

**Silêncio e Eco**

uma leitura do narrador,  
na obra de Elvira Vigna

Mariângela de Andrade Paraizo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-  
-Graduação da Faculdade de Letras da Uni  
versidade Federal de Minas Gerais, como  
parte dos requisitos para a obtenção do  
Grau Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Luíza Ramos

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do Grau Mestre em Literatura Brasileira.

Marcos  
Marcelo Lopes  
Stendrade

Belo Horizonte, 30 de março de 1990.

Julio Cesar Machado Pinto  
**PROF JULIO CESAR MACHADO PINTO**  
Coordenador do Curso de  
Pós-Graduação em Letras UFMG

... e que fale como dois olhos

Carlos Drummond de Andrade

Dedico este trabalho a  
meu pai (*in memoriam*) e a minha mãe,  
pelas histórias com que me criaram;  
Celso (*in memoriam*) e Marilise,  
por termos vivido feito gato e cachorro;  
Larissa,  
por la risa;  
Flávio,  
pelo r, em ter-se.

Faço constar, aqui, que contei com bolsa de estudos fornecida pela CAPS e pelo CNPq, para a realização deste trabalho.

Agradeço a

Maria Antonieta Antunes Cunha

Elvira Vigna

Bartolomeu Campos Queirões

Ana Maria Clark Peres

Antônio Sérgio Bueno

Eneida Maria de Souza

Vera Lúcia Casa Nova

Lauro Belchior Mendes

Melânia da Silva Aguiar

João Carlos Caldeira de Mello

Ângela Maria da Silva Souto

José Pio Versiani Cardoso

Ilza Maria Silva

Maria Raquel Andrade Bambirra

Vanilda Morais Silva

Vanda Regina de Morais

Viviane Paraíso de Morais

por tanto,

e agradeço, especialmente a

Maria Luíza Ramos

pelo carinho com que me orientou nesta dissertação.

## Sinopse

Reflexões sobre o lugar do narrador - uma posição limite entre a enunciação e o enunciado - através da leitura da obra de Elvira Vigna, intentando retomar a discussão sobre a especificidade da literatura infantil.

## Synopsis

Reflection about the narrator's place - a limit position between the enunciation and the enunciated - through the reading of Elvira Vigna's pieces, intending to reopen the discussion about the specificity of the child's literature.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	09
2. UM OLHAR SOBRE A VOZ .....	16
3. ESPAÇO DENTRO DO LIVRO .....	38
4. ERA UMA VEZ .....	97
5. BIBLIOGRAFIA .....	108

## **INTRODUÇÃO**

"Mas seu primeiro amor foi Lili. Ela era feita de papel, impressa na cartilha, mas que lhe permitia repetir ao avesso: Lili, olhe para mim. Mas também ela continuava de olhar fixo sem o ensinar a decifrar a linha do horizonte ou a descobrir o que imaginava escondido atrás dos mares."

Bartolomeu Campos Queirós

## Lili

Teu riso de vidro  
desce as escadas às cambalhotas  
e nem se quebra,  
Lili,  
meu fantasma predileto!  
Não que tenhas morrido...  
Quem entra num poema não morre nunca  
(e tu entraste em muitos ...)  
Muita gente até me pergunta  
quem és ... De tão querida  
és talvez a minha irmã mais velha  
nos tempos em que eu nem havia nascido.  
És a Gabriela, a Liane, a Angelina... sei lá!  
És a Bruna em pequenina  
que eu desejaria acabar de criar.  
Talvez sejas apenas a minha infância!  
E que importa, enfim, se não existes...  
Tu vives tanto, Lili! E obrigado, menina,  
pelos nossos encontros, por esse carinho  
de filha que eu não tive...

Mario Quintana

Esta dissertação tem por objetivo registrar uma leitura da obra de Elvira Vigna, que se compõe, até o momento, de dez livros publicados: A breve história de Asdrúbal, o terrível, Viviam como gato e cachorro, Lã de Umbigo (contos), A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível, Asdrúbal no museu, Uma história pelo meio, Problemas com o cachorro?, A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café, O triste fim de Asdrúbal, o terrível e Sete anos e um dia. (romance). Desses dez, os nove primeiros se destinam ao público infantil.

Sobre a questão - sempre polêmica - do texto literário destinado às crianças, vale lembrar a advertência de Walter Benjamin:

"A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las. No entanto nada é mais ocioso que a tentativa febril de produzir objetos - material ilustrativo, brinquedos ou livros - supostamente apropriados às crianças." (01)

A obra de Elvira Vigna foge a essa produção desenraizada, alimentada, não obstante, por uma seiva melancólica. A meu ver, no plano estrutural, o seu romance, destinado aos adultos, assemelha-se, ponto por ponto, aos outros textos que compõem o conjunto de sua literatura. Pretendo verificar isso no segundo capítulo desta dissertação, intitulado "Espaço dentro do livro". Quanto à questão do traço próprio que diferencie uma literatura infantil, será abordada no terceiro capítulo, "Era uma vez", depois de ter em mãos os dados que eventualmente serão fornecidos pela leitura da obra de Elvira Vigna.

Até o momento, tenho conhecimento de três livros publicados que fazem referências a Elvira Vigna. São eles: Literatura Infantil: Teoria e Prática, de Maria Antonieta Antunes Cunha (02), O Texto Sedutor na Literatura Infantil, de Edmir Perrotti (03) e Literatura Infantil: Gostosas e

Bobices, de Fanny Abramovich (04).

No entanto, são apenas referências. A exceção de Maria Antonieta Antunes Cunha, que propõe um estudo de texto sobre um trecho de A breve história de Asdrúbal, o terrível, os outros dois autores se limitam a ligeiros comentários, onde explicitam sua admiração pela autora.

Meu primeiro contato com a obra de Elvira Vigna se deu nas aulas de Literatura Infantil Brasileira, ministradas pela professora Maria Antonieta Antunes Cunha, em 1978, nesta Faculdade de Letras, durante meu curso de graduação. Desde então, venho acompanhando a publicação de seus livros. Quando eu fazia parte do conselho editorial da Editora Miguilim, tive a oportunidade de ler no original Problemas com o cachorro? e A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café. Por esses onze anos de contato com a obra, devo dizer que Elvira Vigna é uma das autoras que mais tem instigado a minha investigação crítica nas áreas de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura.

Vários seriam os pontos de onde poderia partir para registrar uma leitura dessa obra. Como exemplo, cabe lembrar a crítica que a autora faz aos anos da ditadura militar, no Brasil, e o humor com que constrói seus textos. Entretanto, nesta dissertação, abordarei a obra de Elvira Vigna sob o ponto de vista do narrador, questão que me intriga e que, nessa obra, oferece-me uma situação privilegiada, pelos recursos estruturais evidenciados na construção da narrativa e pela preocupação das personagens com o olhar e a voz - mais especificamente com esta - traços que, como se sabe, metonimizam o narrador, situado no foco narrativo e portador da voz narrativa.

A arte de narrar deve muito ao hábito de adormecer as crianças ao som da voz que as embale. Quanto ao conceito de narrador, muito antigo, na Teoria da Literatura, se já serviu para designar a pessoa que conta uma história, também já foi identificado a uma personagem entre as muitas criadas no enunciado. Minha investigação me leva a concluir que esse conceito transita entre enunciação e enunciado por ser um limite entre os dois termos. Apenas para situar o meu lei-

tor, cabe citar este trecho, de Walter Benjamin:

"A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanão - no campo, no mar e na cidade - , é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la de le. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso."(05)

O narrador pode ser identificado, no texto, como as impressões digitais na argila do vaso, como o estilo com que o autor trabalha o material que vai buscar no Outro. Para tratar o assunto, escrevi o primeiro capítulo: "Um olhar sobre a voz".

Durante todo o trabalho, busquei uma interlocução com a Psicanálise, que tanto tem valido à área de Letras no estabelecimento de importantes conceitos.

Finalizando, quero registrar, aqui, minha gratidão a tantos autores, cujos textos li, assimilei e terminei por não citar nesta dissertação. É parte de minha dívida com o Outro. Uma dívida de amor.

Notas

- 01 - .Benjamin, Walter. "Livros infantis antigos e esquecidos".  
in. Obras Escolhidas. vol I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (p.237)
- 02 - .Cunha, Maria Antonieta Antunes. Literatura Infantil: Teoria e Prática. São Paulo: Ática, 1983.
- 03 - .Perrotti, Edmir. O Texto Sedutor na Literatura Infantil. São Paulo: Ícone, 1986.
- 04 - .Abramovich, Fanny. Literatura Infantil: Gostosas e Bobices. São Paulo: Scipione, 1989.
- 05 - .Benjamin, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." in. ob. cit., p.205.

UM OLHAR SOBRE A VOZ

"La parole en s'énonçant,  
crée le dieu qui l'écoute."

Juan-David Nasio

"E o teu silêncio é uma cegueira minha..."

Fernando Pessoa

Neste primeiro capítulo, desejo esclarecer o meu leitor sobre a maneira como concebo o narrador, conceito que está na base de minha leitura da obra de Elvira Vigna.

Há uma imagem, que se encontra no texto "Conto e cura", de Walter Benjamin, que gostaria de utilizar como uma descrição do narrador:

"Seus movimentos (movimentos das mãos) eram altamente expressivos. No entanto, não teria sido possível descrever sua expressão... Era como se contassem uma história."(01)

Não é possível descrevermos a imagem do narrador. Ele é o que, no processo narrativo, do processo escapa: resta fora dos episódios que narra. Entidade ficcional que porta a voz narrativa, contorno do texto narrado, o narrador não tem um corpo que o contorne. É o que, do dizer, resta na estrutura do dito. O narrador sulca o estilo na letra que contorna. Esse contorno se interpõe entre a voz de quem lê ou conta uma história e a voz narrativa, ainda que essa pessoa seja o próprio autor do texto. Já que o autor se utiliza do código da língua, é a esse código que recorreremos ao fazer a leitura. Interpondo-se entre sujeito e código, o narrador assegura que o contato existe no lugar onde o encontro falha. Em outras palavras, se recorremos a uma fórmula: enunciação/enunciado, o narrador sustenta o lugar dessa barra, limite que, entre dois termos, separa-os e os une.

Limite entre enunciação e enunciado, borda entre a cor e o colorido das imagens evocadas, o narrador só pode ser entendido como "produtor" da narrativa num movimento de "ao depois" (02), uma vez que ele próprio é, sincronicamente, um produto da narração. O autor, ao criar a narrativa, cria o narrador. Nessa medida, este não se distinguiria dos demais elementos diegéticos do texto. Entretanto, o narrador permanece à borda do texto, metaforizado pela entidade ficcional que narra a história, tendo sido, muitas vezes, fundido à imagem do próprio autor.

Muito se tem discutido sobre a "pessoa" do narrador, aqui entendida como uma categoria do discurso: há narrador de primeira ou de terceira pessoa. Se o narrador é uma "pessoa", se ele é responsável pela narração, pode-se dizer que

o reverso também se verifica: a narração - a ação de narrar - é responsável pela criação de uma "pessoa" que narra. Produto e produtor ficcional da narrativa, o narrador não coincide com o sujeito de enunciação nem com os elementos enunciados. Onisciente, onipotente, onipresente. Quem fala? O narrador, eu não posso reconhecê-lo pelas palavras: são patrimônio comum. Mas posso divizá-lo na insistência de uma escolha, na instância que sua voz evoca em mim enquanto "não cessa de não se escrever". (03)

Nada do narrador é visualizável, embora saibamos que ele pode ver as imagens, uma vez que as descreve. Embora não tenhamos o contorno dos olhos do narrador, não é esse o traço que nos falta. O narrador é aquele que fala nesse tempo-espaço singular onde o encontro é com a falta. Simétricos um ao outro, os vetores que medem a velocidade do objeto e da imagem especular têm o mesmo módulo e a mesma direção em sentidos opostos. O mais um é simétrico ao menos um. O sujeito de enunciação - autor ou leitor - não pode ver esta imagem construída pelo texto: a imagem do narrador. Imagem-sem-imagem bordando o enredo, passa pelos vazios do tecido o contorno de uma falta. Entre enunciação e enunciado, essa terceira pessoa que narra - nem autor nem leitor - está situada no foco narrativo.

Quando narra, o autor tenta representar algumas imagens. É necessário que, enquanto leitora, eu tenha registrado o que me permita evocá-las. No entanto, o que o autor tenta representar não coincide com o que o leitor tenta reconstituir. É sempre uma tentativa, uma vez que, da personagem, por exemplo, só temos o perfil. Na verdade, sempre falta uma metade. Narrar não é tecer, mas bordar. No risco percorrido pelo sujeito de enunciação, lugar ocupado primeiro pelo autor, depois pelo leitor, o que se aborda se assemelha, mas nunca coincide ponto por ponto. O tecido ex-siste. O bordado é criado no percurso do narrador, que perpassa o vazio entre os fios da rede significativa e faz emergir o meio-dito, o interdito. O dito por vir.

Uma oscilação metafórico-metonímica, no lugar do narrador, faz com que as imagens emerjam e desapareçam à medida em que se enunciam. Para perceber tal oscilação, é necessário verificar como o narrador se constrói enquanto metáfora e

as metonímias que o caracterizam.

Falando sobre o narrador, Mario Vargas Llosa declara:

..."o narrador é sempre alguém diferente do autor, mais uma criação deste, igual que os personagens, e, sem dúvida, o mais importante, mesmo nos casos em que se trata de um relator invisível, porque todos os outros dependem deste personagem secreto." (04)

"Relator invisível" ou "personagem secreta" são metáforas que correspondem à entidade ficcional a que chamamos narrador e que às vezes se veste com o disfarce de personagem. Essa máscara, que lhe confere um nome ou uma posição social, não faz mais que evidenciar sua "invisibilidade". Essa imagem só se constrói quando é descrita a partir do foco narrativo. No lugar do foco - lugar do narrador - a imagem desaparece. Em outras palavras, a personagem, para ser retratada, depende de que outra personagem fale dela ou que fale de si mesma num desdobramento de sua imagem, tratando-se a si mesma como assunto de seu discurso. Sempre que nos referimos ao narrador como quem fala, como quem descreve, estamos nos valendo dessa configuração metafórica que faz com que uma entidade ficcional se represente nesse lugar. Enquanto metáfora, o narrador é representação sem representante.

Metonimicamente, dois traços determinam o narrador: o olhar e a voz. Nenhum dos dois se representa.

Há dois mitos - o de Pigmalião e o de Orfeu - que localizam o olhar em posições simétricas. O primeiro olhar do leitor para as imagens que vislumbra é quase o de Pigmalião. Por um momento - frágil, embora - tenho a ilusão de que a personagem ganha vida nas palavras que a evocam. Quando repito o texto, esse olhar se assemelha ao de Orfeu. O desejo nesse olhar de Pigmalião/Orfeu, de Galatéia a Eurídice, transparece no estatuto do narrador, fundado no movimento "ao depois". O que se perdeu já estava perdido. Entretanto, o percurso fez com que eu revivesse a perda. Nessa medida, o narrador faz faltar o objeto e me dá de presente a saudade.

Ainda neste capítulo, pretendo localizar para o leitor a terminologia da Teoria da Literatura que trata o

narrador no campo semântico do olhar. Por enquanto, passemos ao outro traço metonímico: a voz.

Sabemos que a voz narrativa é atributo do narrador. Antes de passarmos à teoria sobre o assunto, prefiro procurar uma definição de voz. Nos versos de Drummond, "certa canção cantada por si mesma" (05), "continua soando na surdez" (06). Voz e silêncio são conceitos indiscerníveis. Para Rosolato, há que se registrar a voz: "en el fragor o en el silencio, o más exactamente en el silencio que sucede al fragor." (07)

Em nossa rotina de leitores, não nos preocupamos em verificar este fato: lemos em silêncio o texto escrito que está sob nossos olhos e não nos apercebemos de que estamos diante de uma voz silenciosa. Quando uma pessoa lê um texto para outra, o narrador se descentra da fisionomia de quem lê, quer da perspectiva do leitor quer da perspectiva do ouvinte. O narrador permanece interposto entre o som da voz de quem lê e as palavras lidas.

A voz se faz ouvir a partir de sua propagação em ondas sonoras. A palavra escrita chega a meus olhos através de ondas eletro-magnéticas. Para que a voz narrativa entre em contato com o leitor, basta que o corpo parcial do leitor entre em contato com o escrito. Na leitura tátil do código Braille, a diferença do processo de escrita/leitura reside no corpo do leitor. Não são mais os olhos, mas a própria pele, o corpo parcial do leitor que entra em contato com as palavras onde o significante cumpre sua função. Qualquer que seja o processo de leitura, o som da voz narrativa insiste em não se reproduzir.

Para conciliar, em uma única mensagem, as duas metonímias: voz e olhar, proponho uma leitura do mito de Narciso e Eco:

Sabemos que Narciso é filho de um rio e de uma ninfa e que sua beleza constituía uma ameaça: aos deuses, por lhes ser superior; a ele, a quem o oráculo prediz: que não se veja; e às ninfas, porque por ele se apaixonam.

Há uma ninfa - Eco - que encarna a figura das vítimas da beleza de Narciso. Eco recebeu a punição de Hera, que a acusara de tê-la distraído com suas histórias enquanto Zeus a traía. Eco resta repetição. Para usar a sua voz, precisa de que outro fale primeiro, para então devolver-lhe o tex-

to recortado.

Apaixonada pela beleza de Narciso, Eco tenta seduzi-lo e ele a rejeita. Eco se consome de amor e seus ossos se petrificam.

..."e da ninfa sô ficou a voz. Em toda parte ela escuta, em parte alguma é visível"...(08) (Grifos adicionados.)

A voz que ouve não fala senão a partir do som de outra voz, cujas palavras repete. Tudo que é - voz - falta-lhe. Sem um corpo próprio de onde venha a voz, que não tem, Eco é um efeito de ressonância, de reverberação e é uma imagem acústica fragmentada.

Pelo fim de Eco, Narciso é amaldiçoado: como Eco, vai amar o amor.

Debruçado sobre sua imagem na fonte, lugar protegido pelas ninfas, vê sua imagem na água, que ele não vê. Não se percebe diante de uma imagem porque não vê a água da fonte. Quando fala com essa imagem, Eco lhe devolve o texto. Em outras palavras: Eco faz falar a imagem especular.

Narciso se apaixona pela imagem de um saber sem saber que é uma imagem: vê alguém, alguém o ouve, devolve-lhe as palavras, mas o que ele vê não vê: fazendo falar a imagem, Eco faz faltar o olhar, que não se representa. É por não se representar que o objeto exerce o seu fascínio. Narciso adentra o espelho do trem-fantasma. Quer dizer: a água da fonte.

Permita-me uma analogia:

Eco resta pura voz por um olhar que falta - o olhar de Narciso a ela - e ganha corpo no corpo de outra voz, evocando o canto da sereia, sempre por vir (09). A voz narrativa assinala a falta do olhar onde o leitor não vê o "espelho", o papel onde se escreve o texto, distraído que está pela história que alguém lhe conta, "narcotizado" pelo que lê.

Retomando a leitura do mito de Narciso, Julia Kristeva observa:

"O outro, quer dizer, o olho, sô vê porque reflete a luz da fonte única." (10)

A voz que ganha corpo no corpo de sua voz,

voz de Eco nas palavras de Narciso, desescreve a sustentação da imagem, o papel da água da fonte, e assinala a falta do que de seu ele não pode ver: seu olhar.

Lembre-mo-nos ainda de que a mãe de Narciso se chama Liríope: " λιλίον (leērion) 'lírio' e ὄψ (ōps) 'voz'", e de que o nome de seu pai é Cefiso, ..." em grego Κήφισος (kēphisos), 'o que banha, o que inunda'". (11)

Há uma oscilação metafórico-metonímica na configuração do narrador, que ora se apresenta metaforizado por uma entidade ficcional ora é tratado metonimicamente como voz narrativa ou foco narrativo. O resultado é que ele permanece in descritível, embora nomeado.

Narciso fala a sua imagem, e Eco, espelho acústico, repete-lhe as palavras. No próprio texto, algo impede a fusão das duas vozes. Entre Eco e Narciso, interpõe-se o narrador, que assegura a repetição e a impossibilidade de se obter o mesmo efeito. Voltar ao texto é sempre ler de novo.

O leitor se comporta como Narciso, quando se identifica às imagens que divisa, e, como Eco, quando recorta o texto ou o reconstitui com "suas palavras". Absorvido pela leitura, deixa de "ver" as letras sobre o papel enquanto seu olhar vagueia pela pátria das imagens, onde marulha sua fantasia.

Cabe esclarecer os termos implicados no conceito de identidade:

"Pois bem, lembremos que uma relação de identidade pressupõe uma diferença radical entre seus elementos. Para que uma relação tal como  $A=A$  seja possível, um A tem que existir por radical alteridade ao outro. Resta uma questão: quem nomeia este A e que lhe imputa esta função de identidade? Digamos que seja mesmo um Outro A." (12)

Autor e leitor, ocupando, um de cada vez, o lugar do sujeito de enunciação, identificam-se às imagens narradas. O lugar do narrador é o lugar do Outro em que se define a relação de identidade. Presente enquanto falta intrínseca à estrutura da rede significante, o narrador promove o discernimento entre o sujeito e sua fala. Entre o dizer e o dito, sujeito

e objeto se discriminam.

O narrador resta, do dizer, no dito e falta, no dito, por dizer.

A voz está sempre orlando o texto, como um bordado. O fio com que se borda entrelaça-se ao tecido e interfere na trama. Faz-se a bainha, desfiando, e invisibiliza-se o trabalho de agulha. A imagem visual pode ser "congelada". A imagem acústica, gravada, não se subtrai ao tempo. A voz narrativa cria uma instância temporal e, quando toca no sujeito de enunciação, faz com que algo não se inscreva. Não toda, abre o lugar de uma falta. Nesse lugar se criam as metáforas.

Uma vez estabelecido este conceito - o conceito de narrador - devo fazer referência a alguns textos teóricos que balizaram essa definição. Em primeiro lugar, desejo citar o texto que desde o princípio norteou essa articulação que busquei entre a Teoria da Literatura e a Psicanálise. Trata-se de um texto de Flávio B. Fontenelle de Araújo, a saber, "Limite: uma presença imortal".

"Para manejar um conceito (o analista) há que ter passado pela experiência mesma que cobra conceitualização, é preciso ter sofrido os golpes da verdade aos meio-ditos. Há que ter passado pela experiência de ter construído este lugar por uma sorte de ficção que, se por um lado concerne à construção de um lugar, demarca um Outro, delinea seu perfil no seio mesmo desta ficção."(13)

Esse Outro, cujo perfil é demarcado no interior do texto e se interpõe como limite, evidencia o lugar do narrador. A partir desse ponto, procurei a sustentação necessária para articular minha concepção desse conceito.

Freud, em "Le créateur littéraire et la fantaisie", faz uma descrição da atuação do escrito no leitor:

"Le sentiment de sécurité est avec lequel j'accompagne le héros à travers ses destinées périlleuses, est le même que celui avec lequel un héros réel plonge dans l'eau pour sauver quelqu'un qui se noie, ou s'expose au feu de l'ennemi pour prendre une batterie d'assaut: c'est proprement ce sentiment héroïque que l'un de nos meilleurs créateurs littéraires a fratifié de la savoureuse expression: "Es kann dir nix g'schehen"

(Anzengruber). Je pense quant à moi qu'a cette caractéristique révélatrice de l'invulnérabilité, en reconnaît sans peine... Sa Majesté le Moi, héros de tous les rêves diurnes, comme de tous les romans."(14)

Em seu estudo sobre o humor, Freud faz esta outra referência a "Sa Majesté le Moi":

"Le caractère grandiose (de l'humour) est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi."(15)

Já vimos como o narrador se interpõe entre sujeito e objeto, fazendo do texto um espelho que, se permite a identificação, faz com que o encontro seja sempre faltoso. Um - berto Eco, em seu ensaio "Sobre os espelhos", faz a seguinte observação:

"A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes."(16)

O espelho nos permite ver-nos, mas não como os outros nos vêem. O olhar não se representa, e é na imagem especular que isso fica mais visível. Se o espelho exerce o seu fascínio, é pelo que faz faltar a nossos olhos.

O mesmo autor compara o espelho ao nome próprio e ao pronome pessoal. Quanto ao nome, é o texto que nos é dado como representação, texto que fornecemos quando nos apresentamos. Quanto ao pronome pessoal, se eu não naufrago quando leio: "Eu naufraguei no arquipélago Juan Fernandez" - exemplo escolhido por Umberto Eco - mesmo quando assino esse enunciado, é que esse "eu" está aí, no texto que vejo, e, pela própria condição do shifter, eu só posso estar aqui, fora dele.

O que permite ao autor e ao leitor identificarem-se às imagens descritas no enunciado é o fato de ocuparem ambos, um de cada vez, o lugar do sujeito de enunciação e deixarem-se tocar pelo efeito do narrador. Se a construção deste for bem sucedida, esse efeito será muito parecido em cada sujeito na enunciação.

Ainda em seu estudo sobre o humor - e cabe

lembrar que esse se produz sem a presença do humorista, no texto escrito - Freud faz a seguinte observação:

"Il n'y a aucun doute, l'essence de l'humour consiste à économiser les affects que la situation devrait occasionner, et à se dégager par une plaisanterie de la possibilité de telles extériorisations affectives. Dans cette mesure, il faut que le processus en cours chez l'humoriste concorde avec celui qui anime l'auditeur; plus exactement, il faut que le processus en cours chez l'auditeur ait copié celui qui anime l'humoriste."(17)

Depois de nos lembrar da dignidade do humor, que o diferencia, por exemplo, do chiste, Freud aproxima-o ao amor:

"C'est ainsi que nous avons par exemple supposé que la différence entre un investissement d'objet érotique habituel et l'état amoureux consiste en ce que, dans le deuxième cas, un investissement incomparablement plus important passe du côté de l'objet, que, pour ainsi dire, le moi se vide en direction de l'objet."(18)

O narrador borda o contorno desse objeto. Da delicadeza na escolha das palavras, depende a modulação da voz narrativa. O processo de identificação se constrói a partir do poder de sedução que essa modulação exerce sobre o sujeito de enunciação e desse poder depende mais do que do teor da imagem construída. Em outras palavras, o estilo do autor conta mais que o assunto que aborda. Essa identificação falha na voz narrativa.

Ainda nesse texto, Freud faz falar "le Surmoi" sobre a intenção que o humor põe em ato:

"Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie!" (19)

Ao sublimar, ao "elevar o objeto à dignidade da coisa" (20), o sujeito contornou o objeto na estrutura narrativa e, no percurso, realizou uma economia. E quem, se não o narrador, a dizer ao sujeito: "Regarde,"...

Façamos uma leitura deste trecho de Aristóteles:

"E os apaixonados, quer falem, quer escrevam em prosa ou em verso sobre a pessoa amada, não deixam de tirar daí alguma satisfação; em todas estas circunstâncias, a memória lhes faz crer que se encontram em presença dela.(...) A tristeza de não a ter à nossa disposição associa-se o prazer de nos lembrarmos dela; de a ver de algum modo, de recordar seus atos e qualidades."(21)

Gostaria de sublinhar, nesse texto, algumas articulações: falar da pessoa amada e obter alguma satisfação ; associar tristeza e prazer; ser iludido pela memória e obter, através da lembrança e da recordação, algum modo de ver o objeto que não está à disposição de meu olhar.

Para falar do objeto e disso tirar alguma satisfação, é necessário que eu o reconstrua como metáfora, como entidade ficcional em torno da qual eu teço minhas suposições, através do véu da linguagem. Nessa rede o narrador borda o contorno do que não se representa. Se obtenho daí alguma satisfação, isso me leva a duas conclusões: a primeira, é a de que a fala de amor tem sempre algo de insatisfatório. Em outras palavras, sempre deixa a desejar. A segunda, é a de que os apaixonados, ao falar da pessoa amada, encontram interposta, entre o sujeito de enunciação e a personagem delineada, uma terceira pessoa que narra. Autor ou leitor indentificam-se às imagens que projetam através do narrador. Ao passar pelo foco narrativo, a voz do narrador surge como silêncio e faz falar a voz no sujeito de enunciação.

Associar tristeza e prazer é, então, característica dos apaixonados. Observe-se, no texto de Aristóteles, a mudança operada na escolha da categoria gramatical que representa a pessoa que narra. O texto começa narrado em terceira pessoa e muda para a narração em primeira pessoa. À medida que me aproximo desse "eu", dessa primeira pessoa que é sujeito de meu enunciado, mais esclareço a minha relação com a posição de Narciso. Ao descrever a pessoa amada, encontro Eco.

Em sua distinção entre luto e melancolia , Freud nos diz:

"Ainsi nous serait suggéré de reporter , d'une façon ou d'une autre, la mélancolie à une perte d'objet

soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la perte n'est inconsciente."(22)

Na fala amorosa, o sujeito associa tristeza e prazer e disso obtêm alguma satisfação. Em que essa estrutura - a de reconstruir uma ausência e nisso se comprazer - difere da estrutura da melancolia?

Creio que aqui se opera uma torção no discurso do apaixonado. Ao recordar a imagem que tem na lembrança, ao bordá-la com os recursos com que conta o sujeito para modular a voz narrativa, o objetivo do sujeito de enunciação é recordar seus atos e qualidades. Entretanto, se a lembrança assinala uma ausência, o que a memória lhe faz crer é que se encontra diante de uma presença. Essa presença é não toda. Ao descrever o objeto de amor, o sujeito contorna o objeto de desejo. Este não se representa.

Antes de concluir este capítulo sobre o narrador, gostaria de explicitar os termos de Teoria da Literatura que utilizei para descrever esse conceito. Para tanto, até por uma questão de síntese, prefiro recorrer ao Dicionário de Narratologia, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (23).

O primeiro desses termos, que quero discutir, é a voz narrativa, que esse dicionário registra com um sentido lato e um sentido estrito. Em sua acepção lata, funciona como uma metonímia do narrador e deve ser entendida como voz do narrador. Essa voz é o que dele conhecemos e é o que nos permite dizer que, narrando o texto, há uma entidade ficcional. Sobre a acepção estrita do termo voz, os autores concluem:

"Compreende-se assim que a voz abarque três domínios fundamentais para a caracterização da comunicação narrativa (v.); o tempo em que decorre a narração, relativamente àquele em que ocorre a história (v. narração, tempo da), o nível narrativo(v.) em que se situam os intervenientes no processo narrativo e aquilo sobre que este versa (narrador, narratário, elementos diegéticos referidos) e a pessoa(v.) responsável pela narração."(24)

Cabe comentar, separadamente, cada um destes três domínios: tempo, nível narrativo e pessoa responsável pela narração.

Busquemos em Heráclito, uma descrição de tempo:

"O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras: vigência da criança."(25)

A criação literária é jogo de criança: é lalíngua (26) balbuciando as entrelinhas. A criança joga o jogo da pedra. O sujeito de enunciação joga o jogo da palavra. A criança cria: vigência da criança. O sujeito de enunciação não cria para além do narrador e sofre o impacto dessa criação, efeito pouco mais durável que o da organização das peças em um caleidoscópio. O jogo é o da palavra.

O texto escrito se articula em um espaço de tempo. Pode-se, mesmo, observar uma conjunção tempo-espaço, um tempo onde se visita um espaço imaginário. As palavras se sucedem no espaço do papel enquanto os sons marcam sua duração no tempo. Os sons, no texto escrito, inscrevem-se no silêncio da voz narrativa. Essa voz cria uma instância temporal na enunciação e leva o leitor a visitar um espaço imaginário.

O texto literário me parece o lugar privilegiado para abordarmos a questão do tempo, uma vez que é através da arte literária que se propôs romper com a "linearidade" temporal que perpassa o escrito. Que o tempo não se metaforiza adequadamente por uma linha é do domínio da Ciência. Entretanto, é na arte que a "linearidade" do tempo, no escrito, é subvertida. Os textos técnicos - e muitos textos literários - atêm-se a uma seqüência de idéias que pressupõe uma introdução em um tempo anterior ao da conclusão, entendendo esse tempo no plano do enunciado.

Neste trabalho, proponho pensarmos sobre o conceito de tempo, no texto escrito, em três níveis distinguíveis:

*A velocidade de uma leitura está condicionada ao número de palavras que constituem o texto. Esse número se mantém constante em um mesmo texto, não importa quantas vezes eu o releia. Entretanto, a velocidade varia entre duas leituras. Varia também entre dois textos com um mesmo número de palavras. Quantas vezes leio "em uma noite" um texto cuja leitura não pude interrom-*

per, quantas vezes interrompo a leitura para me entregar ao devaneio? Outras vezes, emerge do texto a verdade aos meio-ditos e eu recebo na enunciação o impacto da letra. Entre os efeitos provocados pela leitura, o sujeito modula a velocidade da enunciação pelo tempo de enunciar.

Hã um segundo tempo, um tempo de relatar, entrevisto na decisão atribuída ficcionalmente ao narrador, de antecipar ou retardar a informação, tempo que interfere na condução do relato. Da escolha do narrador, dependem os interditos na narrativa. É esse segundo tempo que a literatura evidencia quando inverte os episódios que transcorrem no enunciado, e é ele que importa a esta dissertação.

Hã, ainda, um terceiro tempo, que passa no enunciado, entre as personagens. A um sō tempo.

Tornando ao Dicionário de Narratologia, o segundo domínio da comunicação narrativa abarcado pela voz é o "nível narrativo". Quero assinalar, neste ponto, a minha discordância sobre a abrangência que esse conceito estende a elementos que me parecem estar em diferentes planos da narrativa: "narrador, narratário, elementos diegéticos referidos".

O narrador, como já disse, situa-se entre enunciação e enunciado. O narratário me parece coincidir com o leitor idealizado e, como tal, localiza-se na enunciação, ainda que, sendo idealizado, nunca chegue a ler o texto. Os elementos diegéticos fazem parte do enunciado. Se o leitor aceita essa proposição, torna-se preferível pensarmos em níveis narrativos, diferentes planos que se relacionam através da voz que, vinda do narrador, dirige-se à enunciação enquanto fala do enunciado, permanecendo como limite entre esses dois lugares.

Finalmente, quando o Dicionário de Narratologia nos diz que a voz abarca a "pessoa responsável pela narração" - entendendo o termo "pessoa" como a categoria de discurso que sustenta a variação entre "narrador de primeira pessoa" e "narrador de terceira pessoa" - somos colocados diante de um ponto chave para pensarmos nessa entidade a que chamamos narrador.

Tratando a questão do escrever-se em terceira ou primeira pessoa, Gérard Genette afirma:

"Na medida em que o narrador pode a todo instante intervir como tal na narrativa, toda narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa"...(27)

*Toda narração é feita na terceira pessoa, uma vez que a própria ação de narrar abre o lugar do narrador como lugar do Outro. Ainda que uma personagem possa narrar, o "eu", no enunciado, é imagem virtual do narrador, que, no lugar do foco, desaparece.*

Do foco narrativo, tratarei a seguir.

Diferentemente do termo voz, que, ainda que tenha um sentido lato e um sentido estrito, é termo consensual entre os teóricos, a maneira de nomear o fenômeno do "foco narrativo" é alvo de bastantes discussões. O mesmo dicionário registra os seguintes termos identificados ao conceito: ponto de vista, visão, restrição de campo, foco narrativo, foco de narração e focalização. Ao optar por este último, propõe a seguinte justificativa:

"Em favor de focalização podem aduzir-se vários argumentos. Antes de mais a sua específica vinculação ao campo da narratologia, ao contrário do que acontece com perspectiva e ponto de vista, excessivamente enfeudados ao âmbito das artes plásticas; além disso, focalização tende a superar as conotações "visualistas" que afectam ponto de vista e visão, assim se abrindo caminho a uma definição não apenas sensorial (quer dizer, não limitada ao que uma personagem ou o narrador podem "ver") do conceito em apreço."(28)

Não tenho a intenção de retomar a discussão sobre a escolha da nomenclatura. Se há no texto uma entidade ficcional metaforizando o narrador, essa entidade assinala o lugar de uma falta: a dele. É por sua falta que o leitor entra em contato com o texto e qualquer estudo sobre o narrador tem como baliza o seu contorno. É por deixar esse espaço sempre aberto que o narrador permite a mais de um sujeito se pôr na enunciação. Já vimos como sua voz perpassa a escritura. Cabe agora observar que é no lugar do foco que os nomes proliferam e nenhum se ajusta ao conceito de maneira a obturar o vazio irrepresentável. Diante de um espelho convexo, quando o objeto está

no lugar do foco, a imagem desaparece. No lugar do foco, os conceitos se multiplicam na procura e no evitamento do campo semântico do olhar.

O dicionário de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes define a focalização como a "representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um campo de consciência" e faz a seguinte observação:

"A análise de focalização ficará, entretanto, irremediavelmente empobrecida se não for conexionada com a instância narrativa (v.voz), quer dizer, com as particulares circunstâncias temporais e espaciais que envolvem a narração(v.) ; de facto, manipulação de informações diegéticas e a sua representação narrativa diferem muito, consoante decorrem, por exemplo, de um narrador exterior à história e dela inteiramente ausente, ou de um narrador que, pelo contrário, invoca o seu testemunho de vivência directa (e quase sempre passada) dos eventos relatados."(29)

O sujeito que enuncia - autor ou leitor - é "inteiramente ausente" da história que narra e dos fatos evocados pela narrativa, ainda que se represente como personagem, uma vez que o escrito exclui a presença de quem o produziu ou de quem o lê e reconstitui as imagens registradas. Este é o ponto em que autor e narrador não coincidem, onde não se pode tomar um pelo outro: o narrador não será jamais exterior ao texto, se é o texto que o define.

Notas

- 01 - .Benjamin, Walter. "Conto e Cura". in. Obras escolhidas. vol. II. trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (p.269)
- 02 - O termo alemão, utilizado por Freud, autor do conceito, é "nachtraglich".
- 03 - .Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre XX: Encore. Paris: Seuil, 1975.  
 "Le ne cesse pas de ne pas s'écire, par contre c'est l'impossible, tel que je le définis de ce qu'il ne puisse en aucun cas s'écire, et c'est par là que je désigne ce qu'il en est du rapport sexuel - le rapport sexuel ne cesse pas de ne pas s'écire."(p.87)  
 Na versão de M.D. Magno. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985:  
 "O não pára de não se escrever, em contraposição, é o impossível, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se, e é por aí que designo o que é da relação sexual - a relação sexual não pára de não se escrever."(p.127)
- 04 - .Vargas Llossa, Mario. A orgia perpétua. trad. Remy Gorga Filho e Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. (p.143)
- 05 - .Drummond de Andrade, Carlos. "A voz" in. Poesia Completa e Prosa. vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. (p. 415)
- 06 - .\_\_\_\_\_ "O Relógio". in. ob. cit., p.370.
- 07 - .Rosolato, Guy. "La voz". in. Ensayos sobre lo simbólico. trad. Teresa Ferrer e Ramón García. Barcelona: Anagrama, 1974. (p.341)
- 08 - .Commelin, P.. Nova Mitologia Grega e Romana. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1947.(p.176)
- 09 - .Blanchot, Maurice. O livro por vir . trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

"As Sereias: sim, parece que cantavam, mas de um modo que não satisfazia, que indicava apenas a direção em que se abriam as verdadeiras nascentes e a verdadeira felicidade do canto. Todavia, pelos seus cantos imperfei

tos que não eram senão um canto ainda por vir, conduziam o navegante a esse espaço onde cantar começaria verdadeiramente."(p.11)

- 10 - .Kristeva, Julia. Histórias de amor. trad. Leda Tenório da Motta, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988(p.143)
- 11 - .Brandão, Junito de Souza. Mitologia Grega. vol. II. Petrópolis: Vozes, 1987. (p.174)
- 12 - .Fontenelle de Araújo, Flávio B.. "Da Histeria à Histerização: um Encontro DESMARCADO". in. A Direção do DIZ-MARCADO Tratamento: a Via do Real. Biblioteca Freudiana Brasileira. São Paulo, 1987.
- 13 - .\_\_\_\_\_. "Limite: uma Presença Imortal". in. A 3ª Margem: O Limite da Transferência. IV Jornada do Símposio do Campo Freudiano. Belo Horizonte, Maio, 1988.
- 14 - .Freud, Sigmund. "Le Créateur Litteraire et la Fantaisie". in. L'Inquiétant Étrangeté et autres essais. trad. Vertrand Féron. Paris: Gallimard, 1985. (p.42)  
Na Edição Standard Brasileira, traduzida sob a Direção Técnica de Jayme Salomão, Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX:  
" O sentimento de segurança com que acompanhamos o herói através de suas perigosas aventuras é o mesmo com que um herói da vida real atira-se à água para salvar um homem que se afoga, ou se expõe à artilharia inimiga para investir contra uma bateria. Este é o genuíno sentimento heróico, expresso por um dos nossos melhores escritores numa frase inimitável: 'Nada me pode acontecer!'. Parece-me que, através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias."(p.155)
- 15 - .\_\_\_\_\_. "L'humour". in. ob. cit. p.323  
Na Edição Standard Brasileira, vol. XXI:  
"Essa grandeza (do humor) reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego." (p.190)
- 16 - .Eco, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (p.18)

- 17 - .Freud, Sigmund. ob. cit. pp. 322 e 323.

Na Edição Standard Brasileira:

"Não há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção. Até esse ponto, o processo no humorista tem de concordar com o processo no ouvinte - ou, para dizê-lo mais corretamente, o processo no ouvinte deve ter copiado o do humorista." (p.190)

- 18 - . \_\_\_\_\_ . ob. cit. p. 326

Na Edição Standard Brasileira:

"Assim, por exemplo, supomos que a diferença entre uma catexia objetual erótica normal e o estado de se achar ena morado é que, neste último, uma catexia incomparavelmente maior se transfere para o objeto, e que o ego se esvazia, por assim dizer, em favor do objeto." (p.193)

- 19 - . \_\_\_\_\_ . ob. cit. p.328

Na Edição Standard Brasileira:

"Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!" (p.194)

- 20 - .Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la Psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

"Et la formule la plus générale que je vou donne de la sublimation est celle-ci - elle élève un objet - et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener - à la dignité de la Chose." (p.133)

Na versão de Antônio Quinet, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988:

"E a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta - ela eleva um objeto - e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir - à dignidade da Coisa." (pp.140 e 141)

- 21 - .Aristóteles. Arte Retórica e Arte Poética. trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. (p.71)

- 22 - .Freud, Sigmund. "Deuil et mélancolie" in. Oeuvres Complètes. Psychanalyse. vol. XIII. trad. diversos. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. (pp. 263 e 264)
- Na Edição Standard Brasileira, vol. XIX:
- "Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconscient a respeito da perda." (p.278)
- 23 - .Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Almedina, 1987.
- 24 - .\_\_\_\_\_ . ob. cit. p.403
- 25 - .Heráclito. Fragmentos. Origem do pensamento. trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1980.(p.83)
- 26 - .Essa tradução do conceito lacaniano de "lalangue" - "lalíngua", significante que sonoriza com "lalia", foi-me sugerida, em comunicação oral, por Flávio B. Fontenelle de Araújo.
- 27 - .Genette, Gerárd. Discurso da narrativa. trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d. (p.243)
- 28 - .Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. ob. cit., p.159
- 29 - .\_\_\_\_\_ . ob. cit., p.161.

ESPAÇO DENTRO DO LIVRO

"E a criança tão humana que é divina  
É esta minha quotidiana vida de poeta,  
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,  
E que o meu mínimo olhar  
Me enche de sensação,  
É o mais pequeno som, seja do que for,  
Parece falar comigo.

(...)

A Criança Eterna acompanha-me sempre.  
A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.  
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons  
São as côcegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.

(...)

Ele dorme dentro da minha alma  
E às vezes acorda de noite  
E brinca com os meus sonhos.  
Vira uns de pernas para o ar,  
Põe uns em cima dos outros  
E bate as palmas sozinho  
Sorrindo para o meu sonho."

Fernando Pessoa

"Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer? Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Et, c'est moi-même qui, racontant une histoire de ma jeunesse, et sentant le remords pénétrer dans mon couer... c'est moi-même, a moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle".

Lautréamont

Neste segundo capítulo, pretendo fazer uma leitura da obra de Elvira Vigna - mais especificamente, do narrador na obra de Elvira Vigna - tentando explicitar os elementos dessa obra que me levaram a inferir o conceito de narrador que descrevi no capítulo anterior.

Quero tomar o texto Problemas com o cachorro? como um ponto de partida nesse percurso. Trata-se do sétimo livro publicado pela autora e, se não foi o primeiro que li, é o que mais me impressiona. Se tenho de partir de um ponto, tanto melhor que seja um ponto de interrogação.

Diante do silêncio da página em branco, o autor se interroga sobre o tempo de enunciar, o tempo atribuindo ficcionalmente ao narrador, tempo em que ele se institui.

Problemas com o cachorro? tem, no texto da dedicatória, colocada entre o título e o começo da narrativa, a explicitação de que é José Ibsen quem contou a Elvira Vigna o fim dessa história. Se o fim é sabido antes de se começar, a narrativa é trajetória para se chegar a ele, de novo. É do contato com o outro - um possível leitor - que surge a necessidade de tomarmos um ponto como princípio do texto que nos surge como um contínuo nessa voz que nos move enquanto sujeitos, que existe à enunciação e que tentamos representar pela voz narrativa.

O narrador construído por Elvira Vigna principia falando do longe, lugar onde morava o menino que tinha um problema. Esse longe, a mim me parece apontar para a confluência topológica entre tempo e espaço, tempo onde algo tenta representar-se.

O problema do menino, o narrador por várias vezes tentará explicitá-lo, mas sofrerá interrupções da fala do pai e dos textos do cachorro. Essas diversas interrupções irão configurando o efeito polifônico da voz narrativa que, nessa obra, representa-se de maneira clara, oferecendo-nos uma oportunidade privilegiada para a abordagem da questão.

O narrador, em todo texto narrativo, permeia a fala das personagens e, conforme estrutura a narrativa, inscreve o discurso nas categorias: direto, indireto ou indi-

reto-livre.

A pontuação do discurso direto, convencionalmente, apresenta os dois pontos, no final da fala do narrador, e o travessão, no início da fala das personagens. Em Problemas com o cachorro?, o travessão aparece, mas os dois pontos são omitidos, à exceção de uma vez, quando o narrador introduz uma fala que só existe enquanto hipótese. A fala do menininho:

"Era só dizer:

- Pára de dizer tanta mentira, Joaquim"(01)

Essa fala, o menininho cala. Outras alternativas vão surgindo para solucionar o seu problema, outras tramas se trançam sobre sua palavra.

Em todos os outros momentos em que uma personagem fala no texto - ou o pai ou o cachorro - essas falas surgem depois de um ponto final do narrador.

A fala do pai sempre irrompe como uma intromissão, às vezes violenta, ao texto do narrador. Sua primeira entrada no texto, como narrador, é construída sobre a hipótese de que ele estivesse escutando essa história.

Enquanto personagem, esse pai representa o "leitor" a quem o autor dirige o seu texto e do qual recebe ordens de se conter, de não dizer tudo que pensa sob o pretexto de que "ele" o fará calar-se. À impossibilidade de dizer "tudo", sobrepõe-se a impotência diante desse que é mais poderoso do que aquele que fala. Mas quem fala?

No lugar onde se opera a resistênci(02), podemos entrever o ego, ferido pelo que a voz, que tenta representar-se na escritura, denuncia nele e que dele mesmo gostaria de ocultar. Ainda que transferidas para a personagem "pai", não creio que possamos situá-las como advindas do superego, pelo caráter de resistênci que essas falas apresentam. O que esse pai tenta impedir que venha à tona é o devaneio do menininho. Entretanto, esse pai que apenas hipoteticamente está escutando essa história é, ele mesmo, ainda que de forma atuante, parte desse devaneio. É através dessa personagem que o devaneio é traído: negado e demonstrado.

O texto do menininho - a escritura poética

do seu devaneio - será deslocado para o cachorro. A si mesmo o menininho cala - segundo nos demonstra a fala do narrador - mas não pode calar o cachorro. Em outras palavras, sua fala enuncia-se de um outro lugar. Mais: não pode impedir-se de gostar disso:

"O problema do menininho  
 não era que seu cachorro falava.  
 Não era nem mesmo  
 que seu cachorro sô falava mentira.  
 O problema do menininho  
 era que ele adorava as mentiras do seu  
 cachorro." (03)

Aparentemente, a única possibilidade de que o texto seja escrito é dirigindo-o a um outro leitor, diferente desse pai severo que tudo censura. É na fala do pai que o narrador introduz o epíteto de mentiroso atribuído primeiro ao menininho - que ficava "inventando" que seu cachorro falava - e depois deslocado para o cachorro, autor dos poemas transcritos na narrativa. Se o lugar do narrador é o lugar do interdito - onde a verdade se produz aos meio-ditos - é a representação da interdição que o pai é chamado a ocupar.

A atribuição do texto poético ao cachorro evitaria a censura do pai, já que o pai é pai do menininho, e não do cachorro. Entretanto, o cachorro também encontra a barreira que "atrapalha" suas histórias. O texto do cachorro parece confundir lobisomem, queijo suíço e aranha, na leitura do menininho. E quando, bem no meio da história, fazem-se ouvir os barulhos do mundo ao seu redor, Joaquim - o cachorro do menininho - gagueja, perde a rima e o fio da narrativa.

É nesse ponto, onde o artifício não funciona, que algo se põe como enigma, e o narrador - posicionando o foco narrativo com o menininho - procura soluções drásticas: mandar embora o cachorro, amordaçá-lo, fazer algo forte como as mentiras de Joaquim ou as interferências do pai. Ação da palavra e palavra que reage a ela atingem o insuportável da dor, no desejo de que a voz se cale. É o efeito polifônico dessa voz que situa o sujeito em sua impotência, multiplicando-o em

fragmentos. Essa é uma das características de um eco.

Em Problemas com o cachorro?, é nesse ponto de tensão que a entidade ficcional que conduz a narrativa entremostra o fim dessa história:

"Mas não era nada disso.

As coisas iam mudar devagarinho." (04)

No enunciado, o narrador sugere ao menino que dê tempo ao tempo. Na enunciação, surge como quem conhece mais sobre os fatos do que demonstrou até então.

Como toda história que começa com "era uma vez" tem "um dia" no meio, é chegado o momento em que, nessa, delineiam-se os novos rumos que a ação vai tomar. O cachorro vai perdendo a palavra e sua linguagem vai-se reduzindo a gestos. E é no meio de uma rima muito difícil que o menino sai de cena, atrás de Joaquim, para caçar um ratinho - que já tinha aparecido meio dito, um "ratin...", dentro da gaveta, num poema confuso do cachorro.

A partir desse momento, algo cai: o menino se divide em "menino" e "ninho". E o menino, com seu cachorro, vai ficar sabendo de muitas coisas; inclusive, do ninho escondido.

O pai ainda interrompe a narrativa, sua fala ainda se insurge como resistente ao novo saber do menino que, sempre com seu cachorro, às vezes aumenta, às vezes colore as coisas que encontra. E acredito que seja ainda ao pai, enquanto leitor idealizado, que se dirige a última frase do texto:

"Mas isso costuma acontecer  
com quem anda por aí,  
descobrimo o mundo." (05)

Segundo o enunciado, o cachorro perde a palavra. O menino nunca a teve: o narrador - de terceira pessoa - fala por ele. O narrador sabe mais que o menino. Desde a dedicatória, sabemos que ele conhece o fim da história - aqui, mais finalidade do que término, apesar da palavra "fim" estar escrita no final. É apoiada nesse saber suposto - que atribuo ao narrador - que me permito lançar nesse risco, emaranhar-me na polifonia fantasmática que assume a voz na narração. A existên

cia de um narrador, assegurada pelo texto, oferece a garantia de que a palavra perdida fala na enunciação. Perdendo-se, publica-se.

A polifonia, em *Problemas com o cachorro*, configura-se desde o enunciado até a enunciação.

No enunciado, é marcada pela impressão das personagens, uma vez que são hipoteticamente o par-tiz-parte dessa história, e que se fica sem saber ao certo de quem são os elogios tecidos ao texto do cachorro - se do menino ou do narrador - ou de quem a confusão no texto de Leitura, há são da escritura do cachorro à leitura do menino, sem que se evidencie a letra que os limita.

Na escrita do texto, a pontuação e um dos artifícios que entrelaçam as falas das personagens as falas do narrador. Não há dois pontos que permitam a transição.

Não pretendo dar por encerrado meus comentários sobre esse livro, uma vez que me reserveo o direito de ele retornar sempre que isso se fizer necessário para a conclusão da escrita deste trabalho, no que concerne à explicitação dos laços, entre os textos da autora, que procuro entrelazar na minha leitura.

Antes de passar a um outro conto, há um ponto chave a ressaltar:

*a questão da mentira - atribuída ao menino, depois do cachorro - parece-me um tema recorrente na obra de Elvira Vigna. É um dos fios condutores com os quais se tecem os tais laços que acima mencionei e pretendo explicitá-los no desenrolar deste percurso de leitura.*

Lã de Umbigo é o terceiro livro publicado por Elvira Vigna. Trata-se de um livro de contos, intitulado: "O gigante Antão", "A fada Neide e o sapo Nestor", "A medusa do Butantã", "O gênio do sorvete", "A professora de Inglês da Torre de Babel" e "O garoto que tirava lã do umbigo".

Em "O garoto que tirava lã do umbigo", eu conto outro cachorro que fala. O cachorro de Jaques não tinha nome, não era bonito nem carinhoso e essas características são tidas, pelos outros garotos, como peculiares e invejáveis. O ponto de Jaques ser detestado por isso. Esse cachorro sabia,

previamente, o que de ruim iria acontecer a seu dono. Sabendo antes dele, serve-lhe de oráculo. A esse cachorro que fala, falta a palavra. Veremos como ele a obtém para perdê-la novamente.

A outra peculiaridade de Jaques é que ele, como o título do conto explicita, tira lã do umbigo e vive da venda dessa lã.

O narrador não me parece hesitar ao introduzir esse texto fornecendo-nos as características de Jaques e de seu cachorro. Diferentemente do narrador em Problemas com o cachorro?, ainda que situando sua visão com a personagem central, mantém um certo distanciamento entre sua fala e a da personagem que focaliza.

Um dia, Jaques perde de vista as chaves que decodificam seu universo familiar a partir do texto do cachorro. Essa perda singular se localiza à margem do texto do narrador. É no texto do cachorro, texto sem palavras, que se instala a familiaridade. É no texto que ela se perde. Jaques sabe que o texto prenuncia o perigo, mas esse perigo se traduz na ordem do irreconhecível. No dia em que isso ocorre, Jaques tem um encontro também singular com outra personagem: Luís.

Jaques e Luís - futuro prefeito da cidade, garoto que não ligava para Jaques - deparam-se e ficam-se olhando. Nesse ponto, Luís esclarece uma das peculiaridades de Jaques - a de tirar lã do umbigo - na medida em que o inscreve entre personagens em que ele pode se espelhar:

"- Você não fica impressionado?

"- Mais ou menos, mas é que eu já li tantas dessas coisas em livro ...

"- Não pode ser. Lã no umbigo, só eu.

"- Eu sei. Mas tem gente que quando toca nas coisas, as coisas viram ouro puro. Tem gente que voa, tem gente que vive dentro de baleia, tem pato milionário. Ih, lã é fichinha perto do que existe por aí." (06)

Das duas referências fornecidas a Jaques nesse dia, caracterizando-o como um dia especial, uma delas é marcada pela impossibilidade de decodificar o texto do outro, sabendo, embora, que a ele se refere, e a outra o define como

"fichinha". Essa palavra, vinda de quem não falava com ele, situa-o entre o irreconhecível e o reconhecido pelo outro.

O saber que Jaques supõe no cachorro será transferido. Uma vez que a "fichinha" põe em jogo sua originalidade, Jaques se dispõe a aboli-la de vez, nomeando o cachorro sem nome, inventando uma palavra que ocupe o lugar de um não dito:

"Jaques então tomou uma decisão.

"Continuaria a fazer lã de umbigo porque esta era uma maneira prática e não trabalhosa de se ganhar a vida.

"Mas nunca, nunca mais ia se considerar um cara especial por causa disso.

"- E tem mais, seu vira-lata. Tu vai passar a se chamar Totô." (07)

Nesse trecho, a narrativa articula um processo de narração fantasmática, artifício de que o narrador lança mão para entremear no seu texto a fala da personagem, diminuindo o distanciamento que mantivera até então. Convém nos determos um pouco sobre a estruturação dessa passagem. Entretanto, esse é o discurso direto do narrador. Essa frase poderia terminar em dois pontos seguidos de travessão. Teria, no final, a pontuação que possibilita o trânsito da personagem para o lugar da voz narrativa.

Na segunda, o enunciado contém, intersticialmente, a enunciação da personagem. O narrador, aqui, fala pela personagem, faz com que ela falte e fale no mesmo texto. Essa cisão marca um lugar de deslizamento onde personagem e narrador têm seu texto entrelaçado: a fala de um permeia a do outro. Há uma coincidência da primeira e da terceira pessoas na mesma maneira de escandir o verbo: eu ou ele, quem continuaria?

O narrador mantém sua invisibilidade por um pronome reflexivo, na terceira oração, depois de promover fônica e sintaticamente uma estrutura especular: "Mas nunca, nunca mais"... Quase ele, mas ainda ex-eu (08), no limiar entre o narrador e a personagem, Jaques está no lugar da imagem que o outro vê e que ele não vê a partir do outro: não se vê onde

se espelha.

Narrador e personagem se confundem onde se cindem. O lugar que se diz encontro faz coincidir, na mesma borda, palavras de um nas de outro, e porta a cisão que os desemparelha, na unicidade da voz narrativa.

Quando surge, a fala de Jaques enuncia-se para retrucar um texto não enunciado, e, dando continuidade ao texto do narrador, já supostamente se dirige ao cachorro, como se estivesse respondendo a ele.

O apelido por que o cachorro deveria passar a se chamar não é ainda o nome por que Jaques deve chamá-lo. O hipocorístico é relativo à linguagem infantil, bem da ordem do fraterno. O apelido não maldiz nem bendiz: diz mal, repete.

Quando Jaques emerge do enunciado, dirige-se ao cachorro como se ele estivesse ouvindo a história do narrador, posição que se assemelha à do pai em Problemas com o cachorro?.

O olhar de Luís imprime a originalidade de Jaques em um intertexto a partir do qual sua fala desliza e cria arestas pela narrativa. Personagem do escrito, perde-se no fio narrativo e não tece sua borda: nem Teseu nem Ariadne, ainda quando sujeito de enunciação, assujeita-se à sua fantasia.

Quando tenta nomear o sem nome, é como um eco que o cachorro devolve-lhe o texto, repetindo-lhe a expressão:

"- E tem mais. Ou me chama de Adamastor ou leva uma dentada por dia."

Entretanto, quando o cachorro fala, trai-se: diz que tem mais e, ao dizer seu nome, tem menos:

"- A-da-mas-tor. Sem agã." (09)

Nunca mais fala, nem late, nem mesmo para pedir alimento, mas tem agora um nome dito, ainda que não dito por Jaques. A fala de Adamastor deixa registrado um emudecimento.

Depois de alguns anos, Luís, agora prefeito da cidade, dá a Jaques uma placa para colocar na porta de

sua cabana:

"J. Lanudo - Artesão Têxtil" (10)

Quando ele era criança, a lâ que Jaques tirava do umbigo era marrom e os outros meninos atribuíam essa cor à sujeira de Jaques. O narrador apresenta o seguinte argumento:

"É muito difícil para um menino que não tem mãe, tomar banho. Vocês nem imaginam." (11)

A mãe é o que o menino não tem. Pela marca de sua ausência, ela se relaciona à sujeira, ao espaço à margem do corpo. Essa relação reatada pelo narrador é abrigada no seio do lugar comum das histórias que a humanidade conta sobre si mesma. No imaginário em que se inscreve a primeira mulher, criada com o que sobrava em Adão, Eva rerepresenta a falta. A imagem porta o enigma do elo perdido. Entre ele e ela, o que se perde é o elo. O lugar da imagem permanece no limite: lugar da sobre e lugar que sobra. Onde a imagem se enuncia, marca-se o espaço por que permeia o narrador.

Popularmente, dizer o nome da mãe é da ordem do maldizer. Na mulher, bendito é o fruto do ventre. O desejo da mãe pelo filho é o desejo de bendizer.

O menino sem a mãe vive da venda da lâ do umbigo, lugar que registra no corpo a marca do corte de um cordão. Pela impossibilidade de resgatá-lo, o narrador desenrola e enovela o fio narrativo. O narrador tece o seu limite no interdito, entre o pré-dito e o não dito.

Voltando a "J.", gostaria de assinalar, nesse registro, a metonímia que assinala o nome subtraído entre a inicial e o ponto final. A imagem do nome menos o nome re-envia à imagem do umbigo e da lâ do umbigo, cordão que, como o fio narrativo, tece-se para cortar. A placa que Luís oferece a Jaques é colocada na porta, no limite entre a cabana e a rua.

"Mas, mesmo quando o prefeito Luís deu o nome de Jaques Lanudo a uma rua do subúrbio mais progressista da cidade, Jaques não ficou tão alegre quanto as pessoas esperavam." (12)

Se um subúrbio tem lugar na periferia, o subúrbio mais progressista é o menos periférico. Institui-se

entre o centro e a margem, lugar do mais tênue limite.

Sendo nome de rua, o nome de Jaques se estende a um espaço de trânsito, que, entretanto, permanece atizado, imortalizado no limite.

No transcorrer da vida de Jaques, a lâ atingiu um tom "cor de rosinha". Mais clara, é ainda mais claramente que a imagem se limita com a imagem da mãe, se o leitor aceitar minha proposta de leitura que articula essa cor a um verso de Drummond:

..."é leite, sangue,... não sei" (13)

Quero ainda chamar a atenção do leitor para o campo semântico em que Elvira Vigna inscreve o significante "mentira" - no limiar do sono, do pensamento, da imaginação ao terminar esse seu conto:

"Um belo dia, Jaques acordou e pensou que tirava caneta esferográfica do ouvido.

"Mas era mentirinha.

"Caneta esferográfica é coisa que Jaques não fazia.

"De qualquer modo era gostoso ficar imaginando essas coisas durante o café da manhã."(14)

Jaques não sabe fazer caneta esferográfica, mas pensa que tira uma do ouvido quando está acordando. É curioso que essa caneta seja tirada do ouvido, ainda que imaginariamente, da mesma borda por onde se recebe a voz.

Se Jaques não escreve sua história, quem o faz por ele? O narrador resgata o seu saber sobre a personagem na fantasia da autora. Mas quem seria esse narrador, esse elemento que assinala a diferença entre um devaneio e o texto literário? Não creio que identificá-lo a uma entidade ficcional seja o bastante para responder a essa questão, uma vez que, assim caracterizado, limita-se ao enunciado, personagem entre tantas criadas pelo autor. O narrador, mais que representar uma personagem, faz consistir o espaço aberto na obra pelo qual o leitor conduz sua leitura.

No lugar do narrador há uma oscilação metafórico-metonímica e, nessa oscilação, temos a ilusão de entrever a "personagem secreta" registrada na definição concebida

por Mario Vargas Llosa, citada no primeiro capítulo deste trabalho. Esse movimento que faz faltar uma personagem é um dos aspectos do narrador sobre que gostaria de me deter neste momento. Para tanto, registro, aqui, minha leitura de um terceiro livro de Elvira Vigna, A pontinha menorzinha do enteitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café, oitavo livro publicado pela autora. Aos outros contos de Lã de Umbigo, voltarei em próxima oportunidade.

Nesse conto, que tem como personagens um passarinho e uma colherzinha de café, narra-se uma dupla adoção entre mãe e filho com traços de rara delicadeza. Cada palavra utilizada para descrever esse enredo acaba por ultrapassá-lo. Basta dizer que, nessas poucas linhas em que a ele me referi, terminei por chegar ao fim da história cuja última frase assinala o início dessa relação:

"E o passarinho começou a gostar dela."(15)

A narração dos episódios que aproximam as duas personagens começa assim:

"Era uma vez três passarinhos.

"Num dia de sol como este, o ninho deles caiu."(16)

Aqui, onde o ninho cai, aparece uma colherzinha para tentar salvar o passarinho. Esse demanda ao Outro que lhe dê o que ele não tem. A demanda da colher ao passarinho é a demanda materna por excelência: viva. Diante do não-todo da colher, que se apresenta para responder à demanda do filhote com outra demanda, o passarinho começa a gostar dela.

A escrita desse texto articula um processo de oscilação metafórico-metonímico em posição privilegiada para ser observado desde o título.

A expressão: "a pontinha menorzinha(...) de uma colherzinha de café" metaforiza o bico que, por sua vez, metonimiza a mãe. A colher pode ser lida como uma metáfora ou uma metonímia.

Pela animização - simétrica à do passarinho - a colherzinha adquire autonomia na função de salvar o passarinho. Nesse sentido, a colher consiste em uma metáfora da

nova mãe. Entretanto, não se exclui a possibilidade de haver uma pessoa que conduza essa colher, e que esteja sendo metonimizada por ela. O que possibilita essa ambigüidade é a ausência de elementos que explicitem um cenário e um tempo no enunciado.

A história começa num dia como hoje, tempo em que "era uma vez", sustentado pela ausência de imagens que contornem os protagonistas. A narração se articula por deslizamento entre os dois polos constituídos pelas personagens e é marcada pela urgência de salvar uma vida.

A colherzinha, não-toda, divide-se em duas extremidades, ligadas por um cabo. Primeiro, ela oferece ao passarinho sua concavidade de colher. Depois, fazendo um giro sobre si mesma, no limite do próprio corpo - no fim do cabo - encontra uma outra concavidade, menor, com a qual tenta atender à demanda do filhote. É oferecendo-lhe sua falta que ela dele se aproxima. Toda mãe é primeiro filha de outra mãe. É por demandar que ela abre a possibilidade do amor que consiste a demanda do sujeito.

A voz narrativa faz oscilar o ponto de vista. No título, é a história da pontinha da colher. No início, era uma vez três passarinhos. Dois morreram. O terceiro, a colher resgata entre a vida e a morte. A proximidade da morte, atualizada na quarta frase da narrativa, confere a esse sentimento de urgência, que perpassa a narrativa, seu caráter comovente.

O olhar, implícito na descoberta do ninho caído, quer seja dirigido pela colher ou por quem a conduz, cria o reflexo no filhote: logo que ele via a pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo da colherzinha de café, ele "abria o bico".

A relação de identidade é selada pela diferença, já que essa pontinha

... "não se parecia em nada com o bico da mãe dele.

... "ainda era muito grande para o bico dele.

... "ainda era muito fria para o bico dele." (17)

Essa relação possibilita o amor.

Não há fala das personagens nessa narrativa. Não há diálogos entre elas, nem em discurso direto nem implícitos nas palavras do narrador. Uma vez que apenas fala a entidade a que chamamos narrador, o efeito polifônico deveria estar abolido nessa narração, se ele proviesse só do entrecruzamento de imagens que, do enunciado, emergem como configurações de outros timbres ou de falas diversas, como tivemos oportunidade de observar em Problemas com o cachorro?.

Ainda quando temos um narrador "convencional", a voz narrativa, ao fazer oscilar o ponto de vista, promovendo a aproximação do leitor às personagens, interpõe-se como uma terceira pessoa, intermediária nessa relação.

Em A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café, quando obtemos informações sobre a colherzinha - que "fazia o melhor possível" - ou sobre o passarinho - que "começou a gostar dela" -, essas informações nos vêm de uma voz que detém o poder de falar ou calar sobre o que narra. O silêncio do narrador pode ser observado nos pontos obscuros que já citei; por exemplo, nos contornos do espaço por onde transitam as personagens.

O que possibilita a ambigüidade com relação à colherzinha - metáfora da mãe ou metonímia de alguém que, conduzindo-a, ocupa esse lugar - é o jogo de luz e sombra promovido no foco narrativo pela voz do narrador.

Da arte de trabalhar com o silêncio entre as palavras depende a beleza do texto literário. Da oscilação entre falar e calar surge a imagem do narrador como "personagem secreta", sem imagem, que ocupa o lugar do interdito.

Nessa história da colher e do passarinho, as personagens estão entretidas uma com a outra. Mas, mesmo quando narra a solidão das personagens, o narrador não é uma companhia para elas. É o que se pode verificar em "O gigante Antão", conto do livro Lã de Umbigo, para o qual volto minha leitura neste momento.

O gigante Antão é uma personagem que se apresenta ao leitor em estado de perplexidade. Depois de dar uma volta pela terra que, segundo nos informa o narrador, "já era redonda naquela época", e de não ter encontrado ninguém que pudesse "morrer de medo e de susto com sua presença", cons

tata:

"Não é possível. Se eu existo, deve ter mais alguém. Eu não ia existir assim sozinho que isso não faria o menor sentido."(18)

Se - isolado, embora - o sujeito fala, ainda que consigo mesmo, inscreve-se em uma estrutura que existe à sua presença no mundo. É somente a partir de sua fala - no caso de Antão, de seus pensamentos que são traduzidos pelo narrador desde a introdução da história - que ele pode localizar-se diante de um "todo" do qual faz parte. Se ele faz parte, é que esse todo é não-todo, ou "partes sem um todo", no dizer de Fernando Pessoa.(19)

A percepção dessa ex-sistência e de sua própria existência levam-no a procurar o outro que possa ocupar o lugar do semblante. Curioso é percebermos que o que Antão espera das pessoas é que elas se assustem com sua presença para que ser gigante se torne, para ele, uma vantagem.

Embora sabendo-se gigante, só se abaixa por necessidade de cortar uma unha, o que o leva a encontrar os tais "serezinhos" que procura.

Nesse ponto da narrativa, seu problema revela uma segunda dimensão: não basta que ele veja as pessoas; precisa ser visto por elas para ser reconhecido.

Antão faz duas tentativas nesse sentido. A primeira personagem a quem ele se dirige não demonstra "absolutamente nada" e o gigante desiste. A segunda tem com ele um diálogo curioso, do qual destaco o seguinte trecho:

"- E essa mão que me pegou não existe. É minha imaginação.

"- Imaginação? Sou Antão, o Gigante!

"- Que gigante que nada. Todo mundo sabe que não tem gigante. O senhor é um terremoto e pronto. Eu não posso lhe provar nada porque não tenho o conhecimento necessário das leis de eletricidade, mas qualquer um que tenha estudado isso, lhe provará em um minuto que o senhor não passa de um relâmpago combinado com um terremoto, um vendaval e um trovão. Sua presença é explicável direitinho com meia dúzia de fórmulas matemáticas, dois mapas de vento e três noções de geo

logia."(20)

A personagem recorre a um saber, atribuído a "todo mundo", do qual é integrante ainda que sem os conhecimentos necessários para provar sua hipótese. Segundo esse saber, aquilo que é fruto da imaginação não existe. Antão se fundamenta em um outro saber: ainda que não tenha semelhantes, sabe que é um gigante perigosíssimo. Nesse ponto, a personagem chega a um impasse: visto, explicado e não reconhecido, não consegue chegar a uma conclusão sobre como tirar vantagens do fato de ser um gigante, e a narrativa termina.

O narrador, na apresentação da personagem, usa um artifício:

"Gigante só é vantagem quando os outros sabem que a gente é gigante. Essa foi a brilhante conclusão que Antão (nosso gigante) chegou, depois de 56 anos de esforços mentais contínuos."(21)

Essa primeira conclusão de Antão nos é fornecida sem aspas ou travessão que distingam sua fala do texto do narrador. Cabe observarmos a expressão "a gente" utilizada no texto. Se é Antão pensando consigo mesmo, e se ele não tem semelhantes, a quem ele está se referindo, e a quem dirige sua fala?

Em uma outra expressão: "nosso gigante", o narrador explicita o envolvimento do leitor no pronome possessivo. Mas quem é esse leitor? Não posso supor que ele se dirija especificamente a mim, enquanto sujeito. O texto independe inteiramente de minha leitura.

Uma vez que Antão é personagem de um autor através de um narrador, ele tem o "reconhecimento" que lhe falta. Entretanto, esse reconhecimento não transita até o enunciado. Constrói-se no limite.

No conto, o "a mais" da condição do gigante abriga o "a menos" do sujeito de enunciação, "a menos" que enuncia a narrativa literária como forma de realizar a fantasia. Esse "a menos" surge como premissa para se passar do sonho à realidade, em um outro conto de Lã de Embigo, "O gênio do sorvete".

Trata-se da história da um menino bastante

pobre que precisa trabalhar muito para satisfazer suas mínimas vontades. O narrador afirma, mesmo, que ele deve prever suas vontades com antecedência para satisfazê-las a tempo. Um dia, "falando sozinho" - para usar uma expressão da narrativa - expressa o seguinte pensamento:

"Pois eu gostaria assim. De ter vontade de uma coisa na terça-feira e conseguir ela na terça-feira mesmo."(22)

Nesse momento, surge diante dele um gênio "de turbante, bigodões e tudo o mais" que se apresenta como sendo o espírito de seu pensamento e se oferece para fornecê-lo o que fosse capaz de satisfazê-lo.

Apesar de relutar entre espantar-se ou aceitar o sorvete de groselha que o gênio lhe oferece, o menino opta pela situação que lhe parece mais vantajosa. Depois de tomar o sorvete, pede informações ao gênio sobre "esse negócio" de espírito do pensamento e obtém uma longa explicação da qual faço os seguintes recortes:

"-... Quando a pessoa é pobrinha assim que nem você, só tem o pensamento, não é?... Quer dizer: você, resumindo, só tem o seu pensamento. Então é aí que eu entro: quando a pessoa tem só o pensamento, ele fica muito forte e me lembra"...(23)

O menino também, como a personagem com quem Antão conversa, afirma não saber que existia tal fenômeno, ao que o gênio responde:

"- Existo, sim, e tem uma vantagem para quem me conhece."(24)

Essa "vantagem" advém da condição de menos valia em que se encontra a personagem.

A posição do narrador em "O gigante Antão" pode-se comparar à assumida nessa narrativa. Nessa, o narrador posiciona-se com o menino que "só tem o pensamento"; naquela, com o gigante, que só existe na imaginação. No caso de Antão, a narrativa termina diante da falta de imaginação da personagem, "um gigante fortão mas muito burro". Em "O gênio do sorvete", o menino mostra-se capaz de tirar proveito de sua própria carência, na medida em que, na despedida do espírito, entremostra -

-se a possibilidade de outros encontros: "Até a próxima."

A posição do criador literário é a de quem tira partido de seus devaneios e os transforma em poesia. Não que ele tenha muitas opções: pode transferi-los para o cachorro, mas não pode livrar-se deles a não ser através do narrador. Na obra de Elvira Vigna encontraremos um lugar privilegiado para pôr em evidência essa questão. Trata-se do livro O triste fim de Asdrúbal, o terrível, mas não é sobre ele que desejo escrever agora. Conto com a boa vontade do leitor para aguardar o momento que considero mais oportuno para retomar essa questão.

A medusa do Butantã, personagem que dá título a outro conto de Lã de Umbigo, é imagem especular de Antão, pelo que dele repete e difere.

Sendo uma medusa, deveria ser considerada tão ou mais terrível que Antão, o gigante, mas era moça muito boazinha. De medusa, conserva a característica de ser "mulher que tem cobrinhas em vez de cabelos na cabeça, e que mesmo se a gente corta a cabeça dela, nasce outra cabeça no lugar." (25)

O narrador não diz palavra sobre o olhar que petrifica, característica mais terrível da Medusa mitológica.

Em "A medusa do Butantã", a personagem sente falta de emoção, de aventuras que a fizessem perder a cabeça para que essa pudesse crescer de novo.

Um dia, porque discordaram da "Duda", como a chamavam, as cobras-cabelos resolveram ir embora e deixar em seu lugar uma peruca loira. Porque ela perde as cobrinhas, diminuem as possibilidades de que a moça seja reconhecida como uma Medusa Verdadeira.

O problema da medusa, assim como o do gigante, fica sem solução. Entretanto, no caso da moça, ela de certa forma se consola com as notícias que tem sobre suas semelhantes: todas elas suspiram de tédio, usam perucas loiras e algumas até se casam, como as cobrinhas que se mudaram para o Butantã. (Assinalo, como curiosidade, que é essa perspectiva - a do casamento - o fator decisivo para fazer com que as cobrinhas "caiam fora" da cabeça da medusa.)

O narrador, nesse conto, chega a se identificar como primeira pessoa do discurso ao dizer: "essa Medusa então de que eu estou falando"... Permanece a pergunta: quem fala? Esse "eu", no enunciado, não chega nem mesmo a oferecer uma máscara que recubra a invisibilidade do narrador. (Retomei a questão do narrador de terceira ou primeira pessoa quando tratar do livro Sete anos e um dia.)

Outra peculiaridade desse narrador é atribuir a um sujeito indeterminado o saber que a personagem vem a adquirir. Essa característica se repete, com variações, em outras narrativas em que teremos a oportunidade de observar melhor que função pode ter. No caso desse conto, esse saber, que advém de um sujeito indeterminado, interessa à personagem. Em "A fada Neide e o sapo Nestor", é o narrador quem obtém informações por essa via. Passemos à esse outro conto.

Esta é uma história sobre as duas personagens que dão título ao conto. A fada Neide mudava tudo que via e, se as pessoas gostavam dela, é porque aprenderam, desde pequenas, a gostar de fadas. O sapo Nestor é a maior vítima das "artes e desartes" de Neide. Aliás, nas palavras do narrador, "no momento em que tudo aconteceu, estava - galhos ao vento - filosofando sobre as amarguras deste mundo", uma vez que a fada o havia transformado em mangueira.

Esse "tudo" que aconteceu é uma conversa entre a fada e o sapo-mangueira, em que ele a convence de que o gosto pela mudança, que ela apregoava, reduzia-se a mudar os outros. Nestor é suficientemente convincente para interferir de maneira definitiva na vida de Neide. Ela sai de cena, fingindo que vai lavar as mãos, e não volta mais.

"Disseram que ela tinha virado professora primária, aberto uma escolinha no interior, onde passava o dia ensinando "As Maravilhas da Transformação". Curriculum reduzido, é verdade, mas, ao que parece, com muitos fãs."(26)

É curioso o destino das personagens dessa história: o sapo se convence de que as mudanças por que passa têm um aspecto interessante, na medida em que, como mangueira, multiplica-se em uma mesa e várias outras mangueiras, enquanto permanece "filosofando". Por abrir mão de sua varinha mágica, Neide toma a palavra e abre uma escola - uma escolinha, no

interior - onde pode professar sua teoria.

As cobrinhas-cabelos da Medusa casam-se com seus namorados do Butantã. A varinha mágica fica esquecida e vira pedra, vira palavra, a pedra de toque para o resgate do tecido a ser bordado pelo narrador. Enquanto objetos perdidos, as cobrinhas ou a varinha parecem repetir, na estrutura, o ninho escondido de que ficaram sabendo o menino e seu cachorro.

Em "A professora de Inglês da Torre de Babel", Elvira Vigna cria uma história em que é necessário erguer-se uma torre para que ela possa cair e, caindo, possibilitar às pessoas a aprendizagem de uma outra língua, diferente da língua materna, para se comunicarem.

Reinventando a história da Torre de Babel, a autora cria uma situação peculiar. Durante a construção da Torre, as pessoas que ali trabalham, sendo de diferentes nacionalidades, tentam aprender as outras línguas que falam aqueles com quem convivem. Nesse tempo, quando as pessoas aprendem uma língua estrangeira, esquecem a língua materna e, assim, continuam não podendo comunicar-se. Não se falando, dispõem de tempo para construir a Torre. Quando a Torre chega ao céu, todos soltam exclamações. Percebem, então, que não precisavam traduzir as interjeições, o riso, o choro e as expressões faciais.

"Desse dia em diante, o pessoal começou a se preocupar mais com os olhares significativos, com os dar-de-ombros, com os risos e com os choros. E se esqueceram da Torre de Babel. Que foi tendo brecha, vazamento, infiltração, rachadura e o diabo."(27)

A alternativa que o conto apresenta, para as pessoas que esquecem a língua materna quando aprendem uma língua estrangeira, é abrir mão da palavra e se comunicar pela fala do corpo e pelos balbucios: por restarem os balbucios, resta-lhes lalia a resta lalíngua, traço que evidencia, na claudicação da linguagem, a presença do inconsciente e a do sujeito que recorreu ao código.

Quando um dia a torre cai, todo mundo "fica mudo de espanto" e volta a falar e a se desentender. A professora, então, recupera seu emprego.

Essa personagem recebe um destaque, no tí-

tulo, que não parece corresponder ao papel que desempenha na estrutura do conto. Permanece à margem: ela não trabalha na construção da Torre, mas, paralelamente, atendendo à demanda criada a partir dessa obra que reúne as pessoas. Não se percebe, em suas atitudes, qualquer utilização desse saber sobre as palavras a não ser no exercício de sua profissão, embora esse saber pareça fazer falta a todas as outras personagens. Essa referência, a ela, no título do conto, e o domínio de duas línguas, que ela mantém - raro, mas pouco enfatizado - envolvem-na em mistério, do ponto de vista do leitor. Ela não chama a atenção das demais personagens nem o narrador dispensa maior atenção a ela.

Enquanto existe a Torre e as pessoas presidem das palavras, ela perde o emprego. Quando a Torre cai, ela volta a ganhar "rios de dinheiro."

Todo o enredo se constrói em torno do saber sobre as palavras e, se ela é professora de línguas, é a palavra que ela ensina que a autoriza a ocupar esse lugar ao mesmo tempo realçado e marginalizado.

O silêncio do narrador sobre o destaque que lhe dá no título funciona como um interdito de onde provém o enigma: torna impossível, ao leitor, entender esse posicionamento e, ao mesmo tempo, leva-o a tentar explicá-lo. Essa tentativa de explicação, segundo o conto, é a origem de todo desentendimento.

A mim, interessa resgatar a idéia de que o narrador pode posicionar-se de diversas maneiras ao ocupar o lugar do interdito ou do suposto saber. De sua fala e de seu silêncio dependem a condução do enunciado e o efeito que sofre o sujeito, no lugar da enunciação, ao se deixar perpassar pelas palavras do texto. Nesse processo, importa menos o assunto tratado que o estilo de entrelaçar silêncio e fala. Na bainha do tecido que o narrador desfia, o sujeito vê a orla que se borda como falta.

No processo de criação da narrativa literária, o mentiroso e o verdadeiro adquirem, também, uma outra conotação. Por que nos deixamos envolver pela ficção, sabendo, embora, que não há gigantes, fadas, medusas ou gênios? Creio que seja justamente porque não há, mas prefiro deixar que esse

ponto insista em se pôr como uma interrogação, e não como uma pergunta, sustentando, por mais algum tempo, o desenrolar deste trabalho. Se retomei a questão, foi também com o propósito de estendê-la a minha leitura do livro Viviam como gato e cachorro, o segundo publicado por Elvira Vigna, onde encontramos, novamente, o significativo "mentira" na fala do narrador:

"Quinho sempre foi Quinho.

"Depois, inventaram que Quinho queria dizer Joaquim pequeno, mas era mentira.

"Inventaram isso só porque Quinho ia viver com Alfredo e não ficava bem um quinho qualquer ficar ao lado de um Barão.

"Joaquim, então.

"Ou, se é para inventar coisa, Joaquim fon Seca, Barão também. Barão português."(28)

A mentira é atribuída ao que, sintaticamente, classificamos como sujeito indeterminado pelo verbo na terceira pessoa do plural: "inventaram". Essa personagem não nomeada é capaz de nomear ou explicar ("Quinho queria dizer Joaquim pequeno"). O narrador também inventa - também mente - no que concerne ao sobrenome, apelido ou título: fon Seca. O que fica faltando ao nome Joaquim, o que o narrador acrescenta, é o que lhe permite se inscrever em uma genealogia. Algo da ordem do nome do pai. O efeito obtido com esse nome completo: Joaquim fon Seca é uma paródia, um eco de outro nome: Barão von Alfred, nome de Fefê, quando Fefê deixou de ser pequeno.

Antes de prosseguir com essa questão, quero lembrar, ao meu leitor, o começo dessa narrativa:

"Essa é a história de Joaquim e Alfredo."

Iniciando-se assim, conta os episódios que aproximaram as duas personagens, suas características peculiares e a maneira como viviam: feito gato e cachorro. Essa expressão, que dá título à história, localiza Joaquim e Alfredo em uma relação de espelhamento que se amplia na estrutura narrativa.

O trecho anteriormente citado é o único em que o narrador se refere ao nome ou apelido "Quinho". No decorrer da narrativa, mesmo no momento em que a personagem "chega",

ele é "Joaquim". Chamá-lo de Quinho talvez seja uma tentativa semelhante à de chamar o cachorro de "Totô". Mesmo porque, Quinho, sonorizando-se com Joaquim, está na ordem de um apelido (como Fefê), sendo, talvez, uma maneira que alguém - uma criança? - teria encontrado para pronunciar esse nome. Entretanto, nomear é atribuição do antecessor, desse inominado sujeito indeterminado.

As personagens, nesse texto, encontram a possibilidade de se identificarem uma à outra. Vivendo feito gato e cachorro, é a partir da briga que encontram o carinho e o auto-reconhecimento.

"(Alfredo) Coçou a cabeça e foi coçando, coçando... até que começou, sem perceber, a coçar o pé de Joaquim que estava ali do lado."(29)

Da cabeça de um surge o pé do outro e eles recobram o próprio corpo como limite.

Para que isso tenha sido possível, foi necessária a existência de um terceiro elemento, o "Outro A" de que nos fala a definição do conceito de identidade, fornecida por Flávio B. Fontenelle de Araújo, em texto já citado nesta dissertação. Nessa história, esse Outro que primeiro os aproximou e nomeou é lugar que pode estar sustentado pelo narrador ou pelo sujeito indeterminado do verbo "inventaram".

Se o sujeito é indeterminado, não se pode saber a quantos indivíduos o narrador se refere como passíveis de sustentar esse lugar aberto, um ou mais de um antecessor, na ordem de um sobrenome.(30)

O narrador não cita as palavras desse sujeito indeterminado, mas as deixa interditas no discurso indireto. O que quero enfatizar, aqui, é o fato de esse sujeito falar, dito nesse interdito. Segundo o narrador, esse sujeito indeterminado não apenas nomeia: "inventar", "mente". Resta saber a quem se dirigiu a fala dessa personagem e como o narrador a ela teve acesso.

O narrador imita esse sujeito indeterminado: também inventa um nome, também o explica. Resta saber se ele é uma personagem conhecida das outras personagens que fazem parte desse enunciado. É necessário, aqui, tomar outro tre

, cho dessa narrativa:

"Gato? Cachorro? A gente não sabia ao certo ...

"Às vezes a gente se perguntava: será que Alfredo é realmente um gato? Será que Joaquim é um cachorro?

"A gente não sabia.

"Quando eles ficaram velhos eles ficaram parecidos - é verdade - com um gato e com um cachorro. Latiam e miavam e, reparando bem, a gente via que eles andavam de quatro.

"Ou será que era a gente, também ficando velha e dando para enxergar as coisas de modo diferente?

"Está bem. Se vocês quiserem, a gente muda o começo desta história." (31)

Dizendo-se "a gente", o narrador permanece narrando na terceira pessoa do singular e não ofusca sua invisibilidade. Sua imagem é construída por oposição aos bichos e se limita à do sujeito indeterminado. Utilizando-se da concordância gramatical ou lógica, mantém toda a ambigüidade que a expressão comporta: masculino ou feminino, um ou mais de um indivíduos podem estar determinados por ela.

Ao dirigir-se ao leitor - leitores -, delimita seu lugar na enunciação: aquele que a ela ex-siste, de onde se pode mudar o começo de uma história, sem deixar de repeti-la, de dividi-la para multiplicá-la em várias imagens que tentam contornar a mesma falta. Mas cabe nos lembrarmos de que o narrador se constrói no processo narrativo. Mudando-se o começo de uma história - aqui, de uma narração - obtém-se um outro narrador. É o que me permite e me obriga a distinguir, por exemplo, o narrador de Problemas com o cachorro? do narrador de Viviam como gato e cachorro. O narrador a quem se atribui a decisão sobre onde e como conduzir a narração, institui-se no movimento de "ao depois", ele mesmo produto e produtor ficcional da narrativa.

O sujeito de enunciação ex-siste ao seu desejo de narrar, mas é a ação de narrar que cria o lugar do sujeito na enunciação. A história que o sujeito narra fornece-lhe a trama onde se inscreve o narrador, que traça limites que

recobrem um tempo perdido e deslinda o fio condutor entre aqueles em que se fia a memória e o esquecimento.

Simétrica à imagem criada em "vocês", está a imagem de "a gente".

"Se vocês quiserem, a gente muda o começo dessa história."(32)

A singular pluralidade nesse "vocês" é efeito de eco. Penso que não devemos incorrer na ingenuidade de tomarmos essa imagem como sendo a nossa imagem de leitores. Creio que esse "vocês" ocupa o mesmo lugar nomeado como sendo o do "pai", em Problemas com o cachorro?, uma vez que se trata de alguém cujo querer interfere na produção da narrativa, imagem especular desse sujeito "a gente", que fala.

Se recorremos aos textos que utilizei como epígrafes a este capítulo, podemos nos interrogar: quem é essa criança que vira meus sonhos de pernas para o ar? É do lugar dela que falo? É do lugar dela que se autoriza minha poesia? Quem fala? Eu mesma, se não me engano. Mas, e se me engano, a quem engano? De quem a voz que da minha se desempareilha quando leio meu próprio verso? Retorno ao texto de Nasio, epígrafe do primeiro capítulo desta dissertação: quem o deus que escuta essa palavra? Quem a enuncia?

Se as interrogações se multiplicam feito ecos, é que não nos enganamos na condução da questão. Nesse ponto, algo se põe como obstáculo - o corpo petrificado da ninfa, cuja fala assinala a cegueira nos olhos da imagem. Se silêncio, a cegueira é minha.

Se digo que esse "vocês" simetriza-se com "a gente", é puro artifício: é jogo de espelhos em que conto com um terceiro elemento para montar o meu caleidoscópio.

Em Viviam como gato e cachorro, as imagens se formam aos pares: Quinho e Fefê, Joaquim fon Seca e Barão von Alfred, "a gente" e um sujeito indeterminado, "a gente" e "vocês". O que não incorpora a série, mas sustenta cada par, constitui o terceiro elemento que viabiliza a identificação: o lugar do narrador.

Esse lugar, aberto pela narração, a partir

do qual as imagens se proliferam, reduplica-se nessa terceira pessoa, imagem não visualizável que contorna o texto e dá a impressão de ocupar esse lugar. O narrador faz a borda que cinde e marca a cisão entre o enunciado e a enunciação e insti- tui o signo de identidade, passagem do "eu" ao "ele", onde o singular sujeito de enunciação abriga a pluralidade e as multi faces do autor e dos leitores.

A profusão de falas que a narração evoca, o efeito polifônico na voz que enuncia metaforiza-metonymiza o ser extratemporal e fala no tempo fora do tempo (33), da memória, do olvido, da fantasia.

O leitor põe a voz na voz narrativa e en- contra o desemparelhamento: por mais que tente aproximar do texto sua entonação, suas pausas e suas ênfases, encontra sempre um obstáculo, desencontro entre a voz, no silêncio do texto, e a voz com que tenta representá-la, vazio que a língua ' comporta e sustenta em sua rede significante. O narrador assinala o desemparelhamento entre o sujeito autor e o nome do autor e faz com que o texto se publique, encontre seus leitores que, em seu conjunto, constituem um não-todo, ..." série infinita, porém limitada" (34), que abriga o lugar do leitor imagi nário, sempre por vir.

Na galeria de imagens que a literatura mul tiplica, o leitor ocupa o lugar do sujeito de enunciação. Acompanhando imagens em que se espelha, imagens que se repetem a partir de uma maneira de evocá-las, o sujeito se situa e se exclui a partir do narrador. Na tentativa de reconstituir a imagem que falta em torno da voz, imagem só contorno, o olhar é conduzido para o lugar onde já não há olhar. O desejo desper tado pelo que resiste ao escrito, insiste no escrito, sempre por vir. Permanece o lugar do sujeito, ilusão criada pelo texto, a partir da qual se cria.

À procura do estético, o sujeito se situa a partir de um estilo de tocar sensações e criar fantasias. No domínio de Eros, o "amor escrito" (35) abriga o fim do autor e do leitor e institui o narrador, a voz narrativa que permane ce enunciando. O lugar aberto pelo narrador é o lugar onde o

Outro evidencia sua falta.

Nesse espaço deixado em aberto, oscilam as imagens evocadas do enunciado à enunciação: fazendo seus pares nos dois planos, o narrador "imita" sujeito e personagem, limita-os e os desemparelha.

O lugar do narrador é instância temporal; tempo e narração, uma mesma borda, por uma torção, como em uma banda de Möebils. Ficcionalmente, o narrador detém o tempo de enunciar, conhece o tempo do enunciado e interfere no tempo da enunciação.

Em Problemas com o cachorro?, o narrador antecipa-nos a informação de que as coisas iam mudar devagarinho. O menininho torna-se menino, depois sai por aí, com seu cachorro, descobrindo o mundo. Em Viviam como gato e cachorro, a entidade ficcional, criada como narrador, envelhece, descobre outro modo de ver as coisas que enunciou.

"Essa é a história de Joaquim e Alfredo."

(...)

"Essa é a história de um gato e de um cachorro." (36)

Permita-me lembrar um conto de João Guimarães Rosa, "As margens da alegria", para dele citar esta frase:

"Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido." (37)

É dessa perspectiva de mudança que se põem o narrador de Viviam como gato e cachorro e o narrador de Problemas com o cachorro?. Mais importante que o que resulta da mudança é o fato de haver mais de uma possibilidade de se verem as coisas. A valorização da descoberta recai sobre o processo. O conhecido, depois de tornar-se desconhecido, pode ser reconhecido. A fantasia talvez tenha mesmo esse valor: o de provocar o estranhamento, a condição mesma para a leitura da realidade como algo novo, de novo, "redescoberto". Mentira ou verdade, a mesma moeda, dados que a fichinha põe em jogo. Ficção é jogo de palavras: vigência da criança.

Há um único livro de Elvira Vigna em que aparece um narrador de primeira pessoa do singular. Sete anos

e um dia é também o único romance da autora, décimo livro publicado por ela. O enredo tem, como pano de fundo, a história política do Brasil, nos anos de ditadura e abertura, o presente da narrativa transcorrendo, principalmente, no Governo João Baptista Figueiredo, a quem se fazem muitas referências na obra. Embora a narração se faça em terceira pessoa do singular, há uma intercalação de uma história escrita por Pedro, as duas narrativas versando sobre o mesmo tema.

São três os personagens em torno dos quais se estrutura a narrativa: Pedro, Carlos Alberto - Caloca - e Catarina. Além de João, filho de Catarina e Carlos Alberto, outras três personagens: Bete, Rosário e Tânia, têm participações mais ou menos decisivas na articulação do relato. Entre estas, destaca-se Tânia.

Pedro e Carlos Alberto são dois amigos de infância, professores de História, que mudarão de profissão por reflexos, indiretos, de perseguições políticas. No começo da narrativa, Bete é casada com Caloca e Catarina é namorada de Pedro. Bete e Caloca se divorciam e ele passa a namorar Catarina. Pedro, então, namora Tânia, depois Rosário e novamente Tânia. Essa moça, como os dois amigos, tem uma passagem pelo DOPS para prestar depoimentos. Dessa passagem, resulta-lhe um trauma que uma cena com João atualiza, o que acaba por ser o "golpe de misericórdia" na relação de Pedro e Caloca, já bastante abalada desde o início da narrativa.

O título do livro é eco da epígrafe utilizada pela autora:

"Sete anos e mais um dia  
era a nau a navegar."

"(Nau Catarineta, do folclore português e brasileiro.)" (38)

Ao final da narrativa de Pedro, ele nos faz a seguinte revelação:

"Abandonei meu estudo sobre o período de gestão militar, está tudo numa pasta onde não quis pôr o nome sugerido por Carlos Alberto, "Sete homens e um destino", mas onde não podia pôr nenhum outro, sendo este o verdadeiro. Inventei um título então bem parecido, e que falava dos antepassados portugueses dele, e que são os mesmos que os meus.

Deixei pasta e título numa gaveta."(39)

Catarina é apelidada por Caloca de Catarineta, e é ainda no texto de Pedro que isso nos é dito:

"Catarina e Carlos Alberto não se casaram legalmente, em fidelidade aos ideais revolucionários deles e porque, como gostavam de dizer, rindo, Catarina era Catarina Martins Ribeiro e, se casasse, passaria a ser Catarina Martins Ribeiro de Sousa Pinto, ou pior, Madame Pinto, o que era um nome de merda, melhor não tê-lo. E tornavam a rir. Carlos Alberto chamava Catarina de Catarineta, um apelido carinhoso, a substituir os sobrenomes ausentes."(40)

Catarina, como a nau, promove a possibilidade de que os dois amigos mantenham um percurso, depois que seus discursos já versam em direções quase antagônicas. Citando, ainda, dois trechos da fala de Pedro:

"E provavelmente não havia outro caminho (para evitar a separação) não fosse Catarina inventar um."(41)

"Depois de ter carregado o fantasma do que eu fora, ela iria agora carregar o embrulho colorido que Carlos Alberto era."(42)

João, o filho de Catarina, é também visto por ela como um "embrulhinho", desta vez, na fala do narrador:

"Antes virou a cabeça para olhar o berço ao seu lado, onde um embrulhinho rosado dormia. Catarina gostou dele."(43)

A moça tem um "personagem secreto" que muito se assemelha às personagens das outras histórias de Elvira Vigna. Seu nome é R. Paradis, o R. variando, ao longo dos anos: "Roberto, Ricardo, Rodolfo"... Ribeiro?

"Tinha sido, na infância, um bichinho de estimação - ora um simples cachorro, ora um ser de outro planeta que se comunicava com Catarina via ondas mentais. Depois foi melhorando o enredo. Tornou-se um homem, mantendo, contudo, da época em que era cachorro, o hábito de se sentar aos joelhos dela. Tinha uma fidelidade apaixonada e uma presença fácil, seguida com um estalar de dedos, ou, melhor dizendo, com um movimento de dedos. R. Paradis, em geral, era um homem muito bonito que amava Catarina caninamente e que estava sempre presente quando Catarina, perdendo-se em devaneios romântico-erótico -

cos, achava o caminho que a presença dos outros homens, os de carne e pêlo, bloqueava."(44)

Catarina vai remodelando-o pelos moldes de Caloca, até obter uma quase coincidência absoluta entre os dois. O narrador chega a afirmar:

"Catarina não sabia mais quem era quem, e acabou por trazer definitivamente para a cama de casal este seu caso secreto. E porque os dois eram um sô, não precisava mais haver dois nomes, e então R. Paradis morreu. Ficou sô Caloca."(45)

Essa personagem pode ser calada. Morta, não. Quando, mais tarde, "algum fantasma grande" vai assombrar Catarina, fazendo-a perder o sono, ela recupera "do limbo" R. Paradis. No dizer do narrador,

..."o que restava do glorioso R. Paradis de outrora: uma pílula para dormir."(46)

Podemos saber mais sobre essa "personagem secreta", se procurarmos o significante "cachorro" na obra de Elvira Vigna. Já vimos como ele aparece em três textos da autora: Problemas com o cachorro?, "O garoto que tirava lã do umbigo" e Viviam como gato e cachorro. Sabemos que sua forma canina pode variar: ser de outro planeta, gênio, gigante ou monstro, como veremos nas histórias de Asdrúbal. Mas, neste livro, a autora parece privilegiar sua aparência de cachorro, significante que se repete em duas outras circunstâncias.

A primeira delas, quando descreve a vida dos pais, antes de se casarem. Primos-irmãos, tinham sido criados juntos, "eles e mais meia dúzia de cachorros vira-latas". Quando o relacionamento entre os dois é descoberto pela família - relacionamento que, segundo o narrador, imita o de bichos e gente - eles são expulsos de casa, e esta é uma das frases atribuídas à família:

"- Vou dar um tiro nesse cachorro (o de duas pernas)."(47)

Nesse trecho, o epíteto de cachorro é dado ao pai de Catarina. Mas é à mãe da moça que o narrador atribui as características do animal.

A transposição pode ser observada, na es -

estrutura narrativa, em um momento em que Catarina, na casa da mãe, onde "o cheiro do cachorro se misturava com o do p<sup>o</sup>-de-arroz, enjoativo" (48), lembra-se de um sonho - um pesadelo - que tivera com o pai. O deslocamento da metáfora através das metonímias - a transição entre a lembrança de uma e de outro - promovido por associações entre cheiros, um retrato do pai e lembranças da infância (motivadas pela presença do filho), guarda uma estrutura típica dos sonhos, muito mais que a narração do pesadelo de que Catarina se lembra.

Em outro trecho desse romance, a semelhança entre a mãe e o cachorro é explicitada pelo narrador, quando Catarina tenta se lembrar de como era a mãe, antes de uma operação plástica, e sente dificuldades.

"Agora ela (a mãe) era igual ao pequinês dela (dariam, mãe e pequinês, um péssimo retrato). O pequinês, tendo visto diminuir de repente e por milagre o respeito e a distância que havia entre ele e a dona, passou a rosnar para a mãe de Catarina, morder quando podia, e o pior, sujar a casa.

"A mãe tinha querido empurrá-lo para Pendo tiba, junto com o piano, mas Catarina não tinha topado. Chegava não ter retrato, não ia aturar cachorro." (49)

Catarina colocara, na parede de sua casa, fotografias retiradas de uma revista para cumprir o papel de "antepassados decentes", já que a mãe ou o pequinês, que mal se diferenciam, dariam um péssimo retrato.

Conforme a descrição, esse pequinês tem um comportamento muito parecido com o de Adamastor. Só falta falar. Nesse romance, o piano cumpre a função da voz, que o cachorro não tem.

Sobre o piano, há uma história: ele tinha o apelido de "grilo mudo" e fora comprado pela mãe quando Catarina era "pequena e bem comportada", prometendo tornar-se a "moça boazinha e esposa feliz" - dos sonhos atribuídos à mãe. Agora, ficava na sala da casa de Catarina e Caloca, em Pendo tiba. Sobre ele, a moça diz:

"- E a gente chama ele de grilo mudo por causa do Grilo Falante. Quer dizer, o piano é a voz da consciência dizendo o quão longe eu estou do caminho das moças fi-

nas.

"- ...

"- E é mudo porque eu nunca abri ele para nada." (50)

É mudo que o piano fala como "voz da consciência." Deslocada para o piano, atribuída às palavras da mãe, a voz sustenta um efeito polifônico, insiste em tentar-se representar. Em Problemas com o cachorro?, ela surge como palavras do pai ao menininho, interferindo na narração. Como o piano, em relação a Catarina, aponta ao menininho seus desvios do percurso supostamente traçado. Se toda resistência é resistência do ego, a resistência, nesse caso, é a de reconhecer o Outro para além dessa imagem que se tenta construir como capaz de suportar sua representação. Não se trata da fala da mãe da moça ou da do pai do menino, mas da impossibilidade de se representar essa voz que surge como ubiquidade, no lugar do Outro.

Deslocada para mais de uma metáfora, a metonímia da voz assoma no texto narrativo. O que não se representa emerge como ausência no lugar do narrador, efeito de eco, impossibilidade de fazer coincidir a voz do sujeito com a voz inscrita nas palavras que bordam o tecido narrativo.

Nos devaneios de Catarina, surge a "personagem secreta", algo que tenta obturar o vazio deixado pela falta significante. No lugar do narrador, faz-se necessário que tentemos imaginar uma entidade ficcional, uma "personagem secreta" que sustente a imagem de quem fala nessa voz que o sujeito percebe como estando no texto. Essa voz, que a Teoria da Literatura denomina "voz narrativa", cobra uma imagem onde se descobre um contorno. O som dessa voz, que o representa, não se representa. Enquanto "personagem secreta", o narrador inscreve, no texto, sua ausência. No lugar do narrador, a estrutura narrativa se sustenta em uma falta. (51)

Qualquer que seja a pessoa escolhida para conduzir a voz narrativa, no lugar do foco sua imagem desaparece. Em Sete anos e um dia, há dois tipos de narrativa: há um narrador de terceira pessoa e um outro, que narra na primeira pessoa do singular. Já vimos, em citação anterior, que o título do romance parece ser o que Pedro, esse outro narrador, es-

colheu para o seu texto, e que esse título tenta parafrasear um outro, escolhido por Caloca. É esta personagem, Carlos Alberto, quem sugere a Pedro que escreva um livro.

"- ... Você devia escrever essa história. A Mulher Caracol. Aliás, você devia escrever, Pedro. Sentar e escrever. Essa e outras histórias."(52)

Caloca, como Catarina, é personagem que gosta de se entregar ao devaneio. A narrativa focaliza bem mais as histórias que ele constrói do que aquelas criadas pela moça. A influência desse amigo no texto de Pedro não se restringe à sugestão do título. A história da Mulher Caracol, por exemplo, é a história que Caloca constrói sobre Bete e é narrando-a a Pedro que sugere que o amigo a escreva.

A narrativa de Pedro, assim como a do narrador de terceira pessoa, gira em torno da história dos dois amigos e de Catarina, na medida em que sua presença - ou ausência - ajuda-os a construí-la.

"Quando Catarina não ia a minha casa, ficávamos então só eu e Carlos Alberto a conversar. Melhor dizendo, eu a ouvir Carlos Alberto a sonhar."(53)

Das lembranças de Pedro, de sua própria infância, uma se destaca como história, "dessas histórias que se conta e no fim nem se conta mais, de enjôo, de tantas vezes que foi contada."(54) É a história do gato de Pedro, gato que ficou sem nome. Quando adulto, Pedro reencontra um antigo vizinho - esse, na época, tivera um cachorro chamado Castelo Branco - que lhe conta sobre como, prisioneiro, raptado pela repressão, revira o gato de Pedro e como esse gato fora morto como uma ameaça do carcereiro: "depos é tu."(55)

Um dos motivos do rompimento de Caloca e Pedro é atribuído à fala desse vizinho, em quem Carlos Alberto não acredita. Em Pedro, a história age como motor que reaviva as lembranças e alimenta a fabulação. O gato torna-se representante das vítimas da ditadura, enquanto a casa de Caloca - um dos pretextos dessa narrativa - é comparada ao Brasil por estar permanentemente em construção, hipotecada, e ruir, no final da narrativa:

..." e Pendotiba naufragou, literalmente, durante um temporal, enquanto o Brasil naufragava nas lágrimas

por um presidente morto, um civil, o primeiro."(56)

O relacionamento entre Caloca e Catarina, por sua vez, depende de Pedro que, à sua maneira, confere-lhe o sentido de estabelecer vínculos. A comparação entre as mulheres e o texto - já vimos como Catarina é nau e por que riberas articula relações - faz-se precisa num dado momento da narrativa:

"Rosário foi substituída, depois com o tempo, por uma novela."(57)

Nesse caso, trata-se de uma novela de televisão. Na obra, esse significante tem sua implicação ampliada, uma vez que é a escrita de Pedro que passa a fazer elo que vincula as personagens.

As lembranças de Pedro passam pela questão da voz, enquanto voz narrativa, e porque é como vozes que elas lhe ocorrem:

"E de pensar na casa, eu já começava a pensar nos seus habitantes, e isso eu não queria mais. Antes que as redes se balançassem preguiçosas e que as vozes ecoassem na luz dos vitrôs, eu, olhando para o chão, afastei-me do carro e disse: bem, foi legal te ver." (58) (Grifo adicionado).

Contrapondo-se as narrativas feitas em primeira e em terceira pessoa, o efeito obtido é o de verossimilhança. O que um narrador fala, o outro repete. Por se repetirem em diferentes narrativas, os fatos apresentados soam como realidade e as opiniões nos parecem assentadas num saber comum.

A multiplicação das personagens no lugar do narrador, além de evidenciar seu efeito polifônico, faz com que a voz narrativa seja atribuída a mais de um responsável pela história.

Se a narração é feita na primeira pessoa, a máscara de uma personagem vem recobrir a invisibilidade do narrador. Entretanto, conceber o narrador como terceira pessoa, como entidade ficcional ou personagem invisível, é apenas tentar conferir outra máscara a esse lugar de onde provém a voz narrativa.

Na história de Perseu, é invisibilizado pe

lo capacete de Hades que ele pode cortar a cabeça da Medusa, vista através de seu escudo, utilizado como espelho, onde o olhar não se representa. A narrativa, construída como um espelho, abriga um lugar vazio em que tentamos delinear uma imagem - ainda que sem imagem - nesse contorno que nos oferece a voz narrativa. Como é esse o lugar em que se tecem os interditos, à personagem que o ocupa atribuímos o suposto saber.

A essa personagem, invisível na terceira pessoa, "personificada" na primeira pessoa, atribuímos o olhar que já não há, que conduz o ponto de vista, e a voz que não ouvimos, que se define no silêncio entre as palavras. Resta saber até que ponto promovemos um rebaixamento do Outro a objeto a, até que ponto elevamos o objeto a à dignidade de Das Ding(59). O que podemos verificar é que há uma busca de simetria promovida no texto narrativo: no momento em que o sujeito se projeta em busca do Hum, encontra a borda que assinala o menos um, lugar aberto pelo narrador.

Prosseguindo na análise da obra de Elvira Vigna, vamos encontrar uma personagem, Asdrúbal, sobre a qual a autora publicou quatro livros: A breve história de Asdrúbal, o terrível, A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível, Asdrúbal no museu e O triste fim de Asdrúbal, o terrível.

A breve história de Asdrúbal, o terrível é o primeiro livro de Elvira Vigna. Nesse texto, somos apresentados a esta personagem, Asdrúbal, um monstro que está sempre fracassando no exercício de suas maldades: um gatinho, que ele joga no mar, aprende a nadar e termina por se vangloriar do episódio; a borboleta azul, em que ele cospe, fica mais limpa e recebe elogios das amigas. Quando as maldades de toda a família já não "funcionam" mais, eles se mudam para a Argentina onde pensam fazer doutorado em Monstrologia.

Editado pela Editora Bonde e re-editado pela Livraria José Olympio Editora, esse livro sofreu alterações de formato, ilustrações e texto. Do texto, foi retirada a conversa do gato com os amigos, que passa a ficar implícita na fala do narrador, que assim a introduzia:

"Sua vítima, o gatinho, contava para os amigos, tintim por tintim, sua aventura."(60)

Ao alterar as ilustrações, a autora/ilustradora acrescenta uma personagem que dialoga com Asdrúbal na apresentação do título geral da obra e no de cada capítulo, o que termina por acrescentar uma outra aventura à narrativa da primeira edição.

Há, ainda, uma alteração no texto da dedicatória. Na primeira edição, lê-se: "dedicado pra Carolina". Na segunda, o texto: "este meu livro é dedicado à Carolina", é inscrito em um balão que o atribui a Asdrúbal.

É curioso observarmos como o discurso direto, inscrito nos balões - as falas da coruja, por exemplo - não suprime a narração: essa é a condição para que possamos afirmar que há uma história acontecendo entre as personagens. Entretanto, o narrador, enquanto "entidade ficcional", desaparece. São as próprias personagens que vêm se postar no lugar do foco narrativo. O lugar do narrador será ocupado por elas.

*É isto que diferencia radicalmente o narrador, enquanto condição da narrativa, da "personagem secreta" que narra a história: enquanto personagem, ele pode ser eludido. Topologicamente, ele ex-siste à narração que o cria.*

O quarto livro de Elvira Vigna é A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível. Nessa história, Asdrúbal volta da Argentina, rapta a Borboleta Azul Neto e várias modificações ocorrem na floresta DumDum.

Gostaria de partir do título desse livro para recolocar a questão do verdadeiro, na obra de ficção, questão que insiste, particularmente, na obra de Elvira Vigna. Vale fazer uma breve retrospectiva nos textos que já comentei:

Em Problemas com o cachorro?, o cachorromente, e sua mentira é o texto poético. Em "O garoto que tirava lã do umbigo", Jaques gosta de pensar que tira caneta esferográfica do ouvido, mas é mentira: ele só tira lã do umbigo. Em A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café, o passarinho começa a gostar da colherzinha, embora ela não seja sua verdadeira mãe. O gigante Antão é personagem que tem sua existência negada por ser explicável por uma combinação de diversos fenômenos - relâmpago, terremoto, vendaval, trovão - e por ser atribuída à imaginação de outra

personagem. A medusa do Butantã se parece tanto com as outras mulheres que ninguém reconhece nela uma Medusa Verdadeira. Nos textos: "O gênio do sorvete", "A fada Neide e o sapo Nestor" e "A professora de Inglês da Torre de Babel", o envolvimento com a fantasia é inerente ao mundo construído na narrativa, o que permite que exista o gênio do pensamento, que o sapo seja uma mangueira ou que a história da Torre de Babel inclua o lugar dessa professora, em sua nova versão. A questão que nos interessa volta a se pôr na história Viviam como gato e cachorro, em que tudo pode ser visto por outro ângulo, e a história pode começar de outra maneira. Finalmente, em Sete anos e um dia, o próprio título não é o verdadeiro, como nos esclarece o relato de Pedro.

Em A verdadeira história de Asdrúbal, o Terível, o significante aparece já no título. No interior da narrativa, destaco uma colocação do narrador que me parece bastante interessante:

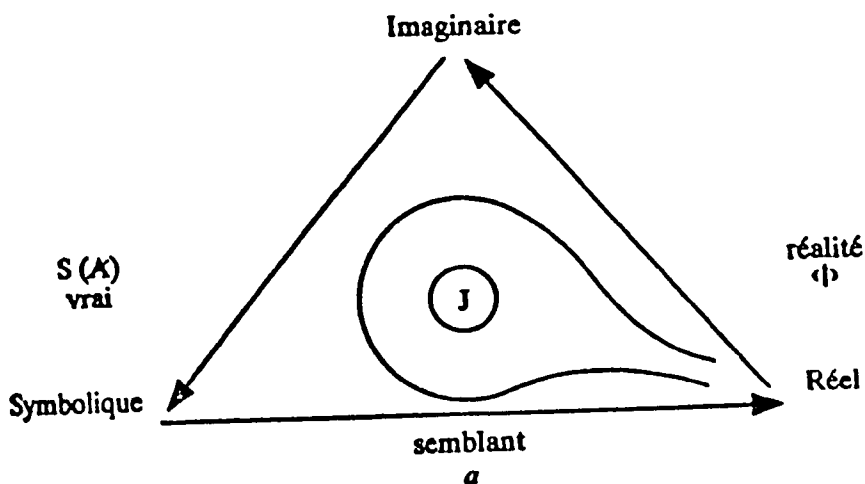
"Qual o sonho mais verdadeiro? O seu? O meu?"(61)

Em outro trecho, comentando uma ilustração, o narrador tece o seguinte comentário:

"No entanto, sabemos por testemunhas oculares e por provas irrefutáveis que a Grande Batalha entre a Borboleta Azul Neto e Asdrúbal, o Monstro Amarelo, não teve nenhum momento sequer parecido com a cena mostrada, sendo o ímpeto e a sede de sangue dos adversários uma contribuição do artista à realidade."(62)

Penso que estes dois conceitos: o de "verdadeiro" e o de "realidade", são tomados um pelo outro, ao longo da obra e, em especial, nesse texto. Cabe, aqui, fazer a distinção entre eles.

Sabemos, desde Freud(63), que o que há de verdadeiro, no sonho, é o desejo que o articula. No entanto, não se pode tomar o que é verdadeiro pelo que é da realidade. Em seu Le Séminaire, Livre XX, Lacan nos fornece uma distinção clara para os dois conceitos, situando-os no seguinte esquema:



É ainda a Lacan que recorro para esclarecer a relação entre o discurso e o fantasma:

"De cela "réalisant la topologie", je ne sors pas du fantasme même à en rendre compte, mais la recueillant en fleur de la mathématique, cette topologie, - soit de ce qu'elle s'inscrive d'un discours, le plus vidé de sens qui soit, de se passer de toute métaphore, d'être métaphore, d'être métonymiquement d'ab-sens, je confirme que c'est du discours dont se fonde la réalité du fantasme, que de cette réalité ce qu'il y a de réel se trouve inscrit."(65)

(É sempre a propósito nos lembrarmos de que, para o autor, "de vèrite il n'y a que midit."(66)

O efeito de verdade pode produzir-se no texto de ficção, como em qualquer outro texto. A realidade ficcional, essa é efeito de verossimilhança.

Sobre o objeto a, recorro este trecho de Le Séminaire, Livre XI:

"C'est le lieu de dire, à l'imitation d'Aristote, que l'homme pense avec son objet. C'est avec son

objet que l'enfant saute les frontières de son domaine transformé en puits et qu'il commence l'incantation."(67)

A partir desse objeto se constroem a oscilação metáfora-metonímia que, com seu poder de encantamento, tenta contornar o que não se representa.

Finalmente, se se trata de discurso, trata-se, também, do lugar do narrador, uma vez que não há discurso sem narrador. Se minha tese - a de que o lugar do narrador é o lugar do Outro - estiver correta, é nesse espaço que a torção se articula. Para explicitar esse lugar, recorro, ainda uma vez, ao texto de Lacan:

"Mais, certes, c'est dans l'espace de l'Autre, qu'il se voit et le point d'où il se regarde est lui aussi dans cet espace. Or, c'est bien ici aussi le point d'où il parle, puisqu'en tant qu'il parle, c'est au lieu de l'Autre qu'il commence à constituer ce mensonge véridique par où s'amorce ce qui participe du désir au niveau de l'inconscient."  
(68)

O cachorro poeta, R.Paradis, Asdrúbal são algumas das personagens de Elvira Vigna que metaforizam o fantasma. Em A verdadeira história de Asdrúbal, o Terrível, podemos saber como ele surge:

"Asdrúbal, ao aparecer, vem de mansinho, junto e dentro das coisas de todo dia. Não se vê."(69)

As coisas de todo dia, que lugar teríamos para nomeá-las, além do próprio discurso?

Na "verdadeira" história de Asdrúbal, as falas proliferam em torno da personagem: "uns tantos" duvidavam, "muitos falavam em lenda", "uma lenda dizia", havia "notícias daqui e dali", "no de boca em boca", os "diz-que-me-disse"... É o fato de tantos falarem nele que confere a garantia de que Asdrúbal existe: é reconhecido pela sociedade local, faz parte da realidade criada pela narrativa.

Isso, no plano do enunciado. Antão, por exemplo, não teve essa sorte: não existe para as demais personagens que fazem parte de sua história. No plano da enunciação, bastava o narrador para cumprir esse papel: se lemos a história sobre Antão ou Asdrúbal, verdadeira ou mentirosa, é que Asdrúbal ou Antão são personagens sobre as quais nos fala

o narrador. *Importa ressaltar que é o discurso que cria e que sustenta essa realidade.*

A narrativa da "verdadeira" história nos fornece as seguintes informações sobre Asdrúbal:

"Sabia-se sua cor: amarela.

Sabia-se seus pés: muitos.

Sabia-se sua voz: horrível."(70)

É a partir de poucos traços que se compõe a personagem. Não por acaso, um deles é uma das quatro espécies de objeto a: a voz.(71). Junto e dentro das falas que se multiplicam em torno dele, Asdrúbal surge como metáfora sustentada pelo traço metonímico. A voz não se representa: inscreve-se. Grilo mudo, cachorro poeta ou monstro de voz horrível, é a voz narrativa, no silêncio da palavra escrita, o que surge como sua representação, mas como representação de um contorno onde o objeto não é representado, mas evocado. Aí reside o poder de encantamento da narração.

Finalmente, antes de passarmos à leitura de Asdrúbal no museu, quinto livro da autora, história cujo cenário já se encontra descrito no final de A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível, convém registrar este aparte explicativo sobre monstros:

"Primeiro que eles não morrem, no máximo envelhecem, mas morrer não morrem. Segundo, que eles viajam de um lugar para outro com rapidez incrível. Terceiro: monstros sempre ganham, mesmo quando parecem estar perdendo. Quarto e último: eles transforma para sempre os lugares onde dão suas batalhas."(72)

Sabemos que o fantasma não morre: pode ficar esquecido, ter seus atributos transferidos para outra personagem. Já observamos como isso ocorre ao longo da leitura da obra. Essa transferência se faz com rapidez tão "incrível" que só se percebe "ao depois", fato que também já constatamos. Quanto a ganhar ou perder, importa mais verificar o que se põe em jogo: a escritura, a inscrição do sujeito no lugar da enunciação. É com seu fantasma que o autor trava sua batalha com o papel que a registra, é na realidade do fantasma que se inscreve o real. Entre o sujeito e a metáfora construída, surge o narra

dor, evidenciando o lugar do Outro. Promovendo o encontro, interpõe-se no papel do espelho: mostra a imagem de quem nele se contempla e, nessa imagem, não toda, faz faltar o objeto. No espelho da narrativa, o objeto privilegiado é a voz.

Entre as diversas modificações por que passa a floresta DumDum, uma delas ocorre com a própria toca de Asdrúbal que se transforma em museu. Asdrúbal no museu relata os devaneios de um garoto aos quais se somam os de Asdrúbal. No entanto, o que mais me chama a atenção (devido às circunstâncias que envolvem a minha leitura desse livro, no contexto da obra da autora e de minha dissertação) é o ressurgimento de uma personagem - a barata de estimação de Asdrúbal - que aparece em A breve história de Asdrúbal, o terrível e desempenha um papel fundamental em O triste fim de Asdrúbal, o terrível.

A barata é argentina, ex-cantora de cabaré e o relacionamento dela com Asdrúbal é um constante desentendimento no qual ambos se comprazem.

Em A breve história de Asdrúbal, o terrível, ela surge, quando a família de monstros vai para a Argentina, cantando "cinicamente" para irritar Asdrúbal. Em A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível, ela não é mencionada. Em Asdrúbal no museu, como já disse, ela reaparece, sumida:

"O problema (para Asdrúbal) de falar com a barata é que, desde dois anos atrás, ela não respondia mais. Asdrúbal sabia que ela estava lá, no cantinho, porque se ela tivesse saído, ele teria visto, mas, às vezes, Asdrúbal ficava pensando se ela não tinha morrido."(73)

Já sabemos que "não morrem nunca". É importante salientar o dado que o narrador realça, na descrição que Asdrúbal faz da barata, e que é transposta para o discurso indireto: esse dado é a voz.

"Depois (Asdrúbal) falou da barata e explicou muito detalhadamente para Raimundinho como eles se tinham conhecido, como ela era cascuda e feia, com voz ranheta, e como desafinava nos tangos. Depois não falou mais nada, pois

já tinha dito tudo."(74)

O guarda do museu, preocupado com os problemas que lhe criavam Asdrúbal e Raimundinho, "ouvindo o silêncio" do museu, tira suas próprias conclusões:

"Por exemplo, ele tinha certeza de que Asdrúbal era o líder, isso não havia dúvida, mas Doberval às vezes achava que talvez Asdrúbal fosse só o porta-voz do verdadeiro chefe. O chefe, segundo Doberval, era uma barata miúda, de origem estrangeira."(75)

Nessa narrativa, também Raimundinho se apresenta a Asdrúbal como voz. Na primeira vez que fala com Asdrúbal, o monstro pensa "que estava ouvindo coisas". Em outras ocasiões, o narrador metonimiza Raimundinho pela voz:

"Saiu (o guarda) e a voz voltou".(76)

"E Asdrúbal ficou pensando o dia inteiro de quem era aquela voz que tinha chamado ele de pudim"...(77)

"No outro dia (...) a voz misteriosa também não apareceu pelo museu."(78)

Na casa de Raimundinho, o que mais há de voz, o que se evidencia no momento em que ele pensa em convidar Asdrúbal para morar com ele:

"Mas na sua casa já tinha cachorro, três irmãos (um pequenininho), o papagaio do pai, as galinhas do quintal, os gritos da mãe e o radinho de pilha da irmã sempre ligado ao máximo. Asdrúbal nisso tudo? Não iria dar certo."  
(79)

Afinal, a função de Asdrúbal, no museu, era a de fazer "barulhos assustadores" quando alguém entrava.

No desenrolar da narrativa, Asdrúbal foge, fazendo-se passar pela sombra de Raimundinho e, lá fora, reencontra a barata.

O que quero ressaltar, dessa trama, é o processo de transferência pelo qual a voz é atribuída às diversas personagens. Sabendo, pela "verdadeira" história, que, do pouco que se sabe sobre Asdrúbal, um dado importante é a voz, podemos ver como ela passa a ser atribuída à barata, que cativa Asdrúbal com seu silêncio de dois anos. Se a voz é a

característica de Raimundinho, no começo da história, é que Asdrúbal não sabe de quem ela vem e seu primeiro movimento é o de atribuí-la à barata, apesar das palavras e do sotaque de Raimundinho, diferentes dos da "portenha". Chama-me a atenção, ainda, o fato de Asdrúbal tornar-se sombra desse menino e porta-voz de "cuchinha", na interpretação do porteiro.

No plano da enunciação, a voz é a voz do narrador e, se ela nos envolve e nos seduz, a ponto de compactuarmos com a realidade narrada, é justamente porque não podemos ouvi-la, mesmo quando atribuída às personagens.

É dessa forma que percebo no enredo das narrativas de Elvira Vigna uma preocupação muito semelhante à que me leva a escrever esta dissertação: *a autora explícita, no enunciado, o que me intriga na enunciação.*

Voltemos ao ponto que limita esses dois termos.

Tanto em A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível, como em Asdrúbal no museu, o narrador, enquanto categoria narrativa, identifica-se pela primeira pessoa do discurso. Essa primeira pessoa, muitas vezes explícita da pelo pronome pessoal, não nos fornece nenhum dado sobre si mesma.

Esta circunstância: o narrador pode ser identificado ao "eu", no enunciado, mas permanece tão sem imagem quanto um narrador de terceira pessoa, é uma posição limite. A partir daí, tanto é possível afirmarmos que toda narração é feita na terceira pessoa quanto, com Gérard Genette, em trecho já citado, "virtualmente" na primeira pessoa. Interessa-me voltar a um ponto chave: só se cria uma personagem, "secreta", como narrador, para atender à demanda provocada por esse tipo de imagem: o "eu", no enunciado.

Trata-se de uma imagem de quem não "vemos", a quem não podemos descrever e que, no entanto, fornece a descrição de tudo que lemos. Mais: descreve-nos o que, por um momento, identificamos à nossa própria imagem. Prefiro, pois, dizer que, do narrador, temos um contorno sem imagem. Nessa posição, o narrador é, ele próprio, interdito na narração. Ocupando o lugar do suposto saber, calando ou explicitando os fatos, nada nos diz sobre ele. Tudo que temos dele

é a voz, e essa voz, por não se representar, inscreve-se no silêncio. Como já disse, esse é o encanto; isso, o que fascina na estrutura da narração.

O triste fim de Asdrúbal, o terrível, no livro de Elvira Vigna, trata a questão da escrita. O narrador descreve como Asdrúbal tentará, depois de "fazer com que sua vida desse um livro", escrever o livro sobre sua vida.

Esse livro de Elvira Vigna começa com uma dedicatória: "Para o Aníbal", à qual segue-se um prefácio, depois uma epígrafe, o título da primeira parte e as dedicatórias de Asdrúbal, também para o "Aníbal", jeito carinhoso de tratar "Assurbanipal".

Na comparação das duas edições de A breve história de Asdrúbal, o terrível, já assinalei a mudança da dedicatória: na primeira edição, é fala do narrador; na segunda, fala de Asdrúbal. Aqui, a transição é a mesma, articulada de outra maneira: não são mais duas edições diferentes, mas uma estrutura de narração.

Na primeira parte da narrativa, o narrador nos apresenta Asdrúbal e sua angústia diante do imperativo do papel em branco:

"Um livro. Eis um inimigo que Asdrúbal nunca tinha enfrentado antes." (80)

Creio que todos nós já tivemos a oportunidade de vivenciar situação semelhante. Se não na experiência de cada um de nós, no contato com pessoas que nos dizem: "a dificuldade maior é começar" (uma redação, por exemplo). Faço essa ressalva porque conheço algumas pessoas que não sentem tal dificuldade. A mim, é fácil identificar-me a Asdrúbal, nessa situação.

O devaneio, ao passar pelo código e transformar-se em escritura, sofre alterações tão fundamentais que torna-se "ilegível" para quem escreve. Sei que não posso ler o que escrevo como posso ler o que outro escreve. Nunca sei dizer o quanto do que eu quis dizer foi dito, nunca sei o quanto disse além do que eu quis dizer. Entre a intenção e o ato, a estrutura, ao se criar, cria aquém e além da pretensão inicial.

Asdrúbal, que resolve escrever porque ... "achava que ser um monstro era uma coisa incrivelmente importante" e..." que ele tinha sido muito, muito importante e inteligente e muito, muito mais esperto do que todo mundo", acaba virando Vasconcelos. O narrador não sabe dizer como aconteceu:

"Não sei também se isso teve alguma coisa a ver com o livro. Talvez, pois um Vasconcelos entra até na Academia, Asdrúbals já fica um pouco mais chato."(81)

Na descrição de Vasconcelos, o significante que insistentemente se repete é o advérbio: "meio". Vasconcelos é "meio barrigudo, meio barbado, meio careca". Até sua paixão (pelo Vasco) é "moderada".

Entretanto, Asdrúbal ainda vira "ele mesmo" no espelho. Esconde-se atrás de Vasconcelos, mas, através dos "urros ocasionados no espelho do banheiro", ainda é lembrado por si mesmo.

O livro começa a ser escrito. O artifício de Asdrúbal é colocar "palavras soltas" nas páginas e esperar que elas se embaralhem e virem frases. À medida que essas palavras vão sendo evocadas, a estrutura da narração vai-se transformando, o narrador começa a se identificar à confusão da personagem:

"Vista cansada, cabeça girando, lápis sem ponta, Vasconcelos soluçando paroupra descansar. Dolores de mis penas. Uê. Vasconcelos ficou na dúvida: palavras suas ... ou de Asdrúbal, essa palavra roubada sabe-se lá de onde?"(82)

Esse é o impacto provocado no sujeito quando percebe o narrador como diferente de si mesmo, quando, sob efeito de estranhamento, reconhece o lugar do foco narrativo como sendo o lugar de onde fala. Quem fala? Nesse ponto, a imagem desaparece.

"Biribinha no bidê logo mais à noite ia ser uma boa mas Asdrúbal não apareceu no espelho da pia para receber o convite."(83)

À medida que evidencia o código que se interpõe entre Vasconcelos e Asdrúbal, entre um sujeito e seu duplo, o encontro imaginário mostra-se impossível.

Vasconcelos, escritor, ocupa o lugar do cachorro:

"As palavras lhe obedeciam. Vasconcelos ficou tão contente que cauda houvera, abanenta estaria."(84)

É um berro de Vasconcelos que o faz lembrar-se de Asdrúbal. Aí, o narrador intervém como criador ficcional: "esse monstro aí é meu, e choveu.". Depois, ao tentar fundir-se à personagem, ele próprio, enquanto entidade ficcional, "personagem secreta", que narra o texto, encontra a interposição do código:

"E qual um louco já abri, abriste, isto é, abriu a porta para lavar as vasconcelices com grossas gostosas gotas de chuva."(85)

No limite, enquanto "autor", é sempre ficcional, enquanto personagem, sempre "invisível".

A sandália de Vasconcelos no pé de Asdrúbal faz com que ele tropece e caia. Dentro do livro. Surge então a primeira frase completa formada pelas palavras soltas:

"Queira se dirigir ao guichê ao lado."(86)

Monstro e frase afundam, e esse é o fim de Asdrúbal: transforma-se em livro. Triste? Esse adjetivo é atribuído ao fim, no título da obra. Mas, já que voltamos ao título, retomemos a epígrafe:

"Como se sabe  
 Na natureza  
 Nada se cria, nada se perde:  
 Tudo se tranforma

E esta é  
 A minha grande esperança  
 De Imortalidade."

Nahman Armony (87)

A imortalidade é o que Asdrúbal almeja quando pensa escrever seu livro ou quando se transforma em Vasconcelos para ingressar na Academia. E o seu livro: Minha Lufa-Lufa, livro que sabemos não ter sido escrito, será publi

cado pela barata a instâncias do editor.

A relação entre Vasconcelos e a barata é radicalmente diferente da que havia entre ela e Asdrúbal. Ela passa a gritar com Vasconcelos e, quando fazem visitas juntos, é ela quem fala por ele. Sua participação na escrita do livro é fundamental:

"Asdrúbal andava tão sumido. Mesmo no livro era uma palavra rara. E depois de uma sugestão da barata era agora apenas um sujeitinho de terceira pessoa.

"- Ex-eu é quase ele, dissera ela." (88)

Nem "eu" nem "ele", Asdrúbal é "ex-eu", "quase ele". Se é com o seu fantasma que o autor cria o texto, aqui ele se entremostra ao sujeito quando se evidencia o registro simbólico no lugar do narrador. Quando se percebe falando no lugar do outro, algo do real atinge esse sujeito no lugar onde o significante o divide. Imaginar uma personagem ocupando esse lugar - perguntar: quem fala? - é um dos efeitos desse impacto. Entretanto, essa divisão por etapas é um artifício, que, embora necessário à descrição do processo, deve ser entendida como tal. Topologicamente, há uma simultaneidade assinalada pelo efeito de "ao depois" no estatuto do narrador.

Voltemos, ainda uma vez, à barata. O fantasma não morre nunca. Afinal, se é fantasma, trata-se de algo que retorna do que já morreu. A barata ocupa o lugar de Asdrúbal:

"- Ai, como é duro ter um ex-monstro como bicho de estimação!" (89)

É ela quem descobre Asdrúbal dentro do livro e é quem decide publicá-lo. Entretanto, a palavra "fim" não é a palavra final. Mistura de barulho de máquina de escrever à fala da barata - que também pode ser atribuída ao narrador - esta é a última frase:

"Trim, quero dizer, fim. Desculpem." (90)---

A "última palavra" caberá ao leitor imaginário. Nunca será dita.

E, já que falamos em "última palavra", podemos nos interrogar sobre a "primeira".

Essa é a questão que nos coloca Elvira Vigna em Uma história pelo meio. Trata-se do sexto livro da autora e tem como assunto o meio ambiente. É a história de Rosely, de seu irmão Antonio e de um vendedor de passarinhos. É também história de passarinhos, lagartinhas, mamões e fazendeiro, no livro que Rosely está lendo. Há ainda a história que Rosely inventa. A estrutura - uma história dentro de outra - recoloca a questão do começar.

A primeira frase nos põe diante de um fato com que cada um de nós já se deparou, com certa perplexidade:

"Quando Rosely nasceu o mundo já ia a meio."(91)

Se tudo já começou - sempre antes - onde começa uma história? Ao final da segunda página, o narrador vai dizer:

"É aí que nossa história começa."

E se interroga em seguida:

"Será que nossa história começa aí mesmo?"

"Será que já não começou antes, naquelas páginas em branco com que todas as histórias de todos os livros começam?"

"Bem, mas isso já é outra história, é a história das páginas em branco."(92)

Essa questão será retomada a cada capítulo, cada um deles recomeçando a história com uma nova história. O título do último deles é "A história de Rosely que acabou ficando no final da história". O narrador tira partido da ambigüidade sustentada pela preposição "de". A história de Rosely é aquela sobre a menina e a que a menina inventa quando, cansada de ler, começa a devanear. De passagem, convém lembrar que o que a tira do devaneio é a voz de Antonio.

Quando Rosely, Antonio e o vendedor de passarinhos convergem seu olhar para o livro de Antonio que estava com Rosely, o foco narrativo distancia-se da cena, como uma câmera, e o narrador termina a história:

"E quem visse lá de longe, ia pensar que os três juntos pareciam três pontinhos em cima do gramado."

"(E quem visse bem de perto ia perceber que com tanta história, desenho e rabisco, ainda sobrava espaço dentro do livro.)" (93)

Esta expressão: "espaço dentro do livro", que utilizei como título deste capítulo, será repetida por mais seis páginas.

O lugar do narrador, à nível da estrutura narrativa, é espaço dentro da escritura, espaço intrínseco à palavra, enquanto significante, que, ao se escrever, faz faltar o que nomeia.

Em minha leitura da obra de Elvira Vigna, há uma procura da relação com o fantasma. A partir de alguns traços, tentarei, aqui, reconstituí-lo.

O traço metonímico que o caracteriza é, predominantemente, a voz. Esse traço aparece no grilo mudo, no piano, é atribuído à mãe de Catarina, ao pai ou ao cachorro do menininho, a Asdrúbal, à barata, à mãe de Asdrúbal, que sempre dizia que ele tinha de aprender a fazer maldades maiores, como seu pai.

É a voz de quem nomeia Joaquim, o cachorro que foi morar com Alfredo, ou, mais radicalmente, a de quem poderia dizer o começo da história. Afinal, o texto bíblico nos diz que, no princípio, era o verbo. O silêncio, esse se fez depois, como algo que já não havia, a não ser na palavra.

As metáforas proliferam em torno e dentro do devaneio: há varinha mágica, cobrinhas-cabelos, cachorro poeta, uma imaginação tão forte que crê que o gigante Antão faz parte dela, um pensamento que pode fazer acordar um gênio criador. Mas Jaques não tira caneta do ouvido, e, na história de Asdrúbal, quando se supõe que ele espalhou papéis pela floresta, há uma previsão: ele faria chover lápis e isso seria o fim do mundo.

No contato com o código, para que a escritura se produza é necessário que algo caia: a Torre de Babel, o ninho dos três passarinhos ou o da palavra "menininho". Asdrúbal, caindo entre as palavras soltas, articula a primeira frase de seu livro.

É com o fantasma que se produz o texto. Ele se pode ser um fim - uma finalidade para ele.

No lugar do narrador, o traço metonímico assinala o que não se representa. Falei um pouco da voz, menos um pouco do olhar. Mas peço permissão ao leitor para finalizar por aqui esta análise da obra, uma vez que ambos sabemos: quando se escreve, sempre falta - e sempre sobra - espaço dentro do escrito.

## Notas

01 - .Vigna, Elvira. Problemas com o cachorro?. Belo Horizonte: Miguilim, 1982.

02 - .Freud, Sigmund. Etudes sur l'hystérie. trad. Anne Ber - man. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. 8a. ed.

"Une représentation accède au moi, n'y avère inconciliabile et suscite en lui une force de répulsion. Celle-ci constitue une défense contre l'idée inconciliabile, défense qui atteint son but, la représentation en question étant rejetée hors du conscient et hors du souvenir et ne laissant, en apparence du moins, nulle trace. Mais cette trace devait subsister. En m'efforçant de diriger vers elle l'attention du patient, je sentais cette force de répulsion, celle même qui s'était manifestée par un rejet lors de la genèse du symptôme, agir sous la forme d'une résistance."(p.217)

Na edição Standard Brasileira, vol. II:

"O ego do paciente fora abordado por uma idéia que se mostrou incompatível, que provocou por parte do ego uma força de repulsão com a finalidade de defender-se da idéia incompatível. Esta defesa, de fato foi bem sucedida. A idéia em questão foi forçada para fora da consciência e da memória. O seu vestígio psíquico aparentemente se perdeu de vista. Não obstante, deve estar lá. Se me esforçava por dirigir a atenção do paciente para ele, eu me apercebia, sob a forma de resistência, da mesma força que se mostrara sob a forma de repulsão quando o sintoma fora gerado."(pp.325/326)

03 - .Vigna, Elvira. ob. cit.

04 - .idem, ibidem.

05 - .idem, ibidem.

06 - .\_\_\_\_\_. "O garoto que tirava lá do umbigo". in. Lá de umbigo. Rio de Janeiro: Antares-INL/MEC, 1979.

07 - .idem, ibidem.

08 - .\_\_\_\_\_. O triste fim de Asdrúbal, o terrível. Belo Horizonte: Miguilim, 1983

"Asdrúbal andava tão sumido. Mesmo no livro era uma palavra rara. E depois de uma sugestão da barata era agora apenas um sujeitinho de terceira pessoa.

"-Ex-eu é quase ele, dissera ela."

- 09 - .\_\_\_\_\_. ob. cit.
- 10 - .idem, ibidem.
- 11 - .idem, ibidem.
- 12 - .idem, ibidem.
- 13 - .Drummond de Andrade, Carlos. "Morte do leiteiro" in. Poesia Completa e Prosa. vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. (p.169)
- 14 - .Vigna, Elvira. ob. cit.
- 15 - .\_\_\_\_\_. A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café. Belo Horizonte: Miguilim, 1983.
- 16 - .idem, ibidem.
- 17 - .idem, ibidem.
- 18 - .\_\_\_\_\_. "O gigante Antão". in. Lã de umbigo. Rio de Janeiro: Antares-INL/MEC, 1979.
- 19 - .Pessoa, Fernando. Obra poética. vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. (p.227)
- 20 - .Vigna, Elvira. ob. cit.
- 21 - .idem, ibidem.
- 22 - .\_\_\_\_\_. "O gênio do sorvete". in. Lã de umbigo. Rio de Janeiro: Antares/INL/MEC, 1979.
- 23 - .idem, ibidem.
- 24 - .idem, ibidem.
- 25 - .\_\_\_\_\_. "A medusa do Butantã". in. Lã de umbigo. Rio de Janeiro: Antares-INL/MEC, 1979.
- 26 - .\_\_\_\_\_. "A fada Neide e o sapo Nestor". in. Lã de umbigo. Rio de Janeiro: Antares-INL/MEC, 1979.
- 27 - .\_\_\_\_\_. "A professora de Inglês da Torre de Babel". in. Lã de umbigo. Rio de Janeiro: Antares-INL/MEC, 1979.
- 28 - .\_\_\_\_\_. Viviam como gato e cachorro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- 29 - .idem, ibidem.
- 30 - .Rosolato, Guy. Ensayos sobre lo simbólico. trad. Teresa Ferrer y Ramón Garcia. Barcelona: Anagrama, 1974.

"El nombre se inserta en ciertas líneas que podríamos llamar metonímicas porque autorizan una inmediata comprensión de los significados: el medio sociocultural, la estirpe patronímica como sucesión de hechos o, también, algo que no puede olvidar-se en clínica: el sentido literal que poseen tanto el nombre como el patronímico. (...) asegura la sustitución metafórica en que la paternidad se establece en función de la ley."(p.50)

31 - .Vigna, Elvira. ob. cit.

32 - .idem, ibidem.

33 - .Proust, Marcel. O tempo redescoberto. trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1981.

..."o sabor do bolinho fazendo o passado permeiar o presente ao ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo."(p.124)

34 - .Fontenelle de Araújo, Flávio B. "Uma interrogação que decide." in. O lugar do afeto em psicanálise. 8a. Jornada de Trabalho da Biblioteca Freudiana Brasileira de São Paulo, 1986.

"Proponho uma aproximação: Ao infinito como limite.

"Chamemo-lo S<sub>2</sub>. Resposta do sujeito sentenciado pela castração a este -1, ao mesmo Hum, este Hum que define o sujeito, que o engendra sob o preço da subtração ao infinito, este Hum que nomeia e que, ao fazê-lo, abre uma série infinita porém limitada."

35 - .Bachelard, Gaston. A poética do devaneio. trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

"Tocamos aqui no domínio do amor escrito. Essa moda está acabando. Mas o benefício permanece. (...) Para dizer um amor, é preciso escrever. Nunca se escreve demais. (...) O amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado." (p.8)

- 36 - .Vigna, Elvira. ob. cit.
- 37 - .Guimarães Rosa, João. "As margens da alegria". in. Primeiras estórias. 6a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972. (p.5)
- 38 - .Vigna Lehmann, Elvira. Sete anos e um dia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- 39 - .idem, ibidem.(p.161)
- 40 - .idem, ibidem.(p.17)
- 41 - .idem, ibidem.(p.36)
- 42 - .idem, ibidem.(p.35)
- 43 - .idem, ibidem.(p.39)
- 44 - .idem, ibidem.(p.43)
- 45 - .idem, ibidem.(p.44)
- 46 - .idem, ibidem.(p.88)
- 47 - .idem, ibidem.(p.92)
- 48 - .idem, ibidem.(p.146)
- 49 - .idem, ibidem.(p.93)
- 50 - .idem, ibidem.(p.83)
- 51 - .Miller, Jacques-Alain. "Accion de la estructura". in. Matemas I. trad. Carlos A. de Santos. Buenos Aires: Manantial, 1987.
- "Si ahora se supone un elemento que se vuelve sobre la realidad y la percibe, la refleja y la significa, un elemento capaz de redoblar-la por su propia cuenta, se obtiene una distorsión general que afecta al conjunto de la enonomía estructural y la recompone según leyes nuevas. Desde el momento que implica el elemento que hemos mencionado,
- su actualidad deviene una experiencia,
  - la virtualidade de lo estructurante se convierte en una ausencia,
  - esta ausencia se produce en el orden real de la estructura: la acción de la estructura pasa a estar sostenida por una falta."(p.10)
- 52 - .Vigna, Elvira. op. cit. (p.22)
- 53 - .idem, ibidem. (p.33)
- 54 - .idem, ibidem. (p.115)
- 55 - .idem, ibidem. (p.118)

- 56 - .idem, ibidem. (p.112)
- 57 - .idem, ibidem. (p.76)
- 58 - .idem, ibidem. (p.160)
- 59 - .Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la Psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

"Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci - elle élève un objet - et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener - à la dignité de la Chose." (p.133)

Na versão de Antônio Quinet, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988:

"E a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta - ela eleva um objeto - e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir - à dignidade da Coisa."(pp.140 e 141).

- 60 - .Vigna, Elvira. A breve história de Asdrúbal, o terrível. Rio de Janeiro: Bonde-INL, 1971.
- .Vigna, Elvira. A breve história de Asdrúbal, o terrível. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. (p.46)
- 61 - .\_\_\_\_\_ .A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível. Rio de Janeiro: José Olympio-MEC, 1979(p.18)
- 62 - .idem, ibidem. (p.55)
- 63 - .Freud, Sigmund. L'Interprétation des Rêves. trad. I. Meyerson. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- 64 - .Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre XX: Encore. Paris: Seuil, 1975.(p.83)
- 65 - .\_\_\_\_\_ . "L'étourdit" in. Scilicet 4. Paris: Seuil, 1973. (p.34)
- 66 - .\_\_\_\_\_ . ob. cit. (p.10)
- 67 - .\_\_\_\_\_ . Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse. Paris: Seuil, 1973. (p.60)

Na versão brasileira de M. D. Magno, publicação de Jorge Zahar Editor, 1985:

"É o caso de dizer, imitando Aristóteles, que o ho

mem pensa com seu objeto. É com seu objeto que a criança salta as fronteiras de seu domínio transformando em poço e que começa a encantação."(p.63)

68 - .idem, ibidem. (p.132)

Na versão brasileira de M. D. Magno:

"Mas, certamente, é no espaço do Outro(A) que ele se vê, e o ponto de onde ele se olha também está nesse espaço. Ora, é bem aqui também que está o ponto de onde ele fala, pois, no que ele fala, é no lugar do Outro (A) que ele começa a constituir essa mentira verídica pela qual tem começo aquilo que participa do desejo no nível do inconsciente."(p.137)

69 - .Vigna, Elvira. ob. cit. (p.24)

70 - .idem, ibidem. (p.8)

71 - .Em seu Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse, ob. cit, Lacan introduz a voz como objeto a. Cabe lembrar que as outras três espécies de objeto a são: seios, fezes e olhar, e que esta denominação: "objeto a" é criação de Lacan, para possibilitar o estudo topológico do conceito freudiano de objeto de desejo.

72 - .idem, ibidem. (p.56)

73 - .\_\_\_\_\_. Asdrúbal no museu. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. (p.22)

74 - .idem, ibidem. (p.64)

75 - .idem, ibidem. (p.56)

76 - .idem, ibidem. (p.25)

77 - .idem, ibidem. (p.29)

78 - .idem, ibidem. (p.32)

79 - .idem, ibidem. (p.62)

80 - .\_\_\_\_\_. O triste fim de Asdrúbal, o terrível. Belo Horizonte: Miguilim, 1983.(p.7)

81 - .idem, ibidem. (p.16)

82 - .idem, ibidem. (p.25)

83 - .idem, ibidem. (p.26)

84 - .idem, ibidem. (p.27)

85 - .idem, ibidem. (p.28)

86 - .idem, ibidem. (p.29)

87 - .idem, ibidem. (p.4)

88 - .idem, ibidem. (p.27)

89 - .idem, ibidem. (p.32)

90 - .idem, ibidem. (p.32)

91 - . \_\_\_\_\_ . Uma história pelo meio. Rio de Janeiro: Ber -  
lendis e Vertechia, 1982.

92 - .idem, ibidem.

93 - .idem, ibidem.

**ERA UMA VEZ**

Fim

Por que dar fim a histórias?

Quando Robinson Crusoe deixou a ilha  
que tristeza para o leitor de Tico-Tico.

Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira,  
na exemplar, na florida solidão,  
sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui.

Largaram-me entre marinheiros-colonos,  
sozinho na ilha povoada,  
mais sozinho que Robinson, com lágrimas  
desbotando a cor das gravuras do Tico-Tico.

Carlos Drummond de Andrade

"A coisa começou por um livrinho azul-noite com enfeites de couro um tanto enegrecidos, cujas folhas espessas cheiravam a cadáver e que se intitulava: A Infância dos Homens Ilustres (...). Eu o descobrira, ao tempo de minhas viagens excêntricas, folheara-o e depois enjeitara-o por irritação: aqueles jovens eleitos não se assemelhavam em nada a crianças - prodígio; sô eram comparáveis a mim pela insipidez de suas virtudes e eu me perguntava realmente por que se falava deles. Finalmente o livro sumiu: eu decidira puni-lo, escondendo-o. Um ano mais tarde, virei todas as prateleiras à sua procura; eu mudara, a criança-prodígio tornara-se grande homem atormentado pela infância. Uma surpresa: o livro também mudara. Eram as mesmas palavras, porém me falavam de mim. Pressenti que a obra ia perder-me, detestei-a, tive medo dela. Cada dia, antes de abri-la, ia me sentar junto à janela: em caso de perigo, faria entrar em meus olhos a verdadeira luz do dia. Fazem-me rir, hoje em dia, os que deploram a influência de Fantômas ou de André Gide: poderá alguém crer que as crianças não escolhem sozinhas seus venenos?"

Jean-Paul Sartre

Ao fim de uma dissertação, é usual que o autor volte sobre seus passos e destaque, para o leitor, suas impressões sobre o percurso. Deste meu trabalho, eu gostaria de assinalar um ponto que, embora ainda não devidamente salientado por mim, impulsiona-o desde a escolha do tema, precedendo-a e subsistindo a estas duas etapas: à formulação de um conceito de narrador e à leitura da obra de Elvira Vigna. Trata-se de uma indagação que agora proponho ao meu leitor: *é possível distinguir uma literatura infantil?*

Existe uma bibliografia considerável a esse respeito e gostaria de tomar alguns textos para recolocar o assunto em discussão.

Edmir Perrotti, em seu O Texto Sedutor na Literatura Infantil, afirma que, para estudarmos a Literatura Infantil, seria necessário que recorrêssemos a técnicas de análise apropriadas ao gênero, chegando a sugerir que a ideal seria uma que conjugasse "literariedade" e "condições de recepção" (01). Entretanto, sua leitura da obra O Caneco de Prata, de João Carlos Marinho, não se distingue da de uma obra literária que o autor considerasse destinada a um público adulto. Em outras palavras, só sabemos que Edmir Perrotti considera O Caneco de Prata como Literatura Infantil por suas afirmações alheias à análise da obra. Não se trata, pois, de uma distinção intrínseca à narração, mas estranha ou paralela à sua estruturação.

O mesmo posso verificar em minha leitura da obra de Elvira Vigna: não houve qualquer fator que diferenciasse seu romance dos textos da autora destinados a um público infantil, do ponto de vista da narração. Pela editoração - apresentação gráfica e ilustrações -, não há dúvidas de que treze de seus textos se destinam às crianças e é dentre eles, em Problemas com o cachorro?, que reconheço a estrutura mais complexa.

Do ponto de vista temático, pude verificar que pelo menos um tema percorre toda a obra: a questão da voz e o que a verdade ela diz. A representação deste tema - o deslocamento da voz, enquanto objeto a, e as metáforas construídas para contorná-la - é também recorrente em todos os textos.

Nessa representação falta o representante, uma vez que, enquanto objeto a, a voz elude toda tentativa de se deixar aprisionar na rede significante. O motor de minha escolha do conceito de narrador para com ele promover a leitura da obra de Elvira Vigna é justamente o fato de que, nessa obra, a questão da voz constitui assunto privilegiado pela narrativa e espero ter demonstrado minha proposição de que o narrador evidencia a impossibilidade de se representar a voz de quem fala no texto narrado, ainda que uma das metonímias do narrador seja o que se denomina "voz narrativa".

Não posso dizer se esse tema interessa às crianças. Nem mesmo se essa obra é bem recebida pelo público. Não tenho conhecimento de nenhuma pesquisa nesse sentido. No entanto, três, dos livros da autora: A breve história de Asdrúbal, o terrível, A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível e Lã de Umbigo, foram editados em convênio com o MEC/INL; três: A breve história de Asdrúbal, o terrível, Problemas com o cachorro? e A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café, tiveram duas edições; Problemas com o cachorro? recebeu o prêmio de "Melhor obra infantil de 1982 - APCA", foi considerado "altamente recomendável" pela FNLIJ e esteve entre os cinco textos infantis indicados para concorrer ao Prêmio Bienal - Banco Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil (1982-1983) e, sem dúvida, se todos estão publicados, é que passaram pelo crivo do conselho editorial das respectivas editoras. Isso me permite concluir que os especialistas no assunto julgaram a obra adequada ao público infantil. Entretanto, em que se baseia a suposição de que algum traço distingue a Literatura Infantil?

Segundo a professora Maria Antonieta Antunes Cunha,

..."a literatura infantil não só existe, como também é mais abrangente (apesar do adjetivo restritivo da expressão); na realidade, toda obra literária para crianças pode ser lida (e reconhecida como obra de arte, embora eventualmente não agrade, como ocorre com qualquer obra) pelo adulto: ela é também para crianças. A literatura para adultos, ao contrário, só serve a eles. É, portanto, menos abrangente do que

a infantil"(02)

Se é fácil verificarmos que a Literatura Infantil é também para adultos - se não fosse assim, esta dissertação não teria sido escrita, não seria possível existirem especialistas de Literatura que se dedicassem à Literatura Infantil ou mesmo conselhos editoriais para tais publicações - o inverso também se verifica: o livro previamente destinado a adultos é também para crianças. Além dos vários depoimentos de pessoas que se entretiveram, quando crianças, com obras desse segundo tipo, há as obras - tantas - que foram eleitas pelo público infantil de diversos países, em épocas distintas, para serem lidas e amadas por ele. A essas obras, Cecília Meireles se refere quando afirma:

"Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas (crianças) se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil 'a priori', mas 'a posteriori'."(03)

Cada criança elege sua literatura, cada um de nós tendo selecionado o que gostou de ler e de reler na infância. A escolha de cada criança evidencia-se, principalmente, no desejo de reler o texto de que gosta, desejo que, aliás, perdura no adulto, se levarmos em conta aqueles, entre os quais me incluo, que se dedicam ao estudo de obras literárias. Essa escolha se condiciona ao narrador: não é o assunto abordado o que determina o prazer de ler, mas o estilo com que as palavras se organizam na rede significante. Trata-se, pois, de uma questão estrutural. A repetição, em que as crianças se comparam, é a repetição literal das histórias que lhes contam. Sobre isso, Lacan nos diz:

"Tout ce qui, dans la répétition, se varie, se module, n'est qu'aliénation de son sens. L'adulte, voire l'enfant plus avancé, exigent dans leur activités, dans le jeu, du nouveau. Mais ce glissement voile ce qui est le vrai secret du ludique, à savoir la diversité plus radicale que constitue la répétition en elle-même. Voyez-la chez l'enfant, dans son premier mouvement, au moment où il se forme comme être humain,

se manifester comme exigence que le conte soit toujours le même, que sa réalisation racontée soit ritualisée, c'est-à-dire textuellement la même. Cette exigence d'une consistance distincte des détails de son récit, signifie que la réalisation du signifiant ne pourra jamais être assez soigneuse dans sa mémorisation pour atteindre à désigner la primauté de la signifiante comme telle. C'est donc s'en évader, en apparence, que de la développer en variant les significations. Cette variation fait oublier la visée de la signifiante en transformant son acte en jeu, et en lui donnant des décharges bienheureuses au regard du principe du plaisir."(04)

O que assegura a possibilidade de que um texto seja relido e que o contato do leitor com o texto seja ritualizado é a situação do narrador como elemento distinto do autor ou do leitor. Nesse mesmo lugar, a estrutura significante evidencia sua falta intrínseca, pré-condição para que haja a criação do narrador como ex-sistente ao texto que o cria.

Jesualdo, autor de A Literatura Infantil, afirma que

"A riqueza imaginativa dos grandes escritores constitui o maior argumento em favor de sua utilidade para a criança que, precisamente pela precariedade de sua imaginação, deve necessitar de maior quantidade de meios, de expressões que reúnam a máxima soma de experiência, que desenvolvam um drama de modo mais completo e manejem personagens de características mais concretas."(05)

ou ainda que

"O mundo em que vivemos não é o mesmo que ela (a criança) conhece. Os objetos não são os mesmos, mas algo deles próprios e de qualquer outra coisa. A boneca é uma boneca, mas também uma menina pequenina, a cadeira é cadeira, mas também uma carruagem, um vagão de trem e um navio; a bengala também, um cavalo, o próprio corpo de um corpo humano e também o de um animal. A suposta imaginação que a criança introduz em suas brincadeiras não passa de uma confusão, facilmente observável"... (06)

A possibilidade de que uma vassoura seja ao mesmo tempo cavalo ou automóvel sem deixar de ser vassoura

articula-se no mesmo processo que reside na criação de metáforas e matonímias, onde a palavra evidencia sua plurissignificação. As crianças, que brincam com os objetos, estão aptas a se deixarem seduzir pela literatura, que se propõe como jogo de palavras, onde o significante cumpre sua função.

Os autores, em geral, dividem a infância em fases, estipulam o que deve ser lido preferencialmente em cada uma delas, discutem a relação entre crianças e adultos - por exemplo, sob o ponto de vista do autoritarismo que nela subsiste -, historicizam a Literatura Infantil ou tentam defini-la, mas, em toda a bibliografia sobre Literatura Infantil, a que tive acesso, silenciam sobre um ponto que agora me parece essencial: *como definir a criança?*

Buscando no Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, o conceito por ele atribuído ao verbete, encontro as seguintes referências: "Criança. (Do lat. creantia.) S.f.l. Ser humano de pouca idade, menino ou menina; pãrvulo. 2. Pessoa ingênua, infantil: Não desconfia de nada, é uma criança. 3. ant. Criação, educação." (07)

Ao verbete "pãrvulo", o mesmo autor atribui o conceito de "idiota". Ao chegar a essa palavra, encontro um percurso previamente percorrido por Flávio Fontenelle, em seu texto "O Idiota" (08), em que ele nos chama a atenção para a palavra "idiotismo" a que o mesmo dicionário atribui as seguintes referências:

"Idiotismo. (Do gr. idiotikōs, pelo lat. idiotismu.) S.f.l.V. Idiotice. 2. Gram. Locução, modo de dizer ou construção privativa de uma língua, e muitas vezes de origem popular ou familiar; idiomatismo."

Se o conceito de criança está vinculado à linguagem - o que é fácil verificar, uma vez que, na aquisição da língua materna, a criança cria neologismo tanto a nível do vocabulário quanto na estruturação de sua fala - esse conceito me remete a uma definição fornecida pelo texto de Lacan:

"Mon dire, que l'inconscient est structuré comme un langage, n'est pas du champ de la linguistique." (09)

Creio que aqui encontro o limite de minha interlocução com a Psicanálise. Pela análise literária, não se tornou possível desvendar o ponto em que a narração - a ação de narrar - evoca nas crianças o amor que elas passam a direcionar ou demandar ao texto, ou distingui-lo do que atinge o adulto provocando a mesma demanda que se evidencia na repetição. Num caso, como em outro, esse ponto está no lugar do narrador, é um ponto estrutural da narração. Um ponto de falta na estrutura.

Espero ter conseguido comunicar parte dessa instância que me moveu na produção deste texto, que encontra aqui o seu fim. Era uma vez. A minha indagação, essa persiste nesse ponto que me interroga.

- 01 - Perroti, Edmir. O texto sedutor na literatura infantil. São Paulo: Ícone, 1986.

"Desse modo, a "literariedade" talvez não seja se não um dos critérios que podem levar à compreensão do fenômeno, o qual, todavia, exige análise de outras categorias para seu real dimensionamento. (...) Como conjugar "literariedade" e "condições de recepção", eis o grande desafio da literatura para crianças e de toda arte que deve ao mercado seu surgimento."(p.21)

- 02 - Cunha, Maria Antonieta Antunes. Literatura infantil: teoria e prática. São Paulo: Ática, 1983 (p.24)

- 03 - Meireles, Cecília. Problemas da literatura infantil. 2a. ed. São Paulo: Summuns, 1979 (p.19)

- 04 - Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse. Paris: Seuil, 1973. (p.60)

Na versão de M.D. Magno, 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985:

"Tudo que, na repetição, varia, modula, é apenas alienação de seu sentido. O adulto, se não a criança mais desenvolvida, exige, em suas atividades, no jogo, a novidade. Mas este deslizamento vela aquilo que é o verdadeiro segredo do lúdico, isto é, a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma. Vejam-na na criança, em seu primeiro movimento, no momento em que se forma como ser humano, manifestar-se como exigências de que a estória contada seja sempre a mesma, que sua realização narrada seja ritualizada, isto é, textualmente a mesma. Esta exigência de uma consistência distinta dos detalhes de sua narrativa significa que a realização do significante não poderá jamais ser bastante cuidadosa em sua memorização para chegar a designar a primazia da significância como tal. É então, evasão, aparentemente, o fato de desenvolvê-la variando as significações. Esta variação faz esquecer a visada da significância ao transformar seu ato em brinquedo e lhe propiciando felizes descargas em relação ao princípio do prazer."(p.62)

- 05 - .Sosa, Jesualdo. A Literatura Infantil. trad. James Amado. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (p.19)
- 06 - .idem, ibidem. p.35
- 07 - .Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d..
- 08 - .Fontenelle de Araújo, Flávio B.. "O Idiota". in. Psicoses. III Jornada do Símpósio do Campo Freudiano, Belo Horizonte, novembro, 1987.
- 09 - .Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre XX: Encore. Paris: Seuil, 1975. (p.20)  
Na versão de M.D. Magno, 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985:  
"Meu dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem não é do campo da lingüística." (p.25)

**BIBLIOGRAFIA**

- 001 - Abramovich, Fanny. O estranho mundo que se mostra às crianças. São Paulo: Summus, 1983.
- 002 - \_\_\_\_\_. Literatura infantil: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1989.
- 003 - Amaral, Maria Lúcia. Criança é criança. São Paulo: Vozes/INL, 1971.
- 004 - Aristóteles. Arte Retórica e Arte Poética. trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d..
- 005 - Arroyo, Leonardo. Literatura infantil brasileira. São Paulo: Melhoramentos, s.d..
- 006 - Bachelard, Gaston. O direito de sonhar. trad. José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Rass, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. 2a. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.
- 007 - \_\_\_\_\_. A poética do devaneio. trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- 008 - Bakhtin, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- 009 - Barthes, Roland. Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura. trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2a. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- 010 - \_\_\_\_\_. Roland Barthes por Roland Barthes. trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.
- 011 - \_\_\_\_\_. Fragments de um discurso amoroso. trad. Hortênsia dos Santos. 4a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- 012 - \_\_\_\_\_. O rumor da língua. trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 013 - Benjamin, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. Vol.I. trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 014 - \_\_\_\_\_. Rua de mão única. Obras Escolhidas. Vol.II. trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 015 - Bettelheim, Bruno. A psicanálise dos contos de fada. trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- 016 - Blanchot, Maurice. O espaço literário. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- 017 - \_\_\_\_\_. O livro por vir. trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- 018 - Booth, Wayne C.. A retórica da ficção. trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- 019 - Brandão, Junito de Souza. Mitologia Grega. 3 vols. Petrópolis: Vozes, 1987.
- 020 - Bulfinch, Thomas. O livro de ouro da Mitologia. (A idade da Fábula), Histórias de Deuses e Heróis. trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- 021 - Commelin, P.. Nova Mitologia Grega e Romana. trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1947.
- 022 - Coutinho, Afrânio. (diretor). A literatura no Brasil. vol. VI, 3a. ed. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/UFF, 1986.
- 023 - Cunha, Maria Antonieta Antunes. Literatura infantil: teoria e prática. São Paulo: Ática, 1983.
- 024 - Didier-Weill, Alain y otros. El objeto del arte. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- 025 - Dolto, Françoise et Nasio, Juan-David. L'enfant du miroir. Paris: Rivages, 1987.
- 026 - Drummond de Andrade, Carlos. Poesia completa e prosa-vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- 027 - Eco, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- 028 - Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- 029 - Fontenelle de Araújo, Flávio Baptista. "Uma interrogação que decide". in. O lugar do afeto em psicanálise. 8a. Jornada de Trabalho da Biblioteca Freudiana Brasileira de São Paulo, 1986.
- 030 - \_\_\_\_\_. "Do esquecimento: transferência e ato". in. 2a. Jornada de Trabalho dos Cartéis do Campo Freudiano. Belo Horizonte, 1987.
- 031 - \_\_\_\_\_. "Da Histeria à Histerização: um Encontro DESMARCADO". in. A direção do tratamento: a via do DIZ-MARCADO real. Biblioteca freudiana brasileira. São Paulo, 1987.

- 032 - \_\_\_\_\_ . "Sobre o saber inconsciente: aproximações". in Correio do \$impósio do Campo Freudiano. Belo Horizonte, 1987.
- 033 - \_\_\_\_\_ . "Limite: uma presença imortal". in. A 3a. Margem: o limite da transferência . IV<sup>a</sup> Jornada do \$impósio do Campo Freudiano. Belo Horizonte, Maio , 1988.
- 034 - \_\_\_\_\_ . "O idiota". in. Psicoses. III<sup>a</sup> Jornada do \$impósio do Campo Freudiano. Belo Horizonte, Novembro, 1987.
- 035 - \_\_\_\_\_ . "Algumas considerações sobre o objeto e o luto". in. O objeto e as estruturas clínicas. VI<sup>a</sup> Jornada do \$impósio do Campo Freudiano. Belo Horizonte, Maio 1989.
- 036 - Foucault, Michel. As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. trad. Salma Tannus Muchail. 4a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- 037 - Freire, Paulo. A importância do ato de ler. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981.
- 038 - Freud, Sigmund. L'inquiétante étrangeté et autres essais. trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 1985.
- 039 - \_\_\_\_\_ . Etudes sur l'hystérie. trad. Anne Berman. 8a. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- 040 - \_\_\_\_\_ . L'interprétation des rêves. trad. I. Meyerson. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- 041 - \_\_\_\_\_ . Ouvres complètes. Psychanalyse. vol. XIII. trad. diversos. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- 042 - \_\_\_\_\_ . Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. 30 vol. trad. (direção-geral) Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- 043 - Genette, Gérard. Discurso da narrativa. trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d..
- 044 - Gide, André. A volta do filho pródigo. trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 045 - Guimarães Rosa, João. Primeiras Estórias. 6a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972.

- 046 - .Guimarães, Ruth. Dicionário da Mitologia Grega. São Paulo: Cultrix/INL/MEC, 1972.
- 047 - .Hawthorne, Nathaniel. "A Cabeça de Medusa". in. Biblioteca Internacional de Obras Célebres. vol. I. trad. diversos. Rio de Janeiro/São Paulo: Sociedade Internacional, s.d..
- 048 - .Held, Jacqueline. O imaginário no poder. trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.
- 049 - .Heráclito. Fragmentos. Origem do pensamento. trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- 050 - .Kristeva, Julia. Histórias de Amor. trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- 051 - .\_\_\_\_\_. Soleil Noir - dépression et mélancolie. Paris: Galimard, 1987.
- 052 - .Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la Psychanalyse. (1959-1960). Paris: Seuil, 1986.
- 053 - .\_\_\_\_\_. O Seminário. Livro VII: A Ética da Psicanálise. versão: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- 054 - .\_\_\_\_\_. Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse. (1964). Paris:Seuil, 1973.
- 055 - .\_\_\_\_\_. O Seminário. Livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. versão: M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- 056 - .\_\_\_\_\_. Le Séminaire. Livre XX: Encore. (1972-1973). Paris: Seuil, 1986.
- 057 - .\_\_\_\_\_. O Seminário. Livro XX: Mais, ainda. versão: : M.D. Magno. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1985.
- 058 - .\_\_\_\_\_. "L'étrouardit". in: Scilicet 4. Paris:Seuil, 1973.
- 059 - .\_\_\_\_\_. Écrits. 2 vols. Paris:Seuil, 1966.
- 060 - .Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. Literatura infantil brasileira: história e histórias. 2a. ed. São Paulo: : Ática, 1985.
- 061 - .Meireles, Cecília. Problemas da literatura infantil. 2a. ed. São Paulo: Summus, 1979.

- 062 - .Miller, Jacques-Alain. Matemas I. trad. Carlos A. de Santos. Buenos Aires: Manantial, 1987.
- 063 - .Milner, Jean-Claude. O amor da língua. trad. Angela Cristina Jesuíta. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- 064 - .Nasio, Juan-David. L'inconscient à venir. Paris: Christian Bougois, 1984.
- 065 - .\_\_\_\_\_. Les yeux de Laure. Paris: Aubier, 1987.
- 066 - .Nunes, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo: Ática, 1987.
- 067 - .Paz, Octavio. Los signos en rotación y otros ensayos. 2a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- 068 - .Perrotti, Edmir. O texto sedutor na literatura infantil. São Paulo: Ícone, 1986.
- 069 - .Pessoa, Fernando. Obra poética. vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- 070 - .Pierre. José e Schuster, Jean. Os Arcanos da poesia surrealista. ed. bilingue. trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Brasiliense/Aliança Francesa, 1988.
- 071 - .Proust, Marcel. O tempo redescoberto. trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1981.
- 072 - .Queirós, Bartolomeu Campos: Ciganos. 3a. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.
- 073 - .Quintana, Mario. Esconderijos do tempo. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- 074 - .Ramos, Maria Luíza. Fenomenologia da obra literária. 2a. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, 1972.
- 075 - .\_\_\_\_\_. "O latente manifesto". in. Ensaio de Semiótica. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura. Ano I, nº 2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1979.
- 076 - .\_\_\_\_\_. "A teia da Odisséia". in. Ensaio de Semiótica. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura. Ano II, nº 4. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1980.
- 077 - .\_\_\_\_\_. "Variações sobre a travessia". in. Ensaio de Semiótica. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura. Ano III, nº 6. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1981.
- 078 - .\_\_\_\_\_. "Além do princípio da imaginação". in. Ensaio de Semiótica. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura. Ano VI, nº 12. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1984.

- 079 - . \_\_\_\_\_ . "Do Édipo ao Édito no jogo do significante".  
in. O Enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro  
antigo. Anais do Iº Congresso Nacional de Estudos  
Clássicos. 1a. parte. Belo Horizonte: CNPq/UFMG, 1984.
- 080 - . \_\_\_\_\_ . "Maíra: Leitura/Escritura". in. Ensaio de  
Semiótica. Cadernos de Linguística e Teoria da Lite-  
ratura. Ano VII, nº 14. Belo Horizonte: FALE/UFMG ,  
1985.
- 081 - . \_\_\_\_\_ . "A árvore cósmica na poesia de Drummond. in.  
Revista do Centro de Ciências Humanas. Ano IV, nº 5.  
Belo Horizonte: FUMARC/PUC-MG, 1986.
- 082 - . \_\_\_\_\_ . "Psicose e ficção". in. Anais do 1º e 2º Sim-  
pósios de Literatura Comparada. Belo Horizonte: UFMG,  
1987.
- 083 - . Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. Dicionário da Nar-  
ratologia. Coimbra: Almedina, 1987.
- 084 - . Rodari, Gianni. Gramática da fantasia. trad. Antônio Ne-  
grini. São Paulo: Summus, 1982.
- 085 - . Rosemberg, Fúlvia. Literatura infantil e ideologia. São  
Paulo: Global, 1984.
- 086 - . Rosolato, Guy. Ensayos sobre lo simbólico. trad. Teresa  
Ferrer y Ramón Garcia. Barcelona: Anagrama, 1974.
- 087 - . \_\_\_\_\_ . La relacion de desconocido. trad. Maria Nie-  
ves Ferreiro de Freda. Barcelona: Petrel, 1981.
- 088 - . Santiago, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Com-  
panhia das Letras, 1989.
- 089 - . Sartre, Jean-Paul. As palavras. trad. J. Guinsburg. 6a.  
ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 090 - . Sosa, Jesualdo. A literatura infantil. trad. James Ama-  
do. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Pau-  
lo, 1978.
- 091 - . Vargas Llosa, Mario. A orgia perpétua. trad. Remy Gorga  
Filho e Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Al-  
ves, 1979.
- 092 - . Vigna, Elvira. A breve história de Asdrúbal, o terrível.  
Rio de Janeiro: Bonde/INL, 1971.
- 093 - . \_\_\_\_\_ . A breve história de Asdrúbal, o terrível. 2a.  
ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- 094 - . \_\_\_\_\_ . Viviam como gato e cachorro. Rio de Janeiro:  
: Paz e Terra, 1978.

- 095 - . \_\_\_\_\_ . Lã de umbigo. Rio de Janeiro: Antares/INL/MEC, 1979.
- 096 - . \_\_\_\_\_ . A verdadeira história de Asdrúbal, o terrível. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1979.
- 097 - . \_\_\_\_\_ . Asdrúbal no Museu. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- 098 - . \_\_\_\_\_ . Uma história pelo meio. Rio de Janeiro: Berlendis e Vertechia, 1982.
- 099 - . \_\_\_\_\_ . Problemas com o cachorro? Belo Horizonte: : Miguilim, 1982.
- 100 - . \_\_\_\_\_ . A pontinha menorzinha do enfeitinho do fim do cabo de uma colherzinha de café. Belo Horizonte: : Miguilim, 1983.
- 101 - . \_\_\_\_\_ . O triste fim de Asdrúbal, o terrível. Belo Horizonte: Miguilim, 1983.
- 102 - . Vigna Lehmann, Elvira. Sete anos e um dia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- 103 - . Zafiropoulos, Marcos. (org.). Aspects du malaise dans la civilization. Paris: Navarin, 1987.
- 104 - . Zilberman, Regina e Magalhães, Ligia Cadermartori. Literatura infantil: autoritarismo e emancipação. 2a. ed. São Paulo: Ática, 1984.