislumbre de branco no convés inferior, talvez o avental do cozinheiro, ou da camareira. Uma pequena aranha negra subia correndo a escada da ponte de comando.
> Diante das pessoas em grupo, um homem forte, de meia-idade, muito bem vestido e bem agasalhado [...] caminhava de lá para cá, girando o guarda-chuva fechado. Parecia liderar aquele pequena multidão [...] (OD, p.45).

Seguindo e interpretando o raciocínio expresso por Katherine Mansfield sobre Shaw, seu discurso impressionista leva o leitor a 'ouvir' e 'ver' *com* as personagens e não a 'ouvir' e 'ver' *as* personagens. A cuidadosa e metafórica descrição parece estar sendo feita da perspectiva (prepotente) de Hammond. Descrevendo os outros como insetos, o narrador cria poderoso contraste com o perfil que começa a desenhar de Hammond: "homem forte [...] muito bem vestido [...]". Note-se como os detalhes impressionistas do quadro se somam e entram em choque com a descrição da personagem. Katherine Mansfield transmite ao leitor o que ela própria disse sobre as personagens de Dostoievski: "apreendemos muito sobre suas personagens [...] a partir de vagos *flashes* e sombras laterais" (apud VAN GUNSTEREN, 1990, p.78, tradução minha).

Na escrita de Clarice Lispector o toque impressionista concentra-se em rostos mais do que em detalhes do espaço circundante. Seu olhar cuidadoso está muito próximo da personagem e é nela, em suas feições e reações que ele se concentra. Um fragmento de "Os Laços de família" serve de exemplo:

> No meio da fumaça Catarina começou a caminhar de volta, as sobrancelhas franzidas, e nos olhos a malícia dos estrábicos. [...] recuperara o modo firme de caminhar; sozinha era mais fácil. Alguns homens a olhavam [...] 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 [...] Nos olhos vesgos qualquer pessoa adivinharia o gosto que essa mulher tinha pelas coisas do mundo. (LF, p.122)

Embora o cenário seja externo, ele serve apenas de moldura para o narrador delinear a personagem, dando-lhe uma sensualidade sutil e sugerindo o contraste da vida de Catarina, que, submetida à ordem patriarcal, reprime seu desejo pelas "coisas do mundo."

Quanto ao discurso direto em "O Desconhecido", Katherine Mansfield coloca amiúde suas personagens em situação interacional com a sociedade, ao contrário de Clarice Lispector, que as restringe a situações domésticas, em que a interação marca presença restrita.

Conforme já discutido, Mansfield é mais generosa do que Clarice Lispector quando instaura o discurso direto. Ela semeia diálogos aparentemente triviais, que demandam um "olhar avaliativo" (BRAIT, 2003b, p. 228), de acordo com seus pressupostos socioculturais. No início de "O Desconhecido" são inseridos pequenos turnos conversacionais entre aqueles que, como Hammond, esperam o navio ancorar no porto. Pouco a pouco, entretanto, o discurso direto assume maior relevância, pois o narrador vai 'fechando o cerco' ao redor de Hammond até que, ao final, a interação registrada é entre ele e Janey, a esposa. Katherine Mansfield move-se, então, do geral para o particular, mas é do geral que o leitor extrai importantes subsídios para completar o perfil do protagonista, Hammond. Um exemplo servirá de evidência:

> "Seen her?" asked the harbour-master.
> "No, not yet – Steady – wait a bit!" And suddenly, between two great clumsy idiots – "Get out of the way there!" he signed with his umbrella [...]. (TS, p. 353-354)

> "Viu-a...?" perguntou o capitão.
> "Não, ainda não. Mas espere...espere aí..." E, de súbito, entre dois estúpidos idiotas – "Saiam da minha frente!" – ele agitou o guarda-chuva:[...] (OD, p.49)

Quando o leitor examina essa interação, sobretudo a fala de Hammond, e procede à "negociação de sentido" (BRAIT, 2003b, p.235), ele percebe que o narrador se retrai, já que não inclui qualquer verbo *dicendi*, indicando sua postura apreciativa da personagem e convidando o leitor a fazer o mesmo.

Quando, porém, o casal está a sós e o discurso direto é instaurado, o teor dos turnos conversacionais instituídos aponta para a dissonância, nunca para a consonância. Janey e Hammond estão juntos, mas habitam mundos à parte, como ocorre com o casal Brechenmacher e com Laura e Armando, e Catarina e Antônio. Hammond é, ou sente-se, o poder instituído, e Janey é, ou comporta-se como, vítima do poder, embora em suas atitudes se possa adivinhar a força reprimida de um desejo de liberdade, que Hammond desconhece – ou não quer conhecer:

> "Janey" he whispered
> "Yes, dear?" She lay on his breast, but so lightly, so remotely. Their breathing rose and fell together.
> "Janey!"
> "What is it?"
> "Turn to me," he whispered. A slow, deep flush flowed into his forehead. "Kiss me, Janey. You kiss me." (TS, p. 361)

> "Janey..." ele murmurou.
> "Sim, querido." Ela estava deitada no colo dele, mas muito de leve, distante. A respiração de ambos subia e descia no mesmo compasso.
> "Janey?"
> "O quê?"
> "Vire-se para mim", ele murmurou. Um vagaroso, pesado fio de suor correu-lhe pela testa. "Beije-me, Janey. Beije-me!" (OD, p. 58)

O diálogo é mais do que suficiente para indicar o descompasso de atitudes, o perfil de cada personagem e a valiosa contribuição do narrador que, em suas intromissões, fornece elementos preciosos para orientar o leitor; nesse caso, na primeira intromissão, sugerindo alguma indiferença de Janey e uma certa tensão por parte de ambos; na segunda a grande ansiedade que sente Hammond.

Em "Os Laços de Família" o discurso direto é tão reduzido quanto nos outros contos de Clarice Lispector analisados neste trabalho. Quando ocorre um "evento interacional" (BRAIT, 2003b, p.228) entre o casal, ele é na superfície mero acerto de informações factuais, exercício de linguagem fática ou expressão-clichê. Há apenas um turno conversacional; ele não se prolonga. Entretanto, ao leitor isso torna-se altamente significativo, pois revela a outra face desse diálogo: a natureza da interação e das relações sociais. As trocas dialógicas entre mãe e filha, embora escassas e poucos elucidativas, superam aquelas entre marido e mulher. A mãe despede-se da filha na estação, a situação dialógica criada repete-se várias vezes, mas quando a possibilidade de aprofundamento da interação se apresenta, é tarde:

- Não esqueci de nada? perguntava pela terceira vez a mãe.
- Não, não, não esqueceu de nada, respondia a filha divertida, com paciência. (LF, p. 117)
[...]
- Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina.
- Ora menina, sou lá criança[...] Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai:
- Dê lembranças à titia! gritou.
- Sim, sim!
- Mamãe, disse Catarina porque um longo apito se ouvira e no meio da fumaça as rodas já se moviam.
- Catarina! disse a velha de boca aberta e olhos espantados [...] (LF, p. 121-122)

Vê-se, então, que o discurso direto na tessitura narrativa de Clarice Lispector é, como suas epifanias, um pequeno *flash*. As conversas inconclusas, que deixam o importante por dizer, tornam seu discurso o discurso do não dito e fazem, portanto, do subtexto um grande laboratório para o leitor exercitar seu horizonte interpretativo.

Quando ao discurso indireto livre, ele é estratégia recorrente em "O Desconhecido", ao contrário do que ocorre em "Frau Brechenmamcher Vai a um Casamento". O narrador conduz o discurso de forma a veicular com extrema meticulosidade todas as nuances do temperamento autoritário, prepotente e dominador de Hammond. O mesmo faz Clarice Lispector em "Os Laços de Família", quando desenha o perfil de Antônio.

Ao fundir à sua a voz de Hammond, o narrador espera do leitor a percepção do tom crítico (ou sarcástico) que institui logo de início contra a personagem. São muitos os exemplos em que o narrador, mediante o discurso indireto livre, sugere um olhar depreciativo da personagem. Alguns ficam aqui registrados:

[...] and the Lord only knew when that cursed Captain would stop hanging about in the stream. (TS, p. 352)
No more going without his tea or pouring out his own. She was back. (TS, p. 358)

Só Deus sabia quando esse maldito capitão iria parar de boiar sobre as ondas. (OD, p.47)
Agora, ele não mais sairia sem seu chá ou teria de se servir, ele próprio. Ela está aqui, de volta. (OD, p.55)

O mesmo recurso estilístico é utilizado em "Os Laços de Família" para mostrar um narrador não empático com a personagem retratada. Antônio é alvo de um sarcástico olhar do narrador:

> Os dois tinham ido embora sozinhos. E ele ficara. "Com o seu sábado". E sua gripe. No apartamento arrumado, onde "tudo corria bem". Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? Fora isso o que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro. (LF, p. 126)

Mostrando a situação da perspectiva do marido, como faz Mansfield em "O Desconhecido", o narrador constrói com Antônio o discurso do poder. Como Hammond, ele tem o controle econômico sobre a família. Seu temperamento racional, como o de Hammond, passa longe das emoções: anteriormente o leitor ouve do narrador que Antônio "nunca se preocupara especialmente para (sic) a sensibilidade do filho" (LF, p. 119).

Tal qual Hammond, também Antônio precisa sentir que Catarina é vulnerável e que ele é importante para ela. Também, tal qual ocorre com Hammond, ele é frustrado em suas intenções: incomoda-o sobremaneira saber que Catarina está desfrutando de um momento de alegria sozinha, da mesma forma que incomoda Hammond saber que Janey assistiu um desconhecido à hora de sua morte. Ver a esposa compartilhar com outros sua vida pessoal é inaceitável para ambos.

Diferentemente do narrador mansfieldiano, o de Clarice Lispector por vezes insere em seu discurso, com muita naturalidade, uma segunda voz, cujo estilo mais formal e tom mais filosófico convidam à reflexão.

> [...] e também a Catarina acontecera um desastre? (LF, p. 119)
> Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam. (LF, p. 124)
> Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. [...] Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem (LF, p. 125).

Como Katherine Mansfield, também Clarice Lispector recorre ao aspeamento para chamar atenção para o enunciado irônico: "a tarde de sábado sempre fora 'sua' e, logo depois da partida de Severina, ele a retomava com prazer, junto à escrivaninha." (LF, p. 123); "no apartamento arrumado onde 'tudo corria bem'[...]" (LF, p. 126). Esse narrador não quer assumir qualquer responsabilidade por essas vozes, o que torna o enunciado altamente irônico e cobra do leitor essa percepção. Recorre o narrador também, como faz Katherine Mansfield, a travessões para indicar supressão de pensamento, pausa mais prolongada ou inserção de falha alheia no discurso: "humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria – sem rancor?" (LF, p. 126). A pontuação expressiva e a repetição no texto de Clarice ajudam o leitor a recriar a

entonação apropriada: "e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante." (LF, p. 127)

Em "O Desconhecido", o travessão, recurso importante do discurso em Katherine Mansfield e indicativo de pausa, é recorrente. Ele sinaliza o pensamento em fluxo e, ao mesmo tempo, chama a atenção do leitor para a pausa produzida, o que duplica o seu valor expressivo. Hammond está sendo ironizado na voz do narrador:

> [...] and then turned round and burst out laughing and said something – nothing – to old Captain Johnson (TS, p. 353)
>
> [...] então, deu uma risada e disse alguma coisa – nada – para o velho Capitão Johnson (OD, p.49)

Também a pontuação expressiva, incluindo exclamações e interrogações, é abundante na ficção de Katherine Mansfield e em "O Desconhecido" presta-se para reforçar o perfil negativo de Hammond:

> "Well, that's first class – first class! Well, well, well!"(TS, p. 354)
> [..] Make way, there – make way – make way! [...] As to "ladies first" or any rot like that, it never entered his head. (TS, p. 355).
>
> Sim, é a primeira classe... a primeira classe! Bem, bem, bem! (OE, p.49)
> "Abram caminho – abram caminho! Abram caminho!" [...] o "primeiro das damas" ou qualquer tolice como esta nem lhe passava pela cabeça.(OD, p. 51)

Um recurso largamente utilizado por Clarice Lispector que não faz parte do arsenal discursivo de Katherine Mansfield é a repetição. Em "A Imitação da Rosa", essa estratégia, já discutida anteriormente, se faz notar a todo instante. Apenas como registro, um exemplo:

> [...] Ela ia sorrir. [...] Ela ia sorrir para que de novo ele soubesse que nunca mais haveria o perigo de ele chegar tarde demais. Ia sorrir para ensinar-lhe docemente a confiar nela. [...] Ela ia sorrir. Estava demorando um pouco, porém ia sorrir. (LF, p. 67)

Técnica narrativa que produz ênfase no enunciado pela constância de seu registro, a repetição incomoda o leitor e, por isso mesmo, cobra dele uma ressignificação mais profunda. Clarice Lispector faz dela arma poderosa em sua ficção, buscando na linguagem uma forma de deitar no seu objeto/sujeito um olhar escrutinador para penetrar-lhe o âmago.

Katherine Mansfield, por sua vez, recorre com frequência, aos parênteses. É a sua forma de confrontar dois planos discursivos: aquele das vozes que falam no discurso e aquele outro, submerso, em que a conversa é apenas entre narrador e leitor. "O Desconhecido" contém interessantes exemplos:

> "How are the children, John?" she asked.
> (Hang the children) Perfectly well. Never better in their lives
> [...] Then there's the confounded music (the music he'd praised so highly, applauded so loudly last night!) (TS, p. 360).
>
> "Como estão as crianças, John?
> (Para o inferno as crianças!) Muito bem. Nunca estiveram tão bem na vida.(OD, p. 51)
> " [...] e além disso haverá aquela abominável musiquinha (a música que ele havia elogiado tanto, aplaudido com tanto entusiasmo, na noite anterior). (OD, p.57)

Considerando, então, a ficção analisada de Katherine Mansfield e Clarice Lispector, é de se notar que, para chegar ao mesmo ponto, cada uma envereda por caminhos diferentes, que por vezes se encontram, por vezes se distanciam. Em um ponto, entretanto, seguem a mesma trilha: refletem sutil e profundamente sobre a condição feminina no espaço social e o espaço doméstico e trazem para o discurso literário o questionamento genuíno da mulher como sujeito da história; nos contos analisados, a sua situação é mostrada como desconfortável e limitadora. Katherine Mansfield retrata uma mulher cujo perfil é passivo, mas não alienado; a mulher em Clarice Lispector busca romper o confinamento a que foi relegada ou está preparando terreno para se libertar. Histórica e socialmente falando, cada perfil se ajusta ao seu tempo respectivo e reflete a dinâmica da história. A nova mulher, consciente e infeliz, que Mansfield desenhou no início do século na Europa, tornou-se, na ficção de Lispector, a partir da segunda metade do século XX, mais corajosa e menos cúmplice da cultura dominante.

Tanto Katherine Mansfield quanto Clarice Lispector retratam mulheres casadas insatisfeitas, reprimidas, que, com uma rebeldia contida, alimentam apenas o desejo de transgressão dos códigos vigentes. Evidência pode ser encontrada em Frau Brechenmacher e Janey. Entretanto, no dinamismo da história, a mulher retratada por Clarice Lispector quase meio século mais tarde, embora tenha, ainda, perfil semelhante ao da mulher mansfieldiana, é mais ousada, ensaiando discretos passos em busca da sua identidade; ou, vendo-se sem saída, refugia-se na loucura. Catarina e Laura dão seu testemunho.

Trazendo seus discursos para os dias atuais, poder-se-ia pensar numa interação entre a "velha" corajosa e contestadora Katherine e a "jovem" igualmente corajosa e rebelde Clarice; com a mesma sensibilidade, mas usando caminhos e linguagens diferentes, elas mantêm um profícuo diálogo à distância – diálogo pontilhado de *insights* que lançam luz potente sobre questões da condição feminina e da nova mulher que Katherine Mansfield apresentou no universo literário no início do século XX. Como afirmou Juliet Gardiner (1993, p. 148), com relação a essa mulher solitária, cheia de sonhos por realizar e paixões reprimidas, a "Nova Mulher ainda esperava o Novo Homem." (tradução minha). Transferindo essa Nova Mulher para o universo de Clarice Lispector, poder-se-ia substituir o tempo verbal para o presente e tornar o enunciado uma pergunta. Seja qual for a resposta, uma coisa é certa: mais do que um "olhar de relance", Mansfield e Lispector deitam sobre o tema um olhar de longo e profundo alcance.

PALAVRAS FINAIS: que (des)concertos são esses?

All life worth living is difficult, nobody promised us happiness, it is not a commodity you have earned, or should ever earn. It is a by-product of brave living and it never comes in the form we expect, or at the season we hoped for, or as the result of our planning for it.
(Katherine Anne Porter).

[...]amor será dar de presente um ao outro a própria solidão. Pois é a coisa mais última que se pode dar de si.
(Clarice Lispector)

Life is, all at one and the same time, far more mysterious and far simpler that we know. It's like religion in that. If we want to have faith, and without faith we die, we must learn to accept. That's how it seems to me
(Katherine Mansfield).

Xerazade foi mulher determinada e criativa: com suas fantasiosas narrativas aplacou o coração do rei e garantiu, além da sua, a sobrevivência das outras mulheres de seu reino.

Xerazade sabia da força da palavra; ela estabeleceu seu diálogo apaziguador, desfiando noite após noite as aventuras que sua imaginação construía. Encantado, seu atento ouvinte esqueceu-se de fazer cumprir as leis...

Das antigas narrativas orais da Xerazade do passado às modernas narrativas escritas por outras 'Xerazades' do século XX, o salto foi grande: as histórias que o sultão, ou melhor, o agora leitor, lê/ouve nem sempre são histórias que encantam; muitas são histórias perturbadoras, convite à reflexão. Entre outras, o leitor lê/ouve histórias de mulheres – idosas, casadas, viúvas, solteiras na meia-idade, quase todas compartilhando o sentimento da solidão e praticando a linguagem do silêncio – ou silenciamento. São histórias de mulheres, contadas por um narrador (ou narradora?) que, com vagar e percuciência, investiga a condição feminina na sociedade do século que findou. Nely Novaes Coelho (1993, p. 13) coloca uma questão acerca dessa nova mulher:

> Analisando a crise da mulher em nosso século, o filósofo Julian Marias chama a atenção para o fato de que a 'crise' tem a mesma raiz que 'crítica' e que o significado predominante de 'crise' é a desorientação, não de um indivíduo ou grupo, mas de uma coletividade – o que dá o caráter histórico que todas as crises apresentam. Nessa ordem de idéias, a 'crise' que vem sendo vivida pela mulher, em nosso século se identifica com a *crise histórica* gerada pela desorientação de homens e mulheres diante de uma avalanche de interrogações impostas pelos novos tempos, pós-teológicos, sem que se encontrem respostas seguras e indiscutíveis para cada uma delas. (grifos do autor)

É essa mulher em 'crise' que Katherine Mansfield reconheceu e representou em sua ficção inovadora já no início do século passado. É essa mesma mulher em 'crise' que Clarice Lispector reconheceu em sua escrita, também inovadora em terrenos brasileiros, a partir da segunda metade do século. Ambas procuraram mostrar que a posição da mulher na sociedade muito pouco mudou em relação ao século XIX. De fato, observando os bastidores da história, não fica difícil notar a posição sistematicamente inferiorizada da mulher. Poucas vezes ela "aparece como sujeito histórico ao longo dos anos" (CERDEIRA, 2001, p. 25). E mesmo considerando as mudanças acarretadas com as duas Grandes Guerras, a estrutura social ainda "prega a monogamia, e o patriarcado pouco mudou do século XIX para o século XX em relação ao casamento." (CERDEIRA, 2001, p. 27). Mansfield e Clarice abriram, sem dúvida, espaço para a inserção do sujeito feminino na representação literária como forma de interpelar a tradição patriarcal.

O homem, livre e desfrutando do convívio social, opõe-se à mulher, subordinada e restrita ao ambiente doméstico: esse é o quadro dominante que, de uma perspectiva antropológica, suscita a observação de que "a maioria das descrições dos processos sociais trataram a mulher como um ser desinteressante, porque em todo lugar o homem tende a obter mais prestígio do que a mulher e porque ele usualmente é vinculado a papéis sociais de domínio e autoridade" (ROSALDO; LAMPHERE, 1979, p. 19).

Mesmo que tenha, a partir do final do século XIX e ao longo do século XX, garantido acesso gradual ao trabalho e à educação, a mulher permaneceu sujeita ao cerceamento psicológico imposto sobretudo pelo casamento, ou pelo celibato, com a continuidade da dominadora estrutura patriarcal. Sua lenta, porém gradativa, emancipação social acabou, é verdade, por inseri-la no discurso historiográfico e integrá-la em diferentes segmentos da sociedade, mas ela ainda está, culturalmente falando, associada ao termo 'subordinação' e ainda é vista como ser passivo, emocional, afetivo – adjetivos aqui conotados negativamente –

em oposição ao homem, visto como ativo, racional, intelectual – aqui conotados positivamente.

Transpondo esse contexto para a literatura e considerando os aspectos sociais, culturais e históricos que deram forma à escritura de cada uma das autoras em questão, torna-se importante observar na maneira como criaram sua arte, a visão de mundo que oferecem de si, do universo que as cerca e do ser que investigam.

Com base nessas reflexões gerais e sem perder de vista a proposta inicial, registro abaixo algumas considerações geradas pelos contos analisados nos capítulos precedentes. Mantenho como referência as questões: até que ponto Clarice Lispector é e não é 'esse livro'? Até que ponto Clarice Lispector ultrapassa 'esse livro'? Em que medida ela compartilha com Katherine Mansfield a mesma visão da condição feminina? Para respondê-las, alguns confrontos entre a escrita de ambas devem ser discutidos, observando-a tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ético.

Katherine Mansfield desenha a mulher claramente no 'background' da história, mas traz para o centro do cenário seus pensamentos, que expressam insatisfação e sonhos reprimidos. Ela própria revela essa condição em seu diário: "Não sou mais uma menina – sou uma mulher. Eu quero coisas. Será que um dia as terei?" (1996, p. 53). Examinando os contos, vêm à mente Mãe Parker, Srta. Brill, Frau Brechenmacher e Janey: cada uma delas, a seu modo, traz dentro de si a marca da ilusão destruída, o peso da solidão e o desejo de mudança.

Também Clarice Lispector mostra a mulher relegada ao segundo plano, vítima (in)voluntária (?) de um sistema milenarmente sedimentado, onde o espaço para o exercício da alteridade é estreito. Vêm à mente D. Anita, Mocinha, Laura e Catarina. Como Mansfield, Clarice instaura uma nova estética feminina na literatura, construindo um discurso que busca desconstruir a ordem falocêntrica e reclamar para a mulher um espaço no diálogo social.

Observando a representação do homem nesse quadro essencialmente feminino, ambas as autoras compartilham o mesmo panorama, mas oferecem perspectivas diferentes: por exemplo, na caracterização de Herr Brechenmacher, do Sr. Hammond e do agente literário, Mansfield deixa claro nas atitudes deles o explícito e pleno exercício do poder e mostra as mulheres em segundo plano. Eles são sujeitos cujas marcas de poder se revelam no seu discurso, o qual reproduz as assimétricas relações sociais que mantêm com seus interlocutores, ou, melhor dizendo - no caso desta análise – suas interlocutoras. Katherine

Mansfield instaura nos contos analisados um discurso em que a interação dialógica põe em confronto vozes sociais discordantes, refletindo, via de regra, disputa, nunca cumplicidade.

Perspectiva semelhante se lê na representação do homem em Clarice Lispector: mesmo quando tem papel secundário no discurso e a interação é quase inexistente, o homem projeta sua sombra em cada espaço ocupado pela mulher e 'fala' linguagem dissonante. No entanto, a mulher clariceana, mesmo por força do dinamismo da história, tenta reivindicar seu espaço com mais confiança e liberdade do que a mulher mansfieldiana, embora consciente da formidável força contrária que sofre direta ou indiretamente. Enquanto a mulher mansfieldiana vive uma vida de "quiet resignation" (= serena resignação), para usar a feliz expressão do pensador americano Henry David Thoreau, a mulher clariceana silenciosamente ensaia passos, ainda que tímidos, em direção à sua identidade e ao reconhecimento da alteridade. O que ambas, sem dúvida, fazem, com igual sutileza, é adentrar os desvãos da alma feminina e de lá recolher e expressar os anseios e conflitos que as movem. Ambas dialogam e polemizam com a história ao criarem um subtexto que, ao mostrar a mulher à margem, reclama para ela um lugar também no centro.

Quando retrata a condição feminina no início do século, Katherine Mansfield coloca com freqüência seu narrador em uma posição crítica geralmente empática em relação à personagem retratada e busca a adesão do leitor às vezes de forma ostensiva, conforme já discutido nos contos analisados. O narrador de Clarice Lispector, por sua vez, assume mais postura de personagem do que de narrador. Lispector constrói um narrador que poderia ser classificado como 'aberto': suas 'membranas' são, por assim dizer, porosas, pois ele não se atém à sua identidade de narrador; ele se perde facilmente na personagem, tornando-se ao mesmo tempo 'eu' e 'outro', muitas vezes mais 'outro' do que 'eu'. A literatura de Clarice Lispector não poderia ser reduzida à literatura de e sobre mulheres. Como Katherine Mansfield, ela vale-se do gênero para examinar personagens femininas oprimidas, minoritárias, marginais, mas apenas como ponto de partida para uma empreitada maior: falar da condição humana como um todo, sondar o ser no mundo. Lispector usa, então, o particular como um trampolim. Seus 'menores', seus 'marginais', seus lugares-comuns dizem respeito à toda a condição humana, além de oferecer escopo para uma investigação da natureza das relações sociais. Talvez seja por isso que seu narrador se perde em suas personagens, pois ele quer se unir a elas e quer o leitor mais como seu confidente do que como leitor/ouvinte. Seu estilo conversacional pode também ser evidência disso: o narrador clariceano deseja conversar

com o leitor, mais do que contar. Nesse aspecto, Clarice Lispector parece se distanciar de Katherine Mansfield. Ela prefere 'conversar' seriamente sobre o denso e o complexo de suas personagens, enquanto Mansfield deseja 'contar' sobre ele, com a personagem a seu lado, sentindo-a e analisando suas reações.

Por outro lado, o olhar de Katherine Mansfield sobre a velhice coincide com o de Clarice Lispector. Observada em linhas gerais, a velhice para elas mostra um ser à deriva, vivendo à margem da sociedade. Quando, porém, se examina o campo de abrangência desse olhar, há um espaço dissonante: a escritora inglesa fotografa a solidão implacável de suas heroínas, seja colocando-as em antagonismo com o poder (Mãe Parker), seja retirando-as do convívio social por meio da fantasia (Srta. Brill) ou mesmo acionando a memória como mecanismo de sobrevivência. Seu narrador pinta um quadro impressionista delicadamente poético da personagem e, em seu tom expressivo e escolhas estilísticas e lexicais, sugere compaixão e solidariedade. Clarice Lispector também sugere compaixão e solidariedade, mas seu olhar parece menos lírico e mais filosófico. A face da velhice pintada por ela mostra as inexoráveis marcas do tempo, as cicatrizes ressecadas das agruras ou desapontamentos, a memória liberadora das adversidades do presente, mesmo que o passado também seja de infortúnios.

Tanto na escrita de Clarice Lispector quanto na de Katherine Mansfield, o espaço para o riso é muito reduzido ou quase inexistente. No entanto, a ironia e o sarcasmo encontram território fértil, quando se trata de revelar uma visão crítica dos caminhos da sociedade. Basta lançar um olhar para as relações entre D. Anita e sua família, Mocinha e seus 'benfeitores', Mãe Parker e o agente literário.

Clarice Lispector não só olha e mostra seus velhos solitários, como vive-os por meio de seu narrador-quase-personagem. D. Anita e Mocinha, personagens caladas, observadoras, confinadas ao seu estreito universo, alimentando-se ou da memória ou da fantasia, servem de exemplo. Reflexões da mesma ordem valem para Katherine Mansfield e suas heroínas Mãe Parker e Srta. Brill. Todas essas mulheres vivem uma espécie de "exílio não declarado" (DUNBAR, 1997, p.64, tradução minha). Condicionadas durante toda uma existência a se submeterem a um sistema que prega o culto à vida doméstica, elas agora observam o mundo à sua volta e, exceção feita a D. Anita, não sabem reagir àquilo que lhes é imposto.

A autora brasileira projeta um olhar corajoso sobre o ser. Ela o exibe, por vezes, com uma crueza desnuda e reveste-o de um silêncio cuja voz pode ser tanto a "retórica da

dominação" quanto a "retórica do oprimido" onde a linguagem assume sua "dimensão política" (ORLANDI, 1997, p. 31). Eni Orlandi (1997, p. 31) explica o que pode se ajustar perfeitamente a estas reflexões: "Aí entra toda a questão do 'tomar' a palavra, 'tirar' a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc". Nesse sentido a linguagem do silêncio (ou o silenciamento imposto) aponta para a ausência das mulheres no jogo social representado pela interação de que fala Bakhtin.

O universo clariceano, tanto quanto o universo mansfieldiano, é, então, um universo povoado de silêncios e memórias, o que pode explicar a escassez de interação dialógica entre as personagens e apontar com mais clareza para a solidão do ser. As heroínas de ambas as autoras muito meditam e pouco falam. Sua linguagem potente está no silêncio, receptáculo de seu mistério. Tanto Katherine Mansfield quanto Clarice Lispector estariam em condições de endossar as reflexões de Simone de Beauvoir (2002, p. 303, v.1), que vê o outro sempre como um mistério, mas é na mulher, na forma como ela se comunica com o mundo, que esse mistério se revela na sua plenitude: "Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além dessas incertas aparições". Tanto Mansfield quanto Lispector fazem do silêncio da mulher a moeda corrente em seu universo ficcional.

Quanto aos contos em que se discutem as relações conjugais e familiares, também Katherine Mansfield e Clarice Lispector fazem um concerto afinado. Fica clara, na obra de ambas, a preocupação com o tema da sexualidade feminina sempre problemática, problematizada e carregada de significações culturais e psicológicas. Sobre o assunto, William Simon (1996, p. 153) escreve:

> A sexualidade chega até nós envolta em implicações culturais e psicológicas acumuladas em uma história de usos passados. Ela nos chega como um único fio comum, que liga toda a história humana [...]. Ela permanece uma presença opressiva. (tradução minha).

As duas autoras, nos contos aqui discutidos, deixam entrever a percepção de que o casamento "nunca foi condição de felicidade" (THERIOT, 1996, p. 43). Tema fartamente explorado no gênero conto, as relações conjugais mereceram de Valerie Shaw (1983, p. 219-220) a seguinte afirmação: "No conto, o casamento é raramente sinal de esperança e de harmonia social renovada, o que é típico na linha da comédia romântica que vem de Shakespeare e atravessa séculos de drama e ficção." (tradução minha)

De fato, a julgar pelos contos analisados e por outros aqui não incluídos, a mulher não conhece/vive nenhuma "condição de felicidade" nos contos de Katherine Mansfield e de Clarice Lispector. Não há para nenhuma das autoras qualquer tipo de romantismo a ele associado. Na instituição do casamento, a mulher sofre cerceamento tanto espacial quanto emocional. Sua esfera de atuação é doméstica, suas preocupações devem ser centralizadas no bem-estar da família. A sociedade que a abriga também não prevê a existência de um espaço emocional só dela, em que possa pensar suas vivências e sua identidade. E é justamente esse espaço emocional que Mansfield e Lispector investigam na mulher, reclamam para ela, e tentam exprimir em suas obras, cada uma com a marca lingüística identitária que lhe é própria.

É na expressão artística desse vasto e complexo espaço interior de conflitos e anseios que os ecos de uma voz masculina se fazem ouvir na escrita das duas contistas: o escritor russo Anton Tchekhov. Quando trouxe para a narrativa curta fragmentos "liricamente carregados" (MAY, 1994, p. 201) da realidade do dia-a-dia de suas personagens, Tchekhov quis registrar o evento significante da experiência do ser; como ele próprio afirmou, "em contos é melhor não dizer o bastante do que dizer demais" (MAY, 1994, p. 198). É também do detalhe que Tchekhov constrói o todo. Com sua forma de apreensão da realidade, concentrando seu olhar perscrutador no aparentemente trivial e fazendo o leitor perceber nele o reflexo de estados mentais das personagens, Tchekhov criou uma escola de impressionismo literário, do qual Katherine Mansfield foi discípula aplicada e Clarice Lispector herdeira legítima. Falando dele, Mansfield (1996, p.135), assim se expressou: "Tchekhov com sua pena, simplesmente tocou num ponto, enfeixou algo que sempre, tal qual era, sempre estivera ali."

Outro aspecto liga as duas autoras a Tchekhov: a preocupação em retratar o lugar comum, o monótono, o limitado: "A vida que ele mostra é uma vida de crueldade, carência, monotonia, mal-entendidos, com apenas intervalos ocasionais de felicidade e serenidade, uma rara sugestão de que a justiça e a bondade podem, em última análise, prevalecer – em suma, algo ininteligível e muito dolorido", afirma Avraham Yarmolinsky (1977, p.24, tradução minha). Não se ajustaria perfeitamente a essa afirmação a escrita de Mansfield e de Lispector? Ademais, Tchekhov deixa implícito em sua prosa um julgamento contra a crueldade, a ganância, a hipocrisia, a estupidez, o esnobismo. Também Katherine Mansfield e Clarice Lispector olham nessa direção.

Tchekhov participa, então, como maestro do concerto em que as vozes de Mansfield e Lispector se fazem ouvir. Fazendo do evento insignificante o evento marcante e da mente da personagem o cenário dos embates da vida, Tchekhov não oferece promessas, não cria ilusões, não narra fantasias, não fecha seus contos. Ele deseja, tal como elas, que o leitor sofra diretamente o impacto de "uma experiência direta" (YARMOLINSKY, 1977, p. 23, tradução minha), baseada no mais chão dia-a-dia da experiência humana. Em uma de suas cartas, Tchekhov (1977, p. 612) registra:

> Então aqui estou à noite, em uma cabana no meio de um lago na ilha de Irtysh. A umidade penetrante chega-me até os nervos e a solidão atinge minha alma; ouço meu Irtysh batendo nos caixões e o vento uivando, e me pergunto: 'onde estou? Por que estou aqui? (tradução minha)

A angústia da solidão, expressa em sua linguagem essencialmente impressionista, ecoa em Katherine Manfield

> O vento sopra. O cão da estalagem uiva. Um homem muito longe, sopra uma trompa. Hoje, li e costurei, mas não escrevi uma única palavra. Pretendo fazê-lo à noite. É divertido sentar-me tranqüilamente, costurando, enquanto o coração não se aquieta um único momento. Estou cansada de corpo e alma. Este lugar triste está me matando. Vivo de velhos sonhos inventados, mas eles não enganam a nenhum de nós. (MANSFIELD, 1996, p. 44)

e em Clarice Lispector, que, como se pode notar, quase despreza o detalhe exterior e recria uma linguagem intimista, ou seja, ecoa parte do impressionismo de Mansfield (e Tchekhov):

> Esta vida íntima que chega ao ponto de não ter nenhum sinal exterior, termina por me tirar a direção e o sentido das coisas. Me parece que cheguei a um ponto de onde não posso mais sair. Não quero empregar grandes palavras, mas isso é insuportável e eu tenho suportado segundo por segundo. Esta chuva que está caindo é uma maravilha e tem também um pouco de sol: chuva e sol, casamento da raposa com o rouxinol.Estou cheia de problemas e cada dia um deles entra em estado de emergência, sem socorro. (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 35)

Tanto o narrador clariceano quanto o mansfieldiano podem fazer jus ao que Walter Benjamim (1992, p. 140) disse de Tretjakow: "Tretjakow distingue entre o escritor operante e o que informa. A sua missão consiste, não em relatar, mas em lutar: não tem que representar o espectador, tem que intervir." Tanto Katherine Mansfield quanto Clarice Lispector são escritoras "operantes" em suas respectivas épocas, pois elas renovam o discurso literário feminino como forma de intervenção social. Ambas pintam em seus respectivos contextos

sócio-culturais, um retrato em branco e preto da sociedade, revelando a experiência da mulher no *locus* doméstico e no *locus* social, vistos como clausuras, em que fronteiras são criadas restringindo as relações entre o 'eu' e o outro. Seus narradores podem ser prova disso: eles mantêm o leitor na mira todo o tempo, seja cobrando dele uma postura crítica, seja sugerindo-lhe essa postura no subtexto por meio da ironia, seja pedindo-lhe que ouça a voz do silêncio e nela encontre uma "expressão que fala" (ORLANDI, 1997, p. 36).

Falando do casamento, as figuras femininas de Katherine Mansfield, embora cumprindo os papéis ditados pela cultura de seu tempo, são, em geral, figuras que demonstram consciência de sua situação de inferioridade e dependência. Entretanto, dentro de cada uma delas, há desejos reprimidos, uma vida por viver. Para elas, o casamento é "limitado demais para se confiar nele como caminho para a felicidade e identidade" (HOGELAND, 1998, p.37, tradução minha). São, enfim, seres à deriva, debatendo-se entre o desejo e a realidade vivida.

Clarice Lispector traz para a sua ficção uma mulher menos contida, que ensaia/esboça discretos gestos de rebelião e independência (Catarina), ou de fuga (Laura). Suas personagens femininas "interagem com e lutam contra a ordem falocêntrica, questionando as 'mensagens' que os construtores da tradição patriarcal passam de geração a geração" (BARBOSA, 2001, p.16). Segundo Cristina F. Pinto (1990, p. 30), a obra de Clarice Lispector surge

> num período em que as mulheres no Brasil – não mais como exceção mas em números consideráveis – começam a aventurar-se fora dos limites do lar, buscando a realização de anseios que não encontram satisfação dentro dos moldes tradicionais de comportamento feminino.

Quando se considera a história mais recente da mulher na sociedade do século XX e se observa a experiência feminina do casamento, pode-se encontrar em Simone de Beauvoir mais material para reflexão:

> O lar não a protege mais contra sua liberdade vazia; reencontra-se solitária, abandonada, um objeto:não sabe o que fazer de si mesma. Afeições, hábitos, podem ser-lhe de grande auxílio; não uma salvação. Todas as escritoras sinceras notaram essa melancolia que habita o coração das 'mulheres de trinta anos'; é um traço comum nas heroínas de Katherine Mansfield, Dorothy Parker, Virginia Woolf. (2002, p. 242, v.2).

Sem medo de errar, pode ser acrescido o nome de Clarice Lispector à lista de Beauvoir. A percepção do vazio e o reconhecimento de que o hábito, o treinamento moral e a educação recebida são por demais fortes para serem descartados com facilidade podem explicar essa melancolia persistente da mulher a que se refere a autora francesa.

Assim, no universo ficcional de Katherine Mansfield e Clarice Lispector delimitado para este trabalho, quatro esposas têm suas vivências interiores examinadas: de um lado, Frau Brechenmacher, mesmo em face de todo o seu desencanto, fecha os olhos à realidade e submete-se ao marido, enquanto Janey apresenta-se como uma sutil e misteriosa combinação de aceitação e 'doce' rebeldia; de outro lado, Laura opta pela loucura ('sadia'?) e se despede do mundo, e Catarina 'afoga' as expectativas de Antônio, saindo com o filho para (por enquanto) observar a "largueza do mundo." É curioso notar que nos contos acerca do casamento as palavras 'amor' e 'final feliz' são as palavras ausentes. Sentindo que o mundo lhes deve algo mais, essas personagens femininas traduzem os anseios e inquietações de suas respectivas épocas e também lutam para se liberarem de seu próprio condicionamento histórico. Em um estudo sobre a existência de uma cultura feminina dentro da cultura geral, e comentando uma resenha de *Lady Oracle,* da canadense Margaret Atwood, o antropólogo americano Peter S. Prescott (apud HOGELAND,1998, p. 83) afirma:

> As forças agressoras podem ser de pais opressores, mulheres insensíveis e malévolas, mas [...] o inimigo principal não está aqui – é a própria heroína. Enfrentando suas neuroses e repelindo fronteiras, ela luta internamente para se tornar seu próprio ser antes mesmo de determinar que ser é esse. (tradução minha)

Analisar os 'códigos estéticos' que "operam como influências mediadoras entre ideologia e determinadas obras de arte, interpondo-se como séries de regras e convenções que condicionam os produtos culturais" (WOLFF, 1993, p. 75-76) torna-se, então, tarefa importante se se pretende conhecer melhor o mundo e a obra das autoras. É relevante considerar as relações que elas estabelecem entre língua e linguagem, uma vez que é através da palavra que o homem capta o sentido do mundo que o forma, e informa ao mundo o sentido que lhe dá.

Katherine Mansfield mantém-se relativamente dentro da norma lingüística; Clarice Lispector tende a quebrá-la com mais liberdade conforme já se viu, para satisfazer sua necessidade de expressão, que vai muito além da palavra e de suas possibilidades.

Quando se trata de recorrer à linguagem para expressar tudo aquilo que a mulher reprime, as autoras recorrem a diferentes estratégias que, pelo menos, possam parcialmente traduzir os intraduzíveis estados de alma das personagens: ironia, silêncios, pausas, quebras no fluxo narrativo, estruturas fragmentárias, construções inusitadas, combinações antitéticas, etc. Tudo isso mostra que a linguagem, embora insuficiente como ferramenta de expressão, acaba se tornando, pelas mãos das escritoras, um discurso duplo de signos e sinais que chamam a atenção para questões que englobam a "herança social, literária e cultural tanto do grupo silenciado quanto do grupo dominante", conforme afirma Elaine Showalter (apud MILLS et al, 1989, p. 118, tradução minha).

Clarice Lispector vê as palavras como a "maior complicação do mundo" (2001, p. 194). De fato, exteriorizar o pensamento é, de certa forma, reduzi-lo, conformá-lo aos códigos lingüísticos existentes. Nesse processo, o essencial pode se perder, já que o próprio ato de dizer implica escolhas, o que, por sua vez, implica reduções e abre espaço para o não dito, onde "paira (também) a presença do que não é possível representar, vivências que se perderam [...]" (GOTLIB, 1995, p. 30). Sempre lidando com a palavra como uma aventura arriscada, a própria Clarice (1999, p. 453) afirmou em uma de suas crônicas: "A traição das palavras começa, diz Pound, com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam". Clarice sempre manteve luta renhida com a palavra em seu percurso ficcional.

Ao construírem seu discurso, Katherine Mansfield e Clarice Lispector fazem falar e calar vozes diversas; a ironia, o silêncio, os subtextos, as meias palavras, os não ditos, a pontuação e o tom presentes em suas obras revelam particularidades da experiência estética de cada uma e conduzem o leitor ao que se convencionou chamar de *Weltanschauung* – visão de mundo – que cada artista deixa transparecer em sua criação.

Quando discute a interação como caminho para o conhecimento de si e do outro, Bakhtin abre espaço para a exposição da subjetividade expressa pelo dialogismo e para a revelação da alteridade; quando vê a linguagem como fenômeno histórico-social e como "expressão das relações e lutas sociais", segundo Marina Yaguello (2002, p. 17). Bakhtin supõe interlocutores (falante e ouvinte/leitor ou narrador/personagem ou personagem/personagem), um objeto de interlocução (o tópico) e um leitor, convidado a avaliar a situação mobilizando suas estratégias interpretativas por meio das quais pode "recuperar índices de um contexto mais amplo, do imaginário e das memórias discursivas

postas em movimento" (BRAIT, 2003a, p. 129-130). É esse exercício que o leitor do conto moderno faz: ele 'lê' a obra, o mundo e a si mesmo. E é dessa forma que ele lê os contos de Mansfield e Lispector e a eles dá o fechamento que lhe parece coerente, pois a viagem mental que elas convidam o leitor a fazer pode durar um momento na vida – ou o momento de uma vida. A idéia aqui subjacente traz Tchekhov de volta: ele liberou o conto moderno de um final fechado. Nem Lispector nem Mansfield discordam dele.

Quanto às variações estilísticas do discurso, Bakthin vê nelas não uma questão de natureza individual, mas de natureza social; ao integrar o discurso do outro no contexto narrativo, conforme afirma Marina Yaguello (2002, p. 18), o autor "reflete as tendências sociais da interação verbal numa época e num grupo social dado." Dessa forma, o estilo discursivo de cada autor dá a medida da interação verbal de sua época e, ao mesmo tempo, reflete sua própria perspectiva histórica e social. Inseridas em suas respectivas épocas, as obras mostram, segundo Bakhtin, que "todos os elementos do estilo [...] estão também impregnados de atitude avaliativa do autor com relação ao conteúdo e expressam sua posição social básica" (apud BRAIT, 2003a, p. 133).

Katherine Mansfield cria com seu estilo discursivo, como faz Clarice Lispector, uma polifonia interna geralmente polêmica, seja pelo diálogo, seja pela sua ausência. Em Clarice Lispector, entretanto, a interação extrapola o discurso interno, porque o narrador, além de informar ou narrar, interpela o leitor com mais intimidade, cobrando dele reflexão constante e fazendo dele confidente. Reside aí uma diferença na escrita de ambas as autoras: Clarice Lispector segue o caminho do interior da personagem, como faz Katherine Mansfield (e Tchekhov), mas descobre uma nova rota e não caminha sozinha, pois tem o leitor muito perto de si e, enquanto caminha, faz com ele uma sondagem tripla da alma humana: da sua, da personagem e instiga a do próprio leitor. Clarice Lispector procura o ser final por meio da linguagem; essa é sua busca incessante. É a sondagem profunda das vivências da personagem e a tradução delas em linguagem que move o fazer artístico de Clarice Lispector; a isso refere-se Yudith Rosenbaum como *"mimesis* fundamental" (1999, p. 37) da escrita da autora, e Benedito Nunes como "narrativa monocêntrica" (1995, p. 29).

Esse anseio de expressão da essência, seja pela linguagem, seja pelo silêncio (que também é linguagem) que envolve toda a obra de Lispector, traduz a sua preocupação com a natureza das relações humanas e a sua necessidade de buscar sentido nessas relações. Seu narrador narra-se, mais do que narra; interpõe sua face ao leitor quase deixando em segundo

plano a personagem objeto de sua exposição. Sem medo do mergulho, Clarice Lispector projeta em sua tela o ser de alma e corpo; Katherine Mansfield o faz também, mas pinta o ser de corpo e alma.

Falando da linguagem como elemento vivo das relações sociais e como sinal da essência individual, Walter Benjamin (1992, p. 229) cita Kurt Goldstein:

> A partir do momento em que o homem usa a linguagem para estabelecer uma relação viva com ele próprio ou com seus semelhantes, a linguagem já não é um instrumento, não é um meio; é uma manifestação, uma revelação da nossa essência mais intima e do laço psicológico que nos liga a nos próprios e aos nossos semelhantes.

Essa "essência mais intima" é o que Clarice busca manifestar em sua ficção, rompendo barreiras linguísticas, desafiando os códigos estéticos existentes, submetendo a língua a um 'teste de resistência', como que desafiando-a a alcançar e expressar o âmago mais profundo.

Tornando-se porta-vozes de suas respectivas épocas, em suas respectivas circunstâncias históricas, Katherine Mansfield e Clarice Lispector traçam em sua ficção os caminhos percorridos pela mulher em busca da afirmação de sua identidade e do reconhecimento de sua alteridade.

Katherine Mansfield inaugura um discurso novo para a mulher no início do século XX: mais reflexivo, mais intimista, mais perscrutador. Clarice Lispector amplia esse discurso a partir da segunda metade do século, reinventando formas de narrar, investigar e propor os questionamentos em torno do ser, mais especificamente do ser mulher. A ficção corajosa e sincera de ambas dá evidência de sua preocupação social e pessoal com a essência do ser.

Voltando à teoria da polifonia de Bakhtin, parece claro que a interação entre Katherine Mansfield e Clarice Lispector é uma interação harmônica, um concerto de vozes duplas com timbres diferentes, um colóquio a dois que se expande com o concurso do leitor, peça fundamental na montagem do discurso social bakhtininano, pois é ele que irá instaurar outros colóquios que se multiplicarão com outros leitores/interlocutores em busca de seu próprio acabamento, tarefa que só o 'outro' pode fazer por nós. Ao tomar a palavra "semi-alheia" e torná-la sua, "com sua interação, com seu acento" (BAKHTIN, 1993, p. 100), o leitor também se torna autor de sua vida e 'fala' com seu interlocutor: sua voz é histórica e social e faz parte inevitável da cadeia infinita do discurso gerador de comunicação. É por intermédio da palavra

que o homem revela sua alma; lá estão os ecos de sua ideologia, o peso de sua experiência, as reverberações de sua memória, as conseqüências de suas escolhas.

Inseridas dentro desse contexto, Katherine Mansfield e Clarice Lispector são duas representativas vozes sociais, históricas, culturais e individuais que dialogam entre si, com as suas personagens e sobretudo com o leitor, alvo final e definitivo das vozes ficcionais que transitam no discurso. Na diacronia de suas épocas, elas encontram a sincronia da visão de um mundo que centraliza na mulher a questão da busca da identidade e da pertença social. Katherine Mansfield, leitora de si mesma, transporta para sua obra o resultado da vivência no início do século, quando "muitas mulheres estavam se tornando cada vez mais críticas não apenas da sua dependência econômica, como também dos padrões duplos do casamento" (GARDINER, 1996, p. 147, tradução minha). As mulheres retratadas "reconheciam as oportunidades que podiam existir além da esfera doméstica da cozinha e da educação dos filhos, e exigiam mais igualdade de tratamento, além de um novo tipo de afeição dentro do casamento" (GARDINER, 1996, p. 147, tradução minha). Que outra mulher poderia ser descrita também por Clarice Lispector meio século depois?

Retomo aqui minha questão introdutória crucial e proponho uma resposta: Clarice Lispector é, então, 'esse livro', mas com ressalvas, pois renova a capa, atualiza o prefácio, dá nova voz às personagens, aprofunda-lhes o silêncio, tornando-o também linguagem poderosa ; revê o tom do narrador e do leitor, fazendo, de um, quase personagem e, de outro, seu confidente, mas mantém Katherine Mansfield no topo de sua bibliografia. Esse novo livro é convite para uma viagem da qual ele jamais regressará incólume, e durante a qual ele ouvirá os ecos da voz de Katherine Mansfield falando de solidão e desencanto. Não é um final feliz.

É verdade que, com suas palavras, nem Katherine Mansfield nem Clarice Lispector salvaram as mulheres do reino. Entretanto, deram a elas uma voz, um silêncio pleno de linguagem e o direito de trazer a público a natureza de seus sonhos e a dimensão de seus desejos.

Xerazade e as mulheres do reino – passado e presente – agradecem a chance de ter participado deste (des)concertante diálogo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **A legião estrangeira**. 15. ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Correspondências**: Clarice Lispector. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**: Fernando Sabino-Clarice Lispector. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOBRE CLARICE LISPECTOR (obras consultadas e citadas)

ALBULQUERQUE, Paulo G. Barrozo de. **Mulheres claricianas**: imagens amorosas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Coleção Outros Diálogos, 12).

ALMEIDA, Sandra R. Goulart. A modernidade da escrita feminina de Clarice Lispector. In: SOUZA, Eneida Maria (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 189-196.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector**: des/fiando as teias da paixão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Memória das Letras, 8).

CHIAPPINI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 235-268.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó, SC: Argos, 2001.

DINIS, Nilson. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Ed. UEL, 2001.

FERREIRA, Dina M. Martins. **Discurso feminino e identidade social**. São Paulo: Annablume, 2002.

FORTES, Maria Teresa. Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues. In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e Leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 109-133.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice:** uma vida que se conta. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. **Roteiro de leitura:** *A hora da estrela* de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GURGEL, Gabriela Lírio. **A procura da palavra no escuro**: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

_____. The female body and desire in Clarice Lispector's "The imitation of the rose". In: GOTLIB, Nádia Batella (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v.3, p. 194-202.

HOMEM, Maria Lucia. A imitação da rosa – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 49-67.

HUDSON, Glenda A. Perspectives of the feminine mind: the fiction of Clarice Lispector and Katherine Mansfield. In: ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. **Remate de males**. Campinas: UNICAMP, 1989. v.9, p. 131-137.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada**: o social em Clarice Lispector. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LINS, Osman. O tempo em "Feliz Aniversário". In: **Colóquio de Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. v.19, p. 16-22.

MARTINS, Gilberto. Um *passeito* pelas ruas do Rio – o espaço do perigo. In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 21-34.

MONTENEGRO, João Alfredo. **História e ontologia em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras, 15).

NOLASCO, Edgar Cezar. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quiron, 1973.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Temas, 12).

PESSANHA, José A. Motta. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. In: ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. **Remate de males**. Campinas: UNICAMP, 1989. v.9, p.181-198.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999.

SANT'ANNA, Affonso R. de. Laços de Família e Legião Estrangeira. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Ática, 1990. p. 157-184.

SANTOS, Jeana L. da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. In: ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. **Remate de males**. Campinas: UNICAMP, 1989. v.9, p. 171-175.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Annablume, 1998.

ZILBERMAN, Regina et al. **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios: EDIPUC: Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

OBRAS DE KATHERINE MANSFIELD

MANSFIELD, Katherine. **The collected stories of Katherine Mansfield**. London: Penguin, 1981.

_____. **A festa e outros contos**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

_____. **Diário e cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

_____. **Numa pensão alemã**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

SOBRE KATHERINE MANSFIELD (obras citadas e consultadas)

ALPERS, Antony. **The life of Katherine Mansfield**. Oxford: Oxford University Press, 1982.

BALDESHWILER, Eileen. Katherine Mansfield's theory of fiction. In: PILDITCH, Jan (Ed.). **The critical response to Katherine Mansfield**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 103-112.

BEACHCROFT, T.O. Katherine Mansfield's encounter with Theocritus. In: PILDITCH, Jan (Ed.). **The critical response to Katherine Mansfield**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 119-127.

BROPHY, Bridget. Katherine Mansfield's self depiction. In: PILDITCH, Jan (Ed.). **The critical response to Katherine Mansfield**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 89-94.

DUNBAR, Pamela. **Radical Mansfield**: double discourse in Katherine Mansfield's short stories. London: Macmillan Press Ltd, 1997.

GORDON, Ian A. **Katherine Mansfield**. Harlow: Longman, 1971.

GUNSTEREN, Julia van. **Katherine Mansfield and literary impressionism**. Atlanta: Rodopi, 1990.

KOBLER, J.F. **Katherine Mansfield**: a study of the short fiction. Boston: Twayne Publishers, 1990.

MEYERS, Jeffrey. **Katherine Mansfield**: a darker view. New York: Cooper Square Press, 2002.

MORAN, Patrícia. **Word of mouth**: body language in Katherine Mansfield and Virginia Woolf. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.

MORROW, Patrick D. **Katherine Mansfield's fiction**. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

O'SULLIVAN, Vincent. The magnetic chain: notes and approaches to K.M. In: PILDITCH, Jan (Ed.). **The critical response to Katherine Mansfield**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 129-155.

SMITH, Angela. **Katherine Mansfield and Virginia Woolf**: a public of two. Oxford: Clarendon Press, 1999.

TOMALIN, Claire. **Katherine Mansfield**: a secret life. London: Penguin, 1988.

WAGENKNECHT, Edward. Katherine Mansfield. In: PILDITCH, Jan (Ed.). **The critical response to Katherine Mansfield**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 19-27.

OBRAS EM GERAL (citadas e consultadas)

AMORIM, Marilia. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2001.

ANDRADE, Maria Lucia C.V.O. **Relevância e contexto**: o uso de digressões na língua falada. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____.(VOLOCHINOV, V.N.). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 10. ed. São Paulo: Annablume: Hucitec, 2002.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. Equipe de tradução do russo:Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

BAMBERGER, Joan et al. **A mulher, a cultura e a sociedade**. Coordenadoras: Michelle Z. Rosaldo e Louise Lamphere; Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BARROS, Maria Cavalcante de. **Espaços de memória**: uma leitura de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BAYM, Nina. **Feminism and American literary history**: essays. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. v. 1.

_____. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. v. 2.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Introdução de T.W. Adorno. Tradução de Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria R. Prata; Revisão de tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BITTENCOURT, Gilda N. da Silva (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: D.C. Luzatto, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____(Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Imagens da norma culta, interação e constituição do texto oral. In: PRETI, Dino (Org.). **O discurso oral culto**. 2. ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP, 1999. p. 55-78. (Projetos Paralelos, v.2).

_____. Interação, gênero e estilo. In: PRETI, Dino (Org.). **Interação na fala e na escrita**. 2. ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP, 2003a. p. 125-157. (Projetos Paralelos, v.5).

_____. O processo interacional. In: PRETI, Dino (Org.). **Análise de textos orais**. 6. ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP, 2003b. p. 215-244. (Projetos Paralelos, v.1).

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** 7a. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, s/d.

_____. **Subjetividade, argumentação, polifonia:** A propaganda da Petrobrás. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1997.

BRUNEL, P; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Estudos).

CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CERVONI, Jean. **A enunciação.** Tradução de L. Garcia dos Santos. São Paulo: Ática, 1989.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso.** Coordenação da tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual:** essa nossa (des)conhecida. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEKHOV, Anton P. **The portable Chekhov.** Edited by Avrahm Yarmolinsky. New York: Penguin, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. **Elementos de literatura comparada:** teorias e métodos da abordagem comparativista. Tradução de Luís Serrão. Mem Martins: Inquérito, 1992.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone:** aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DELGADO, Andréa Ferreira. Memória, trabalho e identidade: as doceiras da cidade de Goiás. In: DEBERT, Guita Grin (Org.). **Cadernos Pagu**: gênero em gerações. Campinas: UNICAMP, 1999. v. 13, p. 293-325.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**: história em quadrinhos, mídia, literatura. São Paulo: Contexto, 2003.

EMERSON, Caryl. **The first hundred years of Mikhail Bakhtin**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo – as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FERREIRA, Dina M. Martins. **Discurso feminino e identidade social**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **Linguagem e ideologia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GALEMBECK, Paulo de T. Marcas de subjetividade e intersubjetividade em textos conversacionais In: PRETI, Dino (Org.) **Interação na fala e na escrita**. 2. ed São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP, 2003. p 67-68. (Projetos Paralelos, v.5).

GEBARA, Ana Elvira Luciano. **A poesia na escola**: leitura e análise de poesia para crianças. São Paulo: Cortez, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **A mulher na literatura.** Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v.3.

GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (Ed.). **The Cambridge companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

GUIDICINI, Lucia Marilena. **Feminismo e linguagem: uma relação signo-mulher**. São Paulo: FFLCH/USP, 1987. (Boletim n. 47).

GUIDIN, Márcia Ligia. **Armário de vidro**: velhice em Machado de Assis. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HOGELAND, Lisa Maria. **Feminism and its fictions**: the consciousness-raising novel and the women's liberation movement. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: *Vidas Secas* e *O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

KADOTA, Neiva Pitta. **A escritura inquieta**: linguagem, criação, intertextualidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KANE, Leslie. **The language of silence**: on the unspoken and the unspeakable in modern drama. London: Associated University Press, 1984.

KERMODE, Frank. **The sense of an ending**: studies in the theory of fiction. Oxford: Oxford University Press, 1968.

LEITE, Ligia C. Moraes. **O foco narrativo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LOHAFER, Susan; CLAREY, Jo Ellyn (Ed.). **Short story theory at a crossroads**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

LOW, Lisa. Word of mouth: body language in Katherine Mansfield & Virginia Woolf. In: **Woolf Studies Annual**, New York, Pace University Press, v. 4, p. 246-249, 1998. Resenha.

MACHADO, Álvaro M.; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2. ed. rev. e aum. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária:** enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução de Eduardo Brandão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica).

_____. **Elementos de linguística para o texto literário.** Tradução de Maria Augusta B. Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica).

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **Pragmáticas para o discurso literário.** Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica).

_____. **Termos-chave da análise do discurso.** Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. T. Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MARTIN, Wallace. **Recent theories of narrative**. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na lingua portuguesa. 3.ed. rev. e aum. São Paulo: T.A.Queiroz, 2000.

MAY, Charles E. (Ed.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

MICHELETTI, Guaraciaba et al. **Estilística**: um modo de ler...poesia. São Paulo: Andross Editora, 2004.

MILLS, Sara et al. **Feminist readings/ feminists reading.** Charlottesville: The University Press of Virginia, 1989.

MOREIRA, Nadilza M. de Barros. **A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. 1998. 224 f. Tese (Doutorado em Letras) - Unesp, São José do Rio Preto.

MULHERN, Francis. **Virginia Woolf and cultural criticism**. Editor: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, s/d.

MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Ana Cristina (Org.). **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001. v.2.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PASSOS, Cleusa Rios P. **Confluências – crítica literária e psicanálise**. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). **Mulher e literatura**: trabalhos apresentados no VII seminário nacional. Niterói: EdUFF, 1999. v.1.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

_____. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

REYNOLDS, Guy. **Twentieth-century American women's fiction**: a critical introduction. London: Macmillan, 1999.

SCHLAFMAN, Léo. **A verdade e a mentira**: novos caminhos para a literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

SCHULKIND, Jeanne (Ed.). **Moments of being**: Virginia Woolf. Sussex: The University Press, 1976.

SHAW, Valerie. **The short story**: a critical introduction. London: Longman, 1998.

SIMON. William. The postmodernization of sex and gender. In: ANDERSON, Walter Truett (Ed.). **The Fontana post-modernism reader**. London: Fontana Press, 1996. p. 152-156.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

THERIOT, Nancy M. **Mothers and daughters in nineteenth-century America**: the biosocial construction of femininity. Lexington: University Press of Kentucky, 1996.

TOOLAN, Michael J. **Narrative**: a critical linguistic introduction. 2nd ed. London: Routledge, 2001.

TRASK, R. L. **Dicionário de linguagem e lingüística**. Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

WAGNENKNECHT, Eduard. Katherine Mansfield. In: PILDITCH, Jan (Ed.). **The critical response to Katherine Mansfield**. Westport, CT: Greenwood Press, 1996. p. 25.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

YAGUELLO, Marina. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V.N.). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 10. ed. São Paulo:Annablume: Hucitec, 2002. p. 11-19.

YARMOLINSKY, Avrahm. Editor's Introduction. In: CHEKHOV, Anton P. **The portable Chekhov**. Edited by Avrahm Yarmolinsky. New York: Penguin, 1977. p. 1-27.