
DEVANEIO E EMBRIAGUEZ E AMOR
EM CLARICE LISPECTOR: A VIBRAÇÃO DA TARDE

Luiz Antonio Mousinho Magalhães*

O conto “Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga”, do livro *Laços de Família*¹, acompanha três dias de uma senhora casada em sua luta silenciosa com a rotina. O olhar sobre o cotidiano tedioso da mulher é completamente interiorizado, mediado pela própria personagem, mesclado com um perscrutar a vida interior dela. Os fatos puros ficam na periferia do interesse do texto, que observa atentamente sua repercussão na vida da personagem. Inquieta personagem, que se relaciona com a rotina tediosa de maneira fortemente inquieta, tensa, aborrecida.

O dado mais evidente no texto, de saída, é a estilização do falar lusitano da personagem, de onde se extrai muito do humor e da perspicácia da narrativa. Essa estilização prosódica² freqüentemente se desdobra no eco de uma segunda voz a desfazer o sentido da primeira, revelando sua faceta paródica³.

A trégua nas exigências da vida prática, doméstica, permitem espaço para os devaneios da personagem. Num dos trechos do conto, na lembrança de uma embriaguez num “ajantarado farto de domingo”, o ver as coisas fora do seu lugar rotineiro soa a ela como uma sem-vergonhice, um pouco da

* *Mestre em Letras na UFPB.*

transgressão ansiada e reprimida, os cheiros e as coisas fora de seus espaços e tempos cuja delimitação lhes confere a estabilidade.

O sentido de correspondências vai sendo disseminado mesmo pela linguagem literária, contaminando a plasticidade de uma escrita que busca expressivamente aproximar-se da inexprimível sensação da embriaguez da personagem, a ver cada vez mais tênue as amarras que a prendem à rotina da vida diária. O sentido de achar essas correspondências é simétrico ao sentido de perder-se para a personagem. Sair da vida diária é o que ela deseja e teme. É entrar num jogo, contraponto para a vida de certezas, rotinas e — segurança.

No sábado à noite a alma diária perdida, e que bom perdê-la, e como lembrança dos outros dias apenas mãos pequenas tão maltratadas — e ela agora com os cotovelos sobre a toalha de xadrez vermelho e branco da mesa como sobre uma mesa de jogo, profundamente lançada numa vida baixa e revolucionante. E esta gargalhada? Essa gargalhada que lhe estava a sair misteriosamente duma garganta cheia e branca, em resposta à finura do negociante, gargalhada vinda daquele sono e da profundidade daquela segurança de quem tem um corpo (LF, 22).

A personagem sente sua garganta branca, como vira sua pele alva como a carne da lagosta vermelha, noutra instante do texto. Branca como a toalha entremeada pelo vermelho a lembrar o xadrez da jogatina de um outro mundo incerto. Sua garganta branca, mas certamente vermelha também nessas redes de correspondências. Nessa seqüência, a mesa da tasca vira mesa do jogo, na vida baixa em que ela se quer lançada. Na verdade, a personagem parece querer se convencer que tais possibilidades de transgressão estão à mão, como lhe parecem à mão em meio à embriaguez, “aquela nuvem plena a se trasladar sem esforço”. Porém, ir além dos limites da segurança é um luxo percebido em seu jogo.

O conto “Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga” em sua maior extensão parece se enquadrar no que Gérard Genette chama de *focalização interna fixa*, onde o ponto de vista é centrado num personagem. Mas, na verdade, há uma certa oscilação, com forte presença da *focalização zero*, onde o *narrador sabe ou diz mais que qualquer personagem*. Isso ocorre de maneira discreta, pela infiltração do veneno paródico no olhar da portuguesa, que vai delineando uma visão paralela (ou uma *segunda voz*, conforme Bakhtin) posta a desconstruir a fala primeira⁴.

A narrativa tem como foco regulador a personagem, a deitar seu olhar

sobre o mundo que a cerca. O desmonte de várias facetas de traços desse olhar é função do narrador, munido do instrumental paródico. Esse narrador é *heterodiegético* e está num plano *extradiegético*, portanto *conta uma história da qual não participa nem participou*⁵. Mas essa terceira pessoa que tece a narrativa é uma *falsa terceira pessoa*, como assinala Roberto Corrêa dos Santos⁶.

A questão é que na narrativa há uma contaminação em alto grau da voz do narrador, que se entranha na do personagem, criando o tal efeito de “falsa terceira pessoa”. O narrador dá a voz ao outro — o personagem — assumindo seu próprio sotaque, buscando focalizar o mundo, ver o mundo por seus olhos. Se o que se lê na narrativa é selecionado pela visão do personagem, tal visão, no entanto, é aqui e ali desconstruída no *contracanto* do narrador⁷.

Ao mesmo tempo, esse olhar assume nuances discretíssimas de visão crítica, ao ir desvelando a profunda inquietação da mulher que, por vários dados postos no jogo narrativo, vai revelando uma certa situação-tipo de mulher e dona de casa, vista com ela (personagem) por dentro, mas também situada num contexto social, situação que torna possível o desvelamento dos laços sociais que regem essa vida toda íntima de uma mulher dona de casa, mostrada na narrativa.

Esse “mostrar”, então, não é nem um pouco inocente e vai até o nervo agudo das sensações existenciais da personagem, sugerindo a vivência de um sentimento íntimo e profundo e sua contaminação com a esfera social, a situar suas estreitas possibilidades.

No trecho final do conto, em casa e imersa numa bebedeira dum passeio dominical, a personagem promete a si própria para depois da recuperação passar a limpo aquela determinação que toma seu mundo interior, dividido.

Amanhã não, porque não estava lá muito bem das pernas. Mas depois de amanhã aquela sua casa havia de ver: dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que se lhe arrancariam as sujidades todas! a casa havia de ver! ameaçou ela colérica (LF, 28).

A casa, espaço do enclausuramento, ambiente que impulsiona e freia seus desejos, é nela que crescem as crostas de sujeira a por as coisas fora do lugar, rastros de transgressão desejada, objeto a ser punido com muito sabão e água. No final do conto, a personagem devancia olhando a lua. E a inveja. Só, alta, a liberdade da lua lhe provoca a súbita grosseria acarinhada no lhe

chamar de *cadela*, na ponta oposta à delicadeza posta no devaneio de quem “nascera mesmo para outras coisas”. A primeira atitude em relação à lua é a de uma fingida indiferença, depois de pena (“a coitadita”) e em seguida vai se revelando como uma atração irresistível e obsessiva na repetição lenta de palavras intercaladas pelas reticências (“A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua”).

No conto “Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga”, sente-se como os laços de família são vividos pela personagem ao mesmo tempo como um privilégio e um fardo. O ter o marido ao lado a garanti-la é dito como uma vantagem na fala da personagem e meio negado na voz paródica do narrador, que parece ceder a regulação da informação diegética inteiramente à personagem, quando na verdade deixa rastros na narrativa que desmontam a certeza da fala da portuguesa. O marido parece investido do poder de funcionar como uma defesa contra o desejo liberado pela embriaguez, como uma barreira a lembrar à mulher seus limites obrigatórios a aliviar o medo de transgredi-los. Uma garantia contra o perigo do desejo.

O prazer de saber os filhos “gorditos empilhados no outro quarto a dormirem” e o marido a roncar ao lado, tem seu preço. A vida construída em família, o *ter atingido uma posição na vida* traz segurança (“porque era protegida por uma situação”) criando uma prisão onde cabe o mundo domesticado em volta — ela protegida como “uma pessoa a quem impedem de ter sua desgraça”.

O mundo virado em carne viva a cravar a oscilação entre o *estranho* e o *familiar*, vai ser traduzido no aguçado impulso sensual, o desejo que impele a personagem para fora da zona familiar de segurança (por pensamentos, devaneios) é traduzido na sinuosa escrita, que até pela sonoridade sugere languidez, arrepios, asperezas. Ou mesmo na vitalidade de certas imagens (“sua sensibilidade incomodava sem ser dolorosa, como uma unha quebrada”); e também no afiar a visão das coisas do mundo em construções inusitadas no plano semântico (“Mesa! gritou-lhe o mundo”).

A narrativa de “Devaneio e Embriaguez” tem uma marcação rítmica que privilegia os momentos vazios na rotina da personagem, momentos de exploração sensorial interior, tempo de devaneio. Se o primeiro dia da narrativa tem duas páginas de extensão e o segundo uma e meia, no terceiro e atarefado dia tudo se resume a um parágrafo⁸.

Pulsando nessa tensão e distensão de tempos interiores a portuguesa do conto não perde o brio, mas sente que algo maior se lhe escapa, no apego ao familiar e sonha com esse outro mundo que lentamente pressente. Que

seja um mundo mais fino ou sensível, ou o mergulho em uma vida baixa e revolucionante, um mundo mais elevado, um mundo mais rasteiro, diferente da tediosa vida média, de contadas e contidas alegrias.

O conto “Amor”, por sua vez, também é protagonizado por uma dona de casa, às voltas com a largueza dos momentos de ócio na solidão do lar. Ana é o seu nome. Ao contrário da portuguesa de *Devaneio e Embriaguez*, a personagem de “Amor” parece se aferrar à sua construção de vida, ao seu mundo domesticado, ansiando por ver o final das horas vazias, da hora perigosa da tarde, tempo avidamente explorado nos devaneios da personagem do outro conto, imersa em seu desejo transbordante, na sede de experimentar outras coisas.

O apego à tranqüilidade do mundo familiar e o aflitivo desejo de rejeitá-la, no entanto, vai estar nas duas personagens. De modo mais agudo em Ana, cujo envolvimento nauseante e prazeroso com o mundo infamiliar vai ser muito mais visceral. Seu encontro com o cego, que desencadeia uma reviravolta no seu olhar, vai ser uma das mais clássicas traduções da epifania no conto clariceano, paradigma-mor toda vez em que a crítica tornea o assunto na obra da autora.

Em “Amor”, vê-se a protagonista apegada de forma angustiada e aparentemente decidida a essa parcela de segurança. Ana tem como um castigo, uma provação, o momento vazio do final da tarde — oco das ocupações da vida prática —, e parte em fuga para as compras, buscando preencher sofregamente tais momentos vazios. Culpada pelo momento que traz a dúvida sobre os nexos daquele seu mundo regrado. Em “Devaneio” a portuguesa protagonista — de traços completamente diferentes dos de Ana —, solta-se nos seus pensamentos transgressores, dos quais retorna, no entanto, com forte “ressaca moral”, procurando redimir-se limpando as sujidades da sua casa, da sua vida. Nas duas, a vertigem rumo a um desejo de transgressão dos limites da vida diária. Em ambas, a sensação de náusea e de culpa como correlata ao desejo transgressor.

O encontro com o cego e a visão do selvagem coração da vida nas alamedas do Jardim Botânico vão inaugurar um novo mundo sob os olhos da personagem Ana. Na descrição das sensações da personagem na caminhada em êxtase pelo Jardim Botânico há um uso saturado do verbo *ser* no imperfeito (“as frutas *eram* pretas (...) Os troncos *eram* percorridos por parasitas (...) o abraço *era* macio, colado (...) *era* fascinante (...) A decomposi-

ção *era* profunda (...) O Jardim *era* tão bonito (...) *Era* quase noite agora (...) *Era* fascinante (...)”). Na chegada ao apartamento, após a fuga do Jardim, o verbo se repete, na constatação do novo sob a aparência do familiar (“A sala era grande, quadrada (...) — que nova terra era essa”).

Essa reiterada repetição do verbo *ser* no imperfeito reforça o tom encantatório de toda a passagem epifânica vivenciada no Jardim e no princípio do retorno ao lar. Além disso, lembra a passagem da criação do universo no *Gênesis*, com a reiteração da frase que atesta a satisfação do Criador ante o mundo pouco a pouco traçado (“*E vii Deus que isto era bom*”). No conto, o que se tem no momento das reiterações é justamente a criação de um novo mundo aos olhos de Ana, a ver uma surpreendente mutação sob seu olhar outrora embotado, a perceber o infernal em estranha simbiose com o divino. Vida brotando do nada que era a face morta das coisas antes dela aprender a olhá-las.

Um terceiro personagem feminino do livro *Laços de Família* vai ser visto sobretudo nos momentos de convivência dos pares familiares, na guerra surda do conto “Os Laços de Família”. Nele vê-se o sentido paródico do texto a ater-se e desprender-se do olhar da protagonista. O sentido paródico também se faz presente aí, no olhar dirigido ao marido Antonio, nas relações entre sogra e genro, marido e mulher. Porém o uso da paródia é menos evidente neste conto, onde predominam meios tons e uma aparente isenção de um narrador que vai mostrando as relações de poder e afeto na vida familiar, postas em evidência nos intervalos entre silêncios e olhares, vistas no ruído de um elevador, no incômodo farfalhar de areias secas, de luzes pesadas, no intervalo e no encontro entre o mar e as pedras do Arpoador.

Em “Amor” e “Os Laços de Família” a figura de um elevador presente parece marcar na narrativa a aproximação de uma revelação. Em “Devaneio e Embriaguez”, ao “enviar uma taponada de mão espalmada à orelha”, a protagonista percebe em seu ouvido atingido um rumor de elevador a tornar “a vida de repente sonora e aumentada nos menores movimentos”. Em “Os Laços de Família” o elevador zune pelo prédio onde mora Catarina e o marido e vai sinalizar também o perigo e privilégio de ouvir demais. Percebe-se que a presença do objeto elevador foge a qualquer intenção de se instituir um *efeito de real*, *conotador de mimese*, a instaurar uma ilusão referencial. A presença do elevador não é um *efeito de detalhe*, um detalhe inútil que o narrador “mostra” porque “está lá”⁹⁹. Ele é um dado produtor de sentidos, uma peça resgatável ao ativar mecanismos latentes da narrativa, evitando-se o forçar uma continuidade entre o dado real e o escrito, a pro-

mover o puro encontro de um objeto e sua expressão”¹⁰. Vê-se, assim, que a revelação na obra tem o peso da linguagem.

Em narrativas como essas de *Laços de Família* das quais estivemos falando, as personagens, as três mulheres protagonistas, vêem-se por um momento num mergulho estranhado longe da segurança do familiar, livre de suas amarras. Assim, é dado a elas saber a dor e a promessa das horas vazias, saber e sentir o peso provável, a leveza provável da tarde e sua vibração. Sua partida rumo à descoberta epifânica termina com a volta à segurança da casa. E o voltar ao cotidiano amesquinhado é posto na narrativa como mais um dado de desvelamento dos limites marcados pelo universo social. Assim, o viés paródico tem a segunda voz À da qual fala Bakhtin À a destoar do sentido de acomodação, no mesmo momento em que o assinala, gerando essa tensão flutuante e reveladora produzida pelo texto clariceano.

Notas

1. LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. 24 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.
2. Estilização prosódica a instaurar um verdadeiro “estado de língua”, como assinala Roberto Corrêa dos Santos. Cf. SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de Fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Op. cit. p.5-14.
3. Paródia tomada aí no sentido de Bakhtin. Cf. BAKHTIN, Mikhail. A Tipologia do Discurso na Prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. p.462-84.
4. GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega, s/d. p.187.
5. Op. cit. p.48; 226.
6. SANTOS, Roberto Corrêa dos. Op. cit. p.11.

7. Affonso Romano de Sant'Anna assinala que “o termo grego paródia (‘uma ode que perverte o sentido de outra ode’) implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto” Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia.* 3 ed. São Paulo, Ática, 1988. p.12.

8. No caso há uma aceleração da *velocidade* da narrativa, para usar o conceito de Genette (Cf. GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Op. cit. p. 87). Tratando dessa questão da velocidade da narrativa, Carlos Reis e Ana C. Lopes ressaltam como as disjunções entre tempo das história e tempo do discurso são capazes de provocar efeitos que se relacionam “com fundamentais vetores semânticos da narrativa” podendo servir, por exemplo, e no que nos toca aqui, para assinalar um sentido de “rotina e monotonia existencial”. Cf. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988. p.289.

9. Cf. GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis, Vozes, 1971, p.163.

10. Cf. BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: – et. al. *Op. cit.* p.44.