

VILMA ARÊAS

Clarice Lispector com a ponta dos dedos

Para os queridos
amigos Ane e Fernando,
com um beijo de,

Vi
28/05



COMPANHIA DAS LETRAS

Mistério desentranhado¹

1.

Este texto pretende examinar as relações entre “At the Bay”, de Katherine Mansfield,² e “Mistério em São Cristóvão”, de Clarice Lispector.³ Apesar da complicação das análises baseadas em fontes, acho que essa aproximação tem interesse, pois, além de surpreender o processo de composição de nossa escritora no início da carreira, mostra-a atenta a certa produção moderna européia. Para isso com certeza contribuiu sua estada em Belém nos primeiros meses de 1944, quando entrou em contato com o grupo intelectual em torno de Benedito Nunes.

Mas os traços deixados pela escritora neozelandesa em “Mistério em São Cristóvão” não serão os únicos na obra clariciana. Por exemplo, a leitura de “Something Childish but Very Natural”⁴ pode iluminar o clima e o sentido de “A mensagem”, de *A legião estrangeira*, outro texto cifrado que parece “ler” na clave da ironia o misterioso telegrama que Henry, adormecido em meio às sombras do jardim, recebe em sonho e cujo conteúdo nos é vedado. A linha

escorregadia que percorre “A mensagem”, à semelhança de um “fio de cabelo”, conforme lemos em “Discurso de inauguração”,⁵ ata os dois adolescentes no difícil e angustioso processo de crescimento e amadurecimento sexual, como ocorre no texto onírico de Mansfield, velado pelas ondas do cabelo “marigold-coloured” de Edna. Clarice explicita em seu texto:

usavam-se para se exercitarem na iniciação; usavam-se impacientes, ensaiando um com o outro o modo de bater asas para que enfim — cada um sozinho e liberto — pudesse dar o grande vôo solitário que também significaria o adeus um do outro. (*A legião estrangeira*, p. 37)

No entanto, a construção de nossa autora, apoiada também na ressonância de outros textos, aparentemente entrega ao leitor uma “mensagem sem sentido”⁶ que, segundo penso, pode ser esclarecida e de maneira bastante irônica pelo final de “Something Childish but Very Natural”.

“Mamãe, disse ele”, esta é a frase derradeira do conto de Clarice, amarrando na mesma imaturidade Henry e o personagem de “A mensagem”, um rapaz inseguro de sua masculinidade. Qual mensagem? Aqui, o personagem, “enfim sozinho, estava sem defesa à mercê da mentira pressurosa com que *os outros* tentavam ensiná-lo a ser um homem”. A mensagem “permanece esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto”, não compreendida (“não lida”), de novo à semelhança do telegrama recebido pelo personagem adormecido de Katherine.

Em “Mistério em São Cristóvão”, Lispector utiliza uma técnica curiosa que denominou de “distração fingida”: rodeia e desloca com mão levíssima elementos de “At the Bay”, cujo nexos fundamental parece ter atingido. Como se seu “mistério” fosse uma espécie de sonho alusivo ao “estado de vigília”⁷ que o conto de Mansfield representaria. Seu significado, como “Mensagem”, também é

cifrado, construído por procedimentos de condensação e deslocamento tais como foram teorizados por Freud em sua conhecida interpretação dos mecanismos do sonho.

“At the Bay” é fiado pelas reminiscências dos dias da infância de Katherine, banhadas no sentimento de precariedade experimentado por ela no próprio corpo, pela moléstia que a consumia e pela morte de seu irmão Leslie na guerra. Esse travo que envenena o texto é envolvido por uma teia de cores e luzes arquitetada com cuidado em todas as suas possíveis combinações — o jogo da arte — e que certamente funciona como uma saída para o tema último do conto: envelhecimento e morte numa sociedade competitiva e mecânica que tira o gosto de viver. Esse desenho contraditório, ao mesmo tempo brilhante e melancólico, transforma “At the Bay” numa estranha pastoral que deixa entrever desesperança quanto à vida, entendida genericamente, e quanto à coercitiva vida “moderna”, no plano particular. A resistência imediata seria encontrada, segundo o texto, no vasto campo do jogo no qual a arte está inserida.⁸

No nível da trama isso é mostrado muito bem na cena sete: a menina Kezia e sua avó estão presas num diálogo angustiado sobre a morte, depois desfeito pelo jogo afetuoso que se estabelece entre ambas. A cena é antecedida pela pergunta de Linda diante do murchar das flores: “*Was there no escape?*”. Não havia escapatória? Na cena dez, Jonathan se lastima: “*The shortness of life!*”, ao pensar nos dias desperdiçados num detestado emprego burocrático.

Esse tema, visto no enredo como uma arapuca de onde não se pode escapar, aparece combinado com a coerção da “sociedade do rebanho” nietzschiana — entretanto, não provoca nos personagens nenhuma resistência contra a passividade da moral adquirida, como preconizava o filósofo⁹ ao defender a vontade e a ação. Katherine parece concordar com essas afirmações quando esclarece em seu diário (30 de setembro de 1922) o sentido de individua-

lidade como “consciência da vontade”, isto é, saber que se tem uma vontade e agir.¹⁰ Como se vê no conto, sem essa determinação a ação humana e a vida são frustradas, e marcadas pela extinção. Apenas o jogo, o sonho e a arte abrem clareiras momentâneas nessa condição, como sinalizam as crianças e Jonathan, personagem talentoso e excepcional, apesar de fracassado no mundo dos negócios, ao contrário de seu irmão Stanley, superficial, competitivo e infantil, por isso mesmo vencedor (ver principalmente as cenas dois e dez).

Esse baixo-contínuo sustenta vários motivos no texto. O principal deles é o despertar sexual de uma jovem, condicionado pela ideologia romântica e pelas ilusões da idade. Inexperiente, ela se coloca mais ou menos sem defesa ante a urgência do desejo no jogo livre das opções sexuais. Não custa sublinhar que no conto, apesar desse desejo vagante, às vezes obsessivo, o amor não se realiza na condição de atividade prazerosa entre parceiros simétricos. Dois personagens, Jonathan e Linda, têm momentos de consciência e de autoconhecimento (indiferença materna, trabalho alienado, falta de saída), mas isso não os leva a nenhuma reação. Conformam-se.

O que impressiona entretanto em “At the Bay” é que, apesar da gravidade, os temas e motivos estão rodeados de elementos fortuitos ou casuais e envolvidos pela beleza resplandecente da natureza. Esse contraste, a princípio surpreendente, pouco a pouco delimita os territórios da “vida” e da “arte”: se a primeira é frustrante, o trabalho da segunda atinge o alvo, constituindo-se — adornianamente *avant la lettre* — no horizonte utópico do fazer, na perícia e inteligência da elaboração dos materiais a seu alcance.

Numa construção transparente e cheia de reverberações, Clarice retoma o tema de Katherine Mansfield (a mesmice do “rebanho”, referido aqui ao universo familiar, é interrompida por momentos “mágicos” recorrentes) e o motivo principal (o despertar sexual de uma jovem). Como a autora neozelandesa, situa seu conto num lugar do passado, isto é, São Cristóvão, subúrbio onde

a família Lispector morou ao chegar ao Rio de Janeiro. A casa ficava junto ao largo — revisitado pela escritora durante toda a vida — que até hoje abriga a famosa feira nordestina com violeiros e comidas típicas.¹¹ O ano, 1933, quando Clarice contava treze anos de idade, portanto uma *teenager* como a protagonista de “Mistério em São Cristóvão”, que, sem a intermediação do texto de Mansfield, apenas suscita no leitor a sensação de “mistério” e do enigma que ele representa.¹²

O exercício de afinar o próprio instrumento simplesmente inspirando-se ou treinando a própria a mão nunca foi raro. Quanto a Clarice, basta-nos conferir a dívida de “Amor” com episódio de *La Nausée* sartriana,¹³ aliás refutada com impaciência pela escritora, que insistia na diferença entre as duas “náuseas”. Mas sua ligação com Katherine Mansfield é confessada com encantamento.¹⁴ Em entrevista a *O Pasquim* (9 de junho de 1974), afirma que com o primeiro salário comprou um livro da escritora neozelandesa, atraída pelo título. “Mas isso sou eu!”, exclamara. Também leu o diário “dolorosamente triste que deixou” (*Revista do Livro*, ano XIII, nº 41, 1970). Em carta a Lúcio Cardoso (Nápoles, 5 de outubro de 1944) informa ao amigo que releu¹⁵ *A porta estreita*, de Gide, e que “sobretudo encontrei as *Cartas* de Katherine Mansfield. Não pode haver uma vida maior que a dela, e eu não sei o que fazer, simplesmente. Que coisa absolutamente extraordinária que ela é”.

A autora de *Bliss* começava a ser conhecida no Brasil. Data de 1937 o “Soneto a Katherine Mansfield”, de Vinicius de Moraes,¹⁶ em 1941 Erico Verissimo traduziu alguns contos para a Editora Globo, sob o título de *Felicidade*, e entre o grupo de Clarice a alusão à escritora não devia ser rara. Em carta da mesma época, por exemplo, Lúcio Cardoso confessa não gostar muito do título *O lustre* por achá-lo “meio mansfieldiano”.¹⁷ É natural, portanto, que Clarice freqüentasse a obra de Mansfield, percebendo afinidades.

“Mistério em São Cristóvão” foi um conto pouco explorado

pela crítica, salvo vagas referências. Conheço apenas duas análises: Alexandre Eulálio, “Maio em São Cristóvão”, recolhido em *O livro involuntário*,¹⁸ e Sílvia Quintanilha Macedo, “O vazio e a máscara”, ainda inédito. A consciência da dificuldade do texto, aliada a seu perfeccionismo característico, deixou Alexandre Eulálio insatisfeito com a própria análise.¹⁹ No entanto, o crítico toca em problemas fundamentais, como a linguagem “estranhamente precisa” apesar da “leve tonalidade irônica”; o aspecto teatral dos motivos das máscaras, das flores e da lua (“a clássica família pirandelliana”) movimentados como peças num tabuleiro de xadrez; o equilíbrio da família pequeno-burguesa do subúrbio carioca, perturbado pela “vibração desordenada, agudíssima, esfacelamento de tudo conhecido, vivendo o mais completo horror, que se traduzirá no grito” etc. Alexandre fecha a análise tentando marcar o lugar do conto de Clarice na tradição: evoca autores da literatura brasileira (o tema apaixonaria João do Rio e poderia alinhar-se como obra-prima ao lado da produção de Machado de Assis) e denuncia a afinidade de “Mistério em São Cristóvão” com certos quadros de Klee, especialmente *Noite de lua*, de 1921, com sua “impressão de vida noturna das coisas, de manso crescimento”.

Quintanilha também se refere ao tom duplice do texto: normalidade doméstica que “insinua esse clima posição de felicidade” versus a “neblina mágica” do instante no jardim, que torna vivos objetos e máscaras, atingidos pelo sentimento de terror e culpa “diante da visão de algo inusitado ou proibido”.

Nesses textos críticos, sublinho a percepção dos espaços com regulações opostas: casa = família, o que implica suposta harmonia suburbana, versus jardim = os “outros”, causadores de desarmonia através da teatralização e do jogo, a que se acrescenta o sentimento de pavor provocado pela transfiguração operada pela noite. A ausência de luz *anima* todas as coisas, atando seres vivos e inanimados num mesmo maquinismo e desaguando tudo num

sentimento de terror resumido no grito da jovem ante a tentativa de furto da flor, que resta afinal com o talo partido.

2.

Mas qual seria a afinidade com Mansfield que Clarice Lispector percebera de modo tão fulgurante? Além dos tópicos mais gerais da modernidade, podemos de saída fazer conjecturas a respeito de algumas coincidências sobre o lugar instável que ambas ocupam nas respectivas sociedades e que surge nos escritos: a inadequação, o nomadismo, o sentimento de estar fora de lugar. É mais do que citada a frase que Clarice escreveu em carta à irmã Tânia quando estava em Berna: "Tudo é terra dos outros onde os outros estão contentes". Quanto a Katherine, a experiência colonial não terá contribuído pouco para o sentimento de ser "outra", vindo, segundo suas próprias palavras "*from the other side of the world*", "*from a little land with no history*".²⁰ O interesse de ambas pelas ambivalências e pelo *páthos* dos sentimentos amorosos e da vida familiar terá sido despertado em parte por esse olhar enviesado; assim como é insistente nas duas o exame da fragilidade das emoções, iluminada também em crianças e jovens amantes, nos solitários, idosos e marginalizados. Em vez dos discursos explicativos, preferiram abandonar uma história quase inacabada ou condensá-la num instante de compreensão fulgurante, ao qual muitas vezes não falta a brutalidade do corte ou da impressão. O ritmo dos textos é marcado segundo um ouvido afiado pela música — Katherine Mansfield foi uma talentosa violoncelista. Quanto a Clarice, basta-nos conferir a "Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)" que abre *A hora da estrela*. Essa observação não é de menos importância, pois sabemos que a música e o ritmo

fazem incidir a atenção sobre o pormenor, precioso na construção desses textos.

Contudo, é grande a diferença que as separa, derivada também da distância cultural entre a fermentação artística da Inglaterra e França e a do Brasil, mesmo com a distância de três décadas. Além disso, filha de família rica, Katherine gozou de todas as possibilidades de se desenvolver culturalmente: com catorze anos, mudou-se para Londres a fim de estudar num colégio famoso também pela liberalidade. Aos vinte, após uma passagem rápida por Wellington, já estava de novo instalada na capital inglesa, vivendo só, respirando os ares da ebulição cultural da cidade e gozando da liberdade dos costumes das *new women*, uma vez derrubados os esquemas vitorianos ingleses.²¹

"At the Bay" é composto de doze segmentos que cobrem um dia inteiro, do romper do sol à noite de lua cheia. Os personagens passam férias numa praia. Numa carta à pintora Dorothy Brett, Mansfield descreve seu texto como cheio de areia e sargaços, com roupas de banho penduradas em varandas e parasitas marinhas enquanto sobe a maré. Cheirava a peixe, conclui.

Os protagonistas são os membros da família de Stanley Bunnell (o casal Stanley e Linda, com quatro filhos: três garotinhas, Kezia, Lotte e Isabel, mais um bebê; com eles moram a irmã e a mãe de Linda, respectivamente Beryl e a senhora Fairfield, além de Alice, a empregada); Jonathan, irmão de Stanley, personagem diferenciado, surge sozinho ou com seus meninos, que brincam com as primas; as "horríveis" crianças de Samuel Josephs, que o texto descreve e abandona. Fora desse círculo povoado de crianças estão o senhor e a senhora Kember, ele "*so incredibly handsome that he looked like a mask*" (p. 215) e pelo menos dez anos mais jovem que a mulher. Sobre ambos circulavam histórias inconfessáveis, talvez imaginárias. Ele, com suas aventuras: ela, a única mulher que fumava, que passava os dias ao sol ou jogando bridge, que não

tinha vaidades e agia como um homem — em suma, liberada demais para o ambiente. Por último, encontramos a senhora Stubbs, viúva e dona de uma loja, amiga de Alice, a empregada, e amante de fotografias ambientadas em cenário *kitsch*. Costumava afirmar, de modo ambíguo, que gostava da viuvez, pois “o melhor de tudo era a liberdade”. A força subterrânea da personagem²² é assegurada por várias alusões, por exemplo, pela menção à enorme árvore, “*something immense*”, junto a sua loja: “*an enormous shock-haired giant with his arms stretched out*”.²³ Além disso, quando se passava pelo local, percebia-se que “*there was a strong whiff of eucalyptus*”, como se o sopro das árvores marcasse o território dessa estranha Cibele da classe trabalhadora.

Além desses personagens, ainda assomam o pastor do primeiro quadro e a pequena leiteira maori, Leila, que mora com o avô numa choupana enegrecida. É por ela que aguarda Florrie, a gata dos Burnell, ansiosa pelo seu prato de leite. Além de outros acidentes animados da paisagem, encontramos também Wag, o cão pastor, que enerva Florrie.

Do ponto de vista da composição, os personagens são movimentados como peças de um jogo teatral, sucedendo-se as cenas de confronto (por exemplo a segunda, com Stanley *versus* Jonathan Burnell) e as cenas de conjunto, menos numerosas: a terceira, quando somos apresentados à família Burnell, e a quarta e a quinta, as cenas das crianças (entretanto a quinta termina com o importante confronto entre Beryl e a senhora Kember)²⁴ e a nona, na lavanderia, com o jogo e a mascarada.

Sugestivamente, quem abre e fecha o conto são os animais, com forte teor alusivo: o rebanho que surge na madrugada e cujo possível sentido simbólico já sublinhei, e a volúvel e irritadiça Florrie, que salta e se arrepia ao ver o cão Wag, levando-o a julgá-la “*a silly young female*”, uma fêmeazinha idiota. É fácil associar essa gata a Beryl, ambas marcadas pela sensualidade, ambas fechando o

relato: quando a noite cai (cena onze) e as luzes se acendem, Florrie senta no degrau mais alto da varanda como uma esfinge. “*Thank goodness, it’s getting late*’, said Florrie. *‘Thank goodness, the long day is over’*. Her greengage eyes opened” (p. 235).²⁵ Noite fechada, Beryl encerra “At the Bay” devaneando e frustrando seu falso amante, fazendo-o ecoar as palavras de Wag: “*Don’t be silly! [...] Cold little devil!*”²⁶ (pp. 239-40).

A primeira cena de “At the Bay” descreve o cenário minuciosamente, com traços nítidos e realistas, mas cenário ao mesmo tempo fantasmagórico, envolvido que está pela meia-luz da madrugada, pelo orvalho, pelas névoas. É esse jogo de contrapon-tos (nitidez realista *versus* fantasmagoria) que acolhe um narrador também vacilante quanto ao que vê e com quem fala (“*as though one immense wave had come rippling, rippling — how far? Perhaps if you had waked up in the middle of the night you might have seen a big fish flicking in at the window and gone again...*”²⁷ (p. 202). Ou: “*and there was the splashing of big drops on large leaves, and something else — what was it? — a faint stirring and shaking, the scraping of a twig and then such silence that it seemed someone was listening*”²⁸ (pp. 202-3, grifos meus). Essa indecisão já nos mostra a literatura do século XX numa perspectiva diferente da do século anterior, e já experimentada por Baudelaire na compreensão do espírito moderno em todas as suas tensões. Aqui é problemática a onisciência do narrador, que estabelece dois tons na narrativa ao mergulhar às vezes na paisagem que descreve. Retoricamente deriva daí o aspecto mágico, *animado*, do conto (“*things have a habit of being alive...*”,²⁹ p. 52). O narrador, como mero personagem, parece buscar uma direção nesse cenário instável que contrai e expande linhas e relevos.

O procedimento abandona, *lava as mãos*, diante desse mundo aparentemente animado mas na verdade imutável. Por isso, se o aprofundamos num sentido mais geral, podemos perceber que o

maravilhoso também contém em si a experiência do terror, talvez porque o caráter animado das coisas acabe ritmando o movimento mecânico da sociedade, do qual as criaturas não conseguem escapar e cuja força e sentido não conseguem controlar.³⁰

Em comentário esclarecedor sobre sua tradução de "Bliss", Ana Cristina César observa que, do ponto de vista estilístico, as variações estruturais da história "não são orientadas por fatores 'externos', tais como trama e tempo, nem mesmo pela alternância clássica entre o mostrar e o narrar, entre a cena e o panorama, ou entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, entre o lírico e o dramático". Ao contrário, a estrutura da história é organizada pelo *tom*, em perpétua e simétrica oscilação, em contínuo movimento de "ruptura ou discórdia". Tal processo se efetuará em "Bliss" pela "onisciência seletiva": embora em terceira pessoa, a ação é simultaneamente filtrada por outra consciência (discurso indireto livre), limitando as funções de intervenção pessoal do narrador e possibilitando ao leitor a experiência direta do personagem. Existiria uma inconsistência de *tom* que manteria narrador-personagem (e às vezes leitor) em estado de flutuação.

Ora, em "At the Bay" a flutuação da montagem é fiel ao estado de indeterminação que caracteriza o despertar da sexualidade de Beryl ou do desejo vagante, sempre frustrado, dos demais personagens. A isso se acrescenta que o jogo do poder³¹ está sempre à vista, assim como a natureza mágica e assustadora do mundo infantil, pois tudo é *vivo*.

A linha indecisa entre realidade e fantasia — incluindo-se nesta as paragens do sonho e do subconsciente, que constroem personagens cindidos — revela decerto dívidas a Freud, que surgia na época, bem como a outros pensadores e artistas. Bergson, por exemplo, e sua teoria do tempo subjetivo ou *durée*, compreendido como uma sucessão de transformações que se fundem umas nas outras como as notas de uma peça musical. Angela Smith³² inclui

nesse rol a experiência plástica dos fauvistas e pós-expressionistas, à qual se acrescenta a descoberta da complexidade de Tchekov, sobre quem longamente Katherine meditou.³³ A agitação cultural da época era de fato grande e a escritora participou intensamente de seu clima: colaborou em *New Age*³⁴ — primeiro semanário socialista de Londres, que durou de 1908 a 1922, vanguardista em matéria de arte —, no qual escreveu ao lado de escritores da qualidade de T. S. Eliot, Bernard Shaw e Ezra Pound, entre muitos outros. Arnold Bennet publicou em *New Age* "Manet e o pós-impressionismo", defendendo paralelos entre as artes visuais e a literatura,³⁵ Bergson escreveu sobre Freud, e traduziram-se também trabalhos de Tchekov e Dostoiévski.³⁶

O preciosismo das descrições de Mansfield, às vezes labiríntico, não muito longe dos arabescos da *art nouveau*, talvez se deva a escritores do *fin-de-siècle*, como Oscar Wilde, cujo estilo ela gostava de imitar, ou D. H. Lawrence, seu grande amigo. Porém é nítido que esses traços da escritora neozelandesa podem ser compreendidos a partir das ramificações várias dessa vanguarda intelectual, como a relação de Katherine com Fergusson, pintor expressionista irlandês, e com o grupo de *Rhythm*, revista sobre arte, música e literatura que a escritora editou com Murry.

A consciência de que era urgente a criação de uma nova prosa preocupava os escritores, que começavam a desmanchar fundamentos anteriores lançando mão dos revolucionários traços soltos no processo da composição. Em carta de 1919, Katherine observa que "ninguém jamais havia explorado *the lovely medium of prose* e que sentia profundamente que a prosa ainda era *a hidden country*".³⁷ A relação impalpável estabelecida pelos pós-expressionistas entre a superfície e o *profound self* deve também ter contribuído para a mudança, além do imagismo poundiano: "*The artist seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment*".³⁸ Não ficarão em segundo plano as reflexões de Tchekov sobre a

composição da narrativa curta, comentadas e sublinhadas por Katherine, principalmente as que dizem respeito ao não-acabamento (*inconclusiveness*) e à interioridade profunda (*intimacy*).³⁹ Como Valerie Shaw ressalta, o instantâneo fotográfico e o conto moderno são contemporâneos, colhendo ambos apenas uma fase de um processo ou de uma ação.⁴⁰

Todas essas coordenadas ajudam na construção do texto mansfieldiano, ao qual se juntam ainda propósitos objetivos, como agredir o suposto bom senso e autenticidade da classe alta neozelandesa, cópia de parâmetros ingleses: “Nada que não seja satírico é realmente verdadeiro para mim”.⁴¹ A esse respeito, “The Garden-Party” e “The Doll’s House” são explícitos. A escritora está sempre atenta às contradições dos supostos bons sentimentos e aos elos mais frágeis dessa sociedade (mulheres, crianças, povo colonizado). Em suma, a vida comum, *ordinary life*. Segundo suas próprias palavras, esse empreendimento — buscado por Tchekov — era rival da *Iltada* e da *Odisséia* em importância.⁴²

Pode surpreender, portanto, que essa intencionalidade funcione em “At the Bay” sob a aparência de uma narrativa “mágica”. A página acolhe o espelhamento cerrado de seus termos e referências, tornando indistintas as linhas da paisagem, com seus bichos, flores e pessoas. Peixes espiam atrás do vidro das janelas, flutuando no ar; o mar boceja sonolento; animais e árvores falam; o rebanho “real” constrói com seus balidos os carneiros nos sonhos das crianças; personagens mergulham em devaneios (sobretudo a jovem e tola Beryl), em sonhos (os inadaptados, Jonathan, que se sente “um inseto”, e Linda, que é mãe de quatro filhos mas odeia a maternidade) e em jogos infantis: as crianças teatralizam a imaginação à beira-mar (cena quatro) e quando se transformam em máscaras de animais durante o jogo de cartas (cena nove).

Entretanto, essa história rompe com a fábula e sua convencional “moral da história”, ancestralmente construída. Ao contrário, a

flutuação de “At the Bay” nos afasta da rigidez da lição e suas alusões nos permitem entrar em contato com uma outra versão do homem e de seu contexto. O método é nos fazer ler seus componentes de forma que se iluminem mutuamente, construindo-se o sentido como um precipitado das outras camadas ou dos pontos de referência que se multiplicam. Assim, compreendemos homens, bichos e acidentes da paisagem no espelhamento de seus traços, entre as zonas nubladas e movediças das reminiscências a que se abandona a narradora. Por exemplo, podemos atribuir aos homens, às vezes patéticos, as palavras desoladas de uma árvore: “*We are dumb trees, reaching up in the night, imploring we know not what*”⁴³ (p. 237).

Tal procedimento usa materiais flexíveis para descrever uma armadilha dura que captura o homem e seu entorno. Por isso mesmo corta rente as interpretações de subjetivismo ou de psicologismo simplório dessa literatura. A única certeza parece ser aquela que guia obstinadamente a composição literária: “*You know how I choose my words. They can’t be changed*”, escreve Katherine a J. M. Murry.⁴⁴ O fato é que nesse paraíso à beira-mar, assombrado entretanto por algo de sinistro, põem-se em prática jogos de força e de poder, sem exclusão das crianças e tão fortes como se fossem naturais. A coerção social pretende harmonizar todas as pessoas, dirigindo sentimentos e desejos, mas como consequência gera inaptações, rancor de classe (exemplificado nesse texto pela relação de Beryl com Alice) e a hipocrisia familiar. É isso o que principalmente nos mostram os quadros de confronto.

Um dos fios importantes da trama, como afirmei, deriva da sexualidade florescente e indecisa de Beryl, como podemos observar na cena cinco, quando a jovem, para desagrado da mãe, vai ao encontro da senhora Kember. No coração do jogo erótico entre as duas mulheres estão indiferenciados o amor, o desejo ou sua caricatura. Basta-nos conferir os momentos em que a senhora Kember

espia a jovem despir-se, exclamando “*Mercy on us, what a little beauty you are!*”; e depois a toca na cintura, fazendo Beryl dar um gritinho afetado. Mas a jovem passa do acanhamento ao orgulho da própria beleza. E após palavras sedutoras que ela pouco a pouco anseia por ouvir (“*Really it’s a sin for you to wear clothes, my dear*”, “*I believe in pretty girls having a good time. Why not? [...] Enjoy yourself*”, p. 217), rompe-se o encanto, pois a jovem tem um *insight*: olha para a senhora Kember, que se aproximava nadando — como aquele rato se acercando de Alice na lagoa das lágrimas —,⁴⁵ e de modo estranho e horrível percebe que o rosto da mulher parecia “*a horrible caricature of her husband*”.

Portanto, no suposto paraíso a senhora Kember faz o papel tradicional do demônio sedutor, bajulando a vítima e empurrando-a para um prazer socialmente controlado. Por isso é aproximada de forma grotesca a animais: seu riso soa como um relincho, é semelhante a um rato e afirma, como o lobo da fábula, que não vai comer a garota (“*Why be shy? I shan’t eat you*”). Porém o que se sublinha não é o aspecto vicioso com sua contraparte, a “moral da história”, e sim o deslocamento do desejo, sua indeterminação irradiante, a qual tem como suporte na construção do texto a oscilação do narrador, o que leva enfim à compreensão do último quadro de “At the Bay”. Aqui Beryl se confronta com o alvo real de seu desejo. Todos dormem na casa, pois é muito tarde, e a noite tudo transforma (“*Why is it so exciting to be awake when everybody else is asleep?*”).⁴⁶ Beryl devaneia, imagina-se abraçada e amada, está excitada e ao mesmo tempo triste; alguém pronuncia seu nome, como se fosse pela primeira vez. Ela não deseja amigos ou parentes, que existem aos montes (“*heaps of them*”), deseja sim um amante. Nesse momento ouve na imaginação o relincho alto e indiferente da senhora Kember, que acena com a permissão ao prazer, e, de repente, olhando para o jardim com o coração batendo, vê alguém se aproximar. Reconhece-o. É Harry Kember. Com voz

macia ele insiste para que dêem um passeio. A princípio Beryl nega, mas à insinuação de que tem medo resolve responder ao desafio, obedecer ao desejo. Pula então a janela e aproxima-se de Harry, que lhe toma as mãos. No entanto, ela está com medo. O luar brilha friamente com olhos abertos e fixos, o jardim parece severo, as sombras são barras de ferro. Ele quer arrastá-la em direção à sombra de um arbusto, está com um sorriso estranho, estaria bêbado? (por inexperiência, ela não identifica o rosto do desejo), e, de repente, “*quick as a cat*”, Harry Kember aperta-a contra si. “*Cold little devil! Cold little devil! — said the hateful voice.*” Os termos são trocados exorcizados e desautorizados, pois na fala idiomática usada pelo conquistador ela é que é o diabo, infantilizado pelo diminutivo e inoperante, porque “frio”. Na verdade a frase não significa nada além de um desejo de intimidade. Mas Beryl é forte e consegue fugir da sedução da “voz odiosa”.

Uma nuvem cobriu a lua. “*In that moment of darkness the sea sounded deep, troubled. Then the cloud sailed away, and the sound of the sea was a vague murmur, as though it waked out of a dark dream. All was still*”⁴⁷ (p. 240).

3.

“Mistério em São Cristóvão” equilibra-se nesse silêncio, se o compreendemos como glosa e explicitação — também interpretação — de “At the Bay”. Podemos mesmo dizer que o texto de Clarice de certa forma o prolonga verticalmente, ao contrair a expansão da escrita de Mansfield reduzindo-a a seu núcleo, apagando ou tornando silenciosos os elos entre ambos. Entretanto, o apagamento não foi completo, restaram pegadas que nos revelam que algo aconteceu naquela pequena casa de subúrbio do Rio de Janeiro e em seu jardim banhado pela lua cheia. Adiantamos que essa sus-

persão do sentido, técnica e formalmente construída em “At the Bay”, é transferida para “Mistério em São Cristóvão”, tornando-se mais óbvia — o que não deixa de ser uma solução inteligente para contornar a dificuldade do emparelhamento dos textos.

O conto de Clarice se tece em meio a lacunas e incompreensões e descreve com elementos à primeira vista soltos algo que *realmente* aconteceu, a partir de evidências concretas (o fio branco que surge na cabeleira escura da jovem, o jacinto de talo partido sob a janela). Mas o que será que aconteceu? E de que maneira?

Julgo que o núcleo gerador do conto de Clarice se localiza na cena nove de “At the Bay”, quando as três meninas de Linda e Stanley jogam cartas com os dois primos na lavanderia, construção separada do corpo da casa. O jogo das máscaras,¹⁸ a que metaforicamente viemos assistindo ao longo do conto de Mansfield, é concretizado no jogo real das crianças: um touro, um galo, um burro distraído — transformado em cão —, um carneiro e uma abelha. O jogo se desenrola enquanto anoitece, sem que as crianças o percebam. Em dado momento ouvem um ruído e, com medo, observam a escuridão lá fora; de repente Lottie solta um grito aterrorizante, no que é imitada pelos outros: premido contra a vidraça, estava um rosto pálido, com barba e olhos negros. No auge do horror, abre-se a porta e entra com naturalidade o tio Jonathan — fora apenas buscar seus dois filhos que brincavam com as primas.

Ora, esses mascarados e as máscaras metafóricas dos personagens de “At the Bay” formam o núcleo do conto de Clarice, ritmados todos ao compasso do último quadro, ou seja, a tentativa de sedução de Beryl. Em “Mistério em São Cristóvão” a cena é rematada com um retorno ao jogo das crianças, o mesmo grito murchiano e o mesmo rosto pálido atrás da vidraça. Mansfield entretanto desfaz o mistério, enquanto Clarice o prolonga de forma ambígua, segundo o conhecido tópico da literatura fantástica que deixa uma *marca* do que acontecera.

Podemos dividir o conto de Clarice em seis cenas:

1. Apresentação do conflito através dos espaços (casa *versus* jardim), dos personagens (pai, mãe, três crianças, uma mocinha e uma avó) e do tempo (noite de maio).

2. Recolhimento dos personagens em seus quartos, meditação da mocinha a respeito de próxima e prometida rebeldia.

3. Aparecimento de três mascarados (um touro, um galo e um cavaleiro do diabo) que decidem colher os jacintos do jardim.

4. Aparecimento do rosto branco atrás da vidraça.

5. Surgimento da lua cheia de maio quebrando o encanto: os três mascarados fogem.

6. Comportamento dos três mascarados no baile.

7. Esforço da família para entender o que aconteceu; a avó encontra o jacinto de talo partido.

8. Última cena, conclusão: a família volta ao que era antes da noite misteriosa, isto é, “tira a máscara” da identidade provisória com que a noite a vestira, voltando à realidade: crianças insupportáveis, progresso frágil, avó pronta a se ofender, pai e mãe fatigados.

Como vemos, o núcleo familiar de “At the Bay” é mantido em “Mistério em São Cristóvão” de forma concentrada. Temos agora apenas o pai, a mãe, a avó, três crianças e a mocinha magra de dezenove anos. Como em muitos contos arcaicos ou populares, os personagens não precisam ser nomeados, pois têm um lugar nítido nas organizações tradicionais — aqui a família, determinante de seus papéis. São portanto, abstratamente, *tipos*: crianças que vão à escola, pai que mantém os negócios, mãe que se aposentou (era parteira e trabalhava também em casa), avó que completara seu ciclo (“atingiu um estado”). A mocinha está entre duas fases da vida, ou seja, “está se equilibrando na delicadeza de sua idade”: vem da infância, mas ainda não atingiu a idade “dos partos” da mãe.

O leitor tem uma visão instantânea da família, teatralmente imobilizada num quadro vivo ao redor da mesa da sala de jantar de

uma casa “iluminada e tranqüila”. O outro pólo, tudo “o que não fosse o seio de uma família”, também se presentifica e estabelece o confronto desde o primeiro parágrafo: os jacintos “rígidos”, isto é, jovens, no espaço do jardim, mas “perto da vidraça”. As mesmas flores são de novo aludidas no “sereno perfumado” do parágrafo seguinte. O perfume não é perigoso de fato, afirma o texto, porém não deixa de ser um risco àquela organização familiar (“o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa”).

Se em termos de trama quase nada ocorre nos dois primeiros quadros, a não ser a distribuição dos personagens e a compreensão do contexto, tomamos entretanto conhecimento das muitas alusões e especificações nas descrições, que provocam o mesmo tom oscilante de “discórdia” observado em “At the Bay”. Se no conto de Mansfield, porém, a ruptura devia-se mais ao deslizamento das referências e da voz narrativa, em “Mistério em São Cristóvão” ela se dá pelo paradoxo,⁴⁹ que desestabiliza o sentido fazendo-o oscilar. Por exemplo, em vez de dormir a mocinha abre a janela, respira “todo o jardim com insatisfação e felicidade” (p. 136). Podemos enfileirar a insistência do procedimento. No quadro seguinte, lemos que o jovem mascarado de demônio tem “os olhos cândidos”; os três se sentem “elegantes e miseráveis”; parecem “pensar profundamente”, sem que “na verdade pensassem em coisa alguma” (pp. 136-37). Mais tarde, no baile, os mascarados, assustados, exibem “desequilíbrio e união” (p. 138). Também o jardim, com sua “terra proibida”, “ora se engrandecia, ora se extinguiu” (p. 139). O procedimento talvez pretenda indicar a arbitrariedade aparente dos elementos dos sonhos.

Essa oscilação faz o texto se equilibrar num fio precário — aliás, como a mocinha e as três crianças, que adormecem “escolhendo as posições mais difíceis”, como se estivessem penduradas em três trapézios (pp. 135-36).

A equivalência dos termos de “At the Bay” também se projeta

indiretamente em “Mistério em São Cristóvão”, ora por simples justaposição (pessoas à mesa do jantar, mosquitos à volta da luz), ora por metaforização, aproximando pessoas e flores (no rosto “desabrochado” de cada pessoa, no “jacinto”, que é flor e ao mesmo tempo nome de homem). É essa flor, com seu perfume, o símbolo pontual do desejo amoroso, ao roubar alguns traços ao indeterminado e vagante do texto de Mansfield, pois também pode se referir à jovem. Por exemplo, se no primeiro quadro é dito que o perfume do sereno não é perigoso, no segundo “a umidade cheirosa” perturba perigosamente a mocinha, que promete a si mesma uma atitude desobediente, “inteiramente nova *que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos*” (p. 136, grifo meu). Os demais personagens também se arriscam ao se aproximar dos jacintos, “donos do tesouro do jardim”, tesouro que não é explicitado. De qualquer modo, os mascarados, por desejarem colher os jacintos para “pregar na fantasia”, são eles próprios colhidos na cilada mágica e, assustados, deixam de ser os “reis da festa” (p. 138). Fecha-se o círculo quando a avó descobre “o jacinto ainda vivo quebrado no talo” e compreende que “alguma coisa sucedera” (p. 139).⁵⁰

Não é difícil perceber que o risco da consumação do desejo entre Beryl e Harry Kember espelha-se nesse “talo quebrado”, ou desejo frustrado. “Mistério em São Cristóvão” dispõe os termos com clareza: os três mascarados tentam colher os jacintos que estremeciam “imunes”, isto é, “inocentes”; o seduzido foi o galo, pois vira-os perto da janela, “altos, duros, frágeis”, cintilando e “chamando-o”. Nesse momento, o rosto branco da mocinha surge atrás da vidraça, rebatendo nos jacintos “cada vez mais brancos na escuridão”. Desdobra-se o arco da magia e os quatro personagens, “vindos da realidade”, caem “nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão” (p. 137).

Nesse momento, como nos contos de fadas, tudo se transforma: “fora saltada a natureza das coisas” e na “muda aproximação”

as quatro figuras ou “espectros”, que “se espiavam de asas abertas”, parecem equivaler às plantas úmidas, aos seixos, aos “sapos roucos”, pois “havam desatado a maravilha do jardim”. A lua cheia que aparece quebra o encanto, impedindo que “novos territórios distantes fossem feridos” (p. 138). Os personagens fogem. As referências, muito pontuais, dispensam comentário.

Até aqui “Mistério em São Cristóvão” segue de perto o sentido fundamental de “At the Bay”, centrado nos movimentos do desejo, na alusão à autoridade familiar e social diante da liberdade do jogo, no vôo meio cego de suas máscaras, das quais também faz parte “saltar a natureza das coisas”, aproximando tudo de tudo, tudo se transformando em tudo, acabando por provocar aquele grito de terror que do jogo das crianças — esquecidas do fingimento e devolvidas à infância —⁵¹ salta para a transfigurada cena da sedução do texto de Clarice, conservando o mesmo sentido (p. 137).⁵²

Vimos que no primeiro conto essa mágica está concretizada no jogo infantil, cujos termos Clarice modifica um pouco, seja no número dos mascarados, seja na troca do touro pelo galo no papel de líder. Além disso, o demônio, entidade sedutora, também está presente, embora de “olhos cândidos” — combinação que rasura o sentimento de “erro” ou “pecado”, apesar de o texto de Lispector parecer hesitante quando afirma: “nenhum dos quatro saberia quem era o castigo do outro” (p. 137). Do mesmo modo, o movimento do jogo de “At the Bay” é mantido e entrevistado na cena do baile dos mascarados que comicamente, até pela oposição física das figuras, parecem cartas de novo embaralhadas: “assustados os três não se separavam: um alto, um gordo e um jovem, um gordo, um jovem e um alto, desequilíbrio e união, os rostos sem palavras embaixo de três máscaras que vacilavam independentes” (p. 138).

Poderíamos nesse ponto concluir pela satisfatória convergência de sentido dos dois textos; ambos examinam o despertar do desejo e a problemática iniciação sexual de mulheres jovens numa

sociedade hipócrita e cheia de ciladas. O método e o fundamento da construção mansfieldiana são mantidos, embora Clarice, ao submeter “At the Bay” a cortes, procure fazê-lo caber no molde das narrativas tradicionais. Nestas, uma situação inicial de equilíbrio, mesmo que instável, é invadida por um acontecimento inexplicável, voltando-se à situação inicial modificada.

Acrescentaria que a alusão a um tempo preciso e cíclico (“toda a casa parecendo esperar que mais uma vez a brisa da abundância”⁵³ soprasse depois de um jantar. O que sucederia talvez noutra noite de maio”, p. 139) naturaliza a mágica e nos localiza de imediato no tempo das festividades comunitárias, quando num momento de “convivência perecível”, diz Duvignaud,⁵⁴ espécie de “conclave mágico”, homens e mulheres despem-se dos papéis sociais e alcançam a plenitude, “uma espécie de desabrochar”. O nosso “mês de maio” dedicado às noivas por certo deriva das festas de maio européias, tempo da primavera, quando se colhem flores, também associado à juventude e ao intercuro sexual — o que está perfeitamente de acordo com o texto de Lispector. Trata-se aqui de uma cerimônia de iniciação, ou simulacro dela, derivando daí a modificação causada pela ultrapassagem de uma fronteira: o amadurecimento da jovem. Eis que “para horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da frente” da mocinha (p. 139). Em seguida descobre-se a causa: o talo partido.

“At the Bay” se afasta desse fechamento ou consequência do narrado, como vimos. Beryl apenas sai da cena de sedução, pela qual era também responsável, como quem acorda de um *dark dream*, um sonho sombrio. Todas as minúcias descritivas não alçam o homem de sua pequenez, não sugerem transcendências, e a perturbação da jovem é vista não em seu rosto, mas no espelho do mar, assim como os olhos arregalados e brilhantes do luar foram a imagem de seu terror — entidades naturais que com ela se confundem.

A esse respeito, podemos transferir para a relação ficcional entre Mansfield e Lispector o que foi dito por Valerie Shaw⁵⁵ a respeito da relação entre Tchekov e Mansfield: o autor de *As três irmãs* fazia de objetos e ocorrências naturais “peças da mobília da vida dos personagens”, isto é, elementos absolutamente concretos e funcionais, ou úteis, ao passo que em Mansfield tudo isso ganhava uma outra dimensão, a cargo da esfera simbólica.

A observação pode muito bem se encaixar nos desdobramentos do conto de Clarice, que, segundo seu método de composição tão conhecido, permite que “novos territórios distantes [sejam] feridos”.⁵⁶ Desse modo, a “terra proibida do jardim” e a cena da sedução com a presença do demônio, o desejo da mocinha de ter “uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos”, a referência ao proibido e a uma queda (“silenciosa derrocada”) — tudo isso nos recorda a desobediência e a transgressão primordiais contidas no Antigo Testamento. Assim, a referência a “parto”, a “estrela cadente”, que conduz os personagens ao espaço do “círculo mágico”, pode aludir aos evangelhos e a um nascimento considerado paradigmático. Acrescente-se ainda a coincidência de alguns motivos (a insistência no número 4, repetido sete vezes, a referência a “asas abertas”, a necessidade de se guardar um tesouro etc.) que também ecoam fragmentos da visão onírica de Ezequiel.⁵⁷ Aqui os *tipos* ganham as tintas dos *arquetipos*, pois as quatro “máscaras”, ou “figuras”, ou “naturezas”, ou “imagens”, ou “mudas visões” etc., do conto de Clarice acabam por ecoar os “quatro seres vivos” de Ezequiel, identificados com anjos (querubins) que guardam, no centro do santuário judaico, as Tábuas da Lei no interior da Arca Sagrada.⁵⁸ Isto é, a lei que não deve ser quebrada nos dois contos encontra sua expressão simbólica máxima nas levíssimas alusões de “Mistério em São Cristóvão”, que não chegam entretanto a anular o ponto de ancoragem temática do texto. O que as referências fazem é reafir-

mar o pano de fundo do universo judaico-cristão de Clarice, o “caldo de cultura” citado por Berta Waldman, reminiscência desta vez da leitura e audição de histórias que se materializam no lugar-comum da vida dos seres comuns.⁵⁹ O que não é incomum nas narrativas populares e de cordel.

Non se sabe a data exata da elaboração de “Mistério em São Cristóvão”, mas ele é o primeiro do volume *Alguns contos*, publicado em 1952 por Simeão Leal. Após *O lustre*, de 1946, e após o contato com o grupo de Benedito Nunes, Clarice começa a fazer comentários a respeito dessas narrativas em cartas a Fernando Sabino.⁶⁰ Em entrevista a Alexandre Eulálio⁶¹ afirma que começou a escrever contos “como uma disciplina” a partir de 1948. Portanto, embora não se refira a “Mistério em São Cristóvão”, é razoável pensar que o texto seja dessa época, antes dos anos 50.

Nas mesmas cartas há também muitas citações à leitura da *Imitação de Cristo*, certamente por influência do círculo de amigos e escritores católicos ao qual pertencia por amizade. Acrescentem-se ainda as raízes judaicas da autora. As referências cristãs perpassam com frequência as cartas de Clarice e Sabino. Em 14 de agosto de 1946, escreve: “Quanto à *Imitação de Cristo*, ela me manda sofrer até o sangue, e me ceder inteiramente. Sofrer até o sangue, chegarei lá e mesmo às vezes já cheguei. Mas me abandonar, não sei como, me falta a graça. Como diz Álvaro Lins, eu sou dos muitos chamados e não escolhidos...” (p. 54). Em 27 de junho de 1947, Fernando confessa que foi todos os dias da Semana Santa ao Mosteiro de São Bento, “mas a despeito disso continuo um incorrigível pecador” (p. 89).

A impregnação da literatura sacra é, portanto, um dos dados do contexto literário e familiar da escritora, condição que a ajuda a arriscar-se na aventura da expressão e a “jogar alto”, conforme confessa a Sabino em carta de 5 de outubro de 1953,⁶² ao mesmo tempo em que diz temer o “tom maior”. Em suma, ficamos entre o

terra-a-terra da “móbia” e a vertigem do símbolo. Temos de convir que muitas vezes ela derrapou nessa questão.

Entretanto, em “Mistério em São Cristóvão” o perigo é contornado por uma composição esperta, na qual essa dimensão “alta” apenas aludida é atravessada pela tradição carnavalesca presente nos divertimentos populares (os mascarados), que em geral se voltam para a desmistificação de condutas, instituições ou valores e se ligam às atividades oníricas e às artes (e aí há outra linha mansfieldiana). Julgo que foi esse aspecto que Clarice fixou de modo abrupto, com uma explicação racional após a mágica da noite de luar: os três personagens, sublinha a narradora, surgiram fantasiados para “fazer uma surpresa num baile tão longe do carnaval” (p. 138). É muito curiosa a frase, pois ficamos indecisos quanto à sua funcionalidade, além de desabarmos do clima onírico para a plausibilidade da explicação. Como se ela dissesse que todo aquele repertório de várias tradições valesse mesmo como um sonho (as referidas “possibilidades”), do qual saímos para a “realidade”. Ainda: como se o narrador quisesse frisar o aspecto radicalmente gratuito do jogo, da máscara, da arte, que não dependem de regras do calendário.

É isso, ou seja, a “realidade” ou a ausência das “possibilidades”, que nos parece garantir o final, iluminado pelas velas oscilantes no jardim e fazendo surgir, entre as “heras aclaradas” e “os frutos [que] se douravam por um instante entre as folhas”, a qualidade de vínculo que ata e desata “Mistério em São Cristóvão” a “At the Bay”. Se no conto de Katherine existe o desfolhamento da fábula, dissolvida na luz cambiante do sol, dizendo apenas que aquilo que lemos é invenção, Clarice transmite outra volta ao mesmo parafuso: no espaço imaginário da página, tudo é sonho e tudo é realidade, e a prova é o fio de cabelo branco na cabeleira da jovem, penhor da realidade, e também a forma de muitas narrativas fantásticas re-

solverem sua mágica, compreendendo a fantasia como inalienável à realidade.

O que essas narrativas realmente dizem, além de nos fascinar com a perspicácia de sua composição? Se não me engano, situam lado a lado, e perigosamente misturando-as, estruturas congeladas e a possibilidade, momentânea ou não, de sua subversão, subversão da mesmice do rebanho e afirmação das possibilidades transformadoras do jogo da arte.

Quando comenta o conto numa entrevista, Clarice sublinha a técnica encontrada para compô-lo: escrevera-o sem a menor dificuldade, “como quem desenrola um novelo de linha [...] A falta de dificuldade é capaz de ter sido técnica interna, modo de abordar, delicadeza, distração fingida” (p. 172).

A desatenção como técnica de ouvir foi também uma atitude compreendida por Freud como necessária à decomposição da trama criada pelo trabalho do inconsciente. Pelo trabalho da arte, podemos nós (cautelosamente) dizer.