Reflexos
ISSN : 2260-5959
Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

2 | 2014
Le parcours, dans les arts et littératures lusophones

Menina a caminho: a narrativa do desejo emoldurado

Menina a caminho : la narration du désir mis en cadre
Menina a caminho: *the Framed Narrative of Desire*

Estevão Andozia Azevedo

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/667

Référence électronique
Estevão Andozia Azevedo, « *Menina a caminho*: a narrativa do desejo emoldurado », *Reflexos* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 04 janvier 2026, consulté le 07 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/667

Droits d'auteur
CC BY

Menina a caminho: a narrativa do desejo emoldurado

Menina a caminho : la narration du désir mis en cadre
Menina a caminho: *the Framed Narrative of Desire*

Estevão Andozia Azevedo

PLAN

I. A narrativa emoldurada
II. Devoração e regurgitação
III. Desejo e narrativa
IV. Secos e molhados
V. Conversão em mensageira
VI. A menina no interior da moldura

TEXTE

1 Um sexo feminino emoldurado. Não surpreende que, desprovida de qualquer contexto, essa menção remeta-nos a "L'origine du monde", pintura de Gustave Courbet. Escandalosa desde a realização, em 1866, a obra manteve o impacto até o nosso tempo: suas primeiras exibições públicas ocorreram somente no final do século XX, e conta-se que, no evento que marcou sua aquisição pelo Museé d'Orsay, em Paris, um segurança foi destacado para vigiá-la e protegê-la das reações dos visitantes.

2 De tal forma a pintura tornou-se célebre que seria desnecessário descrevê-la, não servisse a descrição aos interesses dessa análise: no interior da moldura, um plano fechado sobre o ventre e o sexo de uma mulher deitada, cujos seios se deixam entrever sob um pano branco. Dessa pequena e redutora tradução em palavras, que ignora as cores, a espessura das camadas de tinta, os movimentos das pinceladas, é possível extrair, no entanto, conexões férteis com o conto "Menina a caminho", de Raduan Nassar, escrito em 1961. Não obstante as especificidades de cada arte, as distintas épocas e a diferença de idade das personagens, a imagem acima não é similar àquela vista no fim do conto pela menina, ao posicionar o espelho no chão de ci-

mento e acocorar-se para enfim contemplar, «sem entender, o seu sexo emoldurado»?

3 Mais do que na representação da nudez, convém deter-se, em um primeiro momento, em outro elemento comum à descrição do quadro e à cena do conto: a moldura. Na apreciação da pintura de Courbet, o espaço por ela delimitado, o recorte que ela corporifica, é significativo: anuncia uma estética que as vanguardas do século XX levariam às últimas consequências, a da representação do corpo humano fragmentado.[1] No conto, tem também papel fundamental essa moldura que delimita a imagem do sexo. A narrativa, em seus diversos níveis, está repleta de molduras, e são elas que estabelecem algumas das relações mais poderosas entre tema, estrutura e texto.

4 Tantas quantas são as molduras possíveis nas artes visuais – sóbrias ou decoradas, largas ou estreitas, de madeira ou metal, etc. –, são também as molduras literárias de Nassar. Algumas vezes, denotativamente, elas dão contornos visíveis a espelhos e gravuras presos às paredes. Noutras, à guisa de moldura de uma ação há objetos como batentes de portas ou janelas ou partes do corpo de um animal. No início do conto, a menina que deambula detém-se para ouvir a conversa dos meninos «observando-os por sob a barriga abaulada do cavalo». Em seguida, dona Ismênia conversa com Zuza «debruçada sobre uma almofada de cetim azul, no parapeito de uma janela alta». Mais adiante, parte do corpo do cavalo – que, como o de Tróia, esconde um perigo – novamente se presta à moldura: «só quando o cavalo distancia as patas traseiras é que a menina repara, escondido no alto entre as pernas, e se mostrando cada vez mais volumoso, no seu sexo de piche». Para acompanhar o que ocorre no interior da barbearia, a menina «se achega timidamente da soleira e, permanecendo na calçada, se encosta na parede do salão.» E assim vão se sucedendo as molduras, disfarçadas ou aparentes, até que surja a última delas, a do espelho de barbear que dá contornos ao sexo da criança.

5 Nas molduras de Nassar, encontram-se espelhos e cópulas, abomináveis por multiplicar o número de homens, na visão do heresiarca de Uqbar do conto de Borges.[2] Em "Menina a caminho", tais como as imagens do desejo ou os reflexos no espelho, as molduras multiplicam-se, inserem-se umas nas outras, encaixam-se. A menina «espia timidamente pelo vidro de uma das janelas» a escola. Dentro

da sala de aula, encanta-se com «a gravura colorida no suporte: um sapateiro examina uma sola estragada na sua mesa de trabalho, enquanto uma menina pobre e descalça espera ao lado». Pouco depois, a ação contida nessa gravura da escola reaparece, devidamente transformada, na narrativa principal:

> A menina se perde admirando selas, arreios e bainhas, trabalhos lindos enfeitados com franjas e metais. Mas vez e outra espia de soslaio o velho seleiro: meio sentado na banqueta alta atrás do balcão, a muleta descansando contra a prateleira às suas costas, o seu Tio-Nilo trabalha sisudo uma sola abaulada [...]

I. A narrativa emoldurada

6 Essa vertigem delimitativa ecoa na estrutura episódica do conto. A menina que caminha aparentemente sem destino pela cidade interiorana encontra as demais personagens em diferentes espaços, sem que haja interstícios entre cada cena e que se saiba quanto tempo ela leva de um lugar a outro. Quando flagrada a espiar o interior da sala de aula, por exemplo, «a menina some da janela, ressurgindo caída feito peteca que tivesse sido atirada no chão do bar da esquina». Lacunas desse tipo, que poderiam causar estranhamento em uma primeira leitura por parecerem pouco realistas ou demasiado econômicas num conto que enfatiza em seu título justamente o trajeto, servem, no entanto, perfeitamente à sua economia. A sucessão de cenas deliberadamente delimitadas, se pensarmos na homologia entre frase e texto e em sua sintaxe, caracteriza a organização por parataxe, e a postura de observadora pouco participante da protagonista faz pensar em alguém que, ao percorrer o corredor de um museu, vê quadros independentes dispostos lado a lado numa parede. Ou, paradoxalmente, transforma a menina que caminha em espectadora imóvel de um teatro ou um desfile.

7 Essa impressão de imobilidade tem fundamento. Até o encontro culminante com seu Américo, na menina está ausente um movimento de outra natureza, diferente do causado pelos passos: o movimento interior. Esse movimento – consciência do «sangue, mexeção», nas palavras de Hilda Hilst, que há em todo corpo – é o que a faz, uma vez de volta a casa, vomitar. O que desencadeará esse reconhecimento –

termo, não à toa, emprestado dos estudos da tragédia grega – será o fato de ser o dela, no momento do conflito decisivo com o velho dono do armazém, o corpo presente no espaço delimitado pela moldura maior da narrativa. O mal estar decorrente desse reconhecimento faz a menina expelir os alimentos que dão materialidade às fartas porções de sexo consumidas distraidamente ao longo de todo o percurso.

8 Antes de debruçarmo-nos sobre a passagem crucial do conto em que o reconhecimento se dá, é importante explorar ainda mais os altos e baixos relevos das molduras. Durante o tempo da andança entremeada de encontros da menina, a mãe a aguarda costurando, como Penélope ao esperar o retorno de Ulisses à Ítaca. "Menina a caminho", como a *Odisséia*, é composto de quadros no interior de uma narrativa-moldura, que, no caso do conto, inicia-se com a saída de casa e se encerra com o retorno e a nova saída, que insinua um recomeço («Deixa a casa e vai pra rua, brincar com as crianças da vizinhas da frente»). Partida e retorno, como os títulos das partes de *Lavoura arcaica*. No romance de Nassar, há também citações de textos cuja arquitetura baseia-se em narrativas encaixadas e molduras, como *As mil e uma noites*. A "Parábola do faminto" contada pelo pai e repetida por André em *Lavoura Arcaica*, Nassar a foi buscar na famosa obra oriental.

9 Em sua análise dos clássicos portadores da estrutura acima descrita, como *As mil e uma noites*, Todorov mostra de que forma neles as «personagens estão submetidas à ação», opondo essa hierarquia à do ideal teórico de Henry James, em que tudo está submetido à psicologia das personagens. O linguista búlgaro mostra também como, em textos desse tipo, a aparição de uma nova personagem imediatamente acarreta a interrupção da história precedente, para que esse novo elemento assuma o que se poderia chamar de primeiro plano.[3] A sucessão de quadros em "Menina a caminho" é também uma sucessão de personagens secundárias assumindo o primeiro plano, se considerarmos que a menina é na maior parte deles espectadora pouco participante. O episódio do bar é paradigmático nesse sentido: a aparição das personagens é gatilho para bruscas mudanças de direção na ação. O primeiro a surgir é o mulatinho Isaías. Em seguida, chega Zé das Palhas, que fará um discurso contra Getúlio. Interrompendo sua fala, surge de surpresa o homem de macacão. Das coxias invisíveis, a

última personagem a ser apresentada sem ser esperada é Dona Engrácia. Quando ela deixa o bar, seguida pela menina, tudo o que ali ocorreu aparenta ter ficado para trás sem deixar resquícios.

10 Até o momento do reconhecimento, o ponto de vista do narrador é muito próximo da visão da menina, que sorve a imensa quantidade de cores, odores, texturas e sabores de tudo que encontra sem reagir senão com fuga – quase nenhuma palavra, nenhum gesto, nenhuma mudança perceptível em sua psicologia. As metáforas criadas na narração dão às figuras humanas ares dos retratos criados com frutas, verduras e flores pelo pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo (1523-1596): Dona Ismênia tem «seios de gelatina»; a menina rica, «tranças curtas, douradas, dois biscoitos de padaria», as «pregas da saia, em gomos perfeitos»; no pôster da barbearia, os «mamões do peito» da mulher pelada; os cachorros que cruzam estão «grudados um no outro feito lingüiça"; o pinguço tem «duas cascas de jabuticaba no lugar dos olhos». Por meio dessas metáforas alimentares, a realidade oferece-se à devoração. O narrador utiliza ainda, também contaminado pelo olhar da criança, palavras do campo semântico dos brinquedos e brincadeiras: o sexo do cavalo é descrito como uma «boneca»; o sexo do baixinho da barbearia, como uma «bola de pano»; a menina rica assemelha-se também a uma boneca, só que de porcelana; Dona Engrácia parece-se com uma bruxa e «corta a rua como se voasse numa vassoura»; o pinguço, que tem ares de palhaço, carrega na orelha um cigarro de palha que «está ali feito um brinquedo de feltro maltratado».

11 Como nos poemas homéricos, nas histórias contadas por Sherazade e em outras ficções dessa espécie, há no conto o que Auerbach vai chamar de «alegria pela existência sensível».[4] Nos relatos bíblicos que constituem, ainda na concepção do teórico alemão, o polo oposto, estão em pauta, mesmo que tudo sempre tenha efeito no campo sensorial, os sucessos éticos, religiosos, interiores. Naqueles, não há sombras, não há sobreposição de camadas da consciência. No que tange à protagonista do conto, os sucessos éticos, religiosos ou interiores típicos de um relato como o do sacrifício de Isaac vêm à tona apenas após o reconhecimento trágico. Enquanto o corpo presente no espaço delimitado pela moldura não for o seu, há ainda espaço para essa fabulação infantil que preside o foco narrativo.

12 Todorov, no mesmo estudo, faz distinção entre dois modos de narrar. No representado por Henry James, em uma oração «X vê Y» o importante será X, «a ação não é considerada por si mesma, ela é *transitiva* com relação a seu sujeito». Por outro lado, em narrativas predicativas, cujas ações são *intransitivas*, cabe melhor dizer: «vê-se Y».[5] Esse seria um dos traços dos textos baseados no processo de encaixe. Como em outras obras com essa estrutura de molduras dentro de molduras, em "Menina a caminho" as ações, antes do reconhecimento trágico, são intransitivas, e a menina é apenas espectadora passiva e desprovida de psicologia. O episódio de seu Américo determina a mudança substancial. A partir dele, a ação passa a ser transitiva em relação a seu sujeito. A transformação está dada: a menina é dona de um corpo erótico e a narração deixa de ter as marcas da visão da criança, desaparecem os alimentos e os brinquedos, as metáforas escasseiam, a linguagem é crua e direta e os sucessos interiores passam a ser visíveis e determinantes.

II. Devoração e regurgitação

13 Se as molduras desempenham papel fundamental no texto e na estrutura, cabe perguntar: o que é que não pode ser apreendido se não tiver contornos claros? O que é que precisa ser assim tão contido? O que é que ameaça escapar caso não lhe se seja oposto obstáculo? Responder a essas questões é responder a dois enigmas relacionados. O primeiro, aquele proposto pela esfinge a Édipo na tragédia clássica. O segundo, o proposto pela esfinge criada por Raduan Nassar, «águia de asas ainda abertas, parecendo terminar o seu vôo no topo da fachada» do armazém de Seu Américo, que tem sete portas como a Tebas de Sófocles, em cuja entrada está o terrível monstro. «Que criatura pela manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e à tarde tem três?», pergunta a esfinge a Édipo, que livra Tebas da desgraça ao responder: o ser humano. Na resposta do enigma, as idades do homem, seu amadurecimento. Raduan Nassar, como sói acontecer na literatura moderna, rebaixa as referências elevadas da literatura clássica, e o enigma proposto por sua esfinge à menina vem nas «letras pretas de um garrancho», «um xingo enorme a carvão» na parede entre duas das sete portas. Na resposta ao enigma dessa esfinge, também as idades do homem, seu amadurecimento.

14 O que carece de ser contido, de ser posto no interior de uma moldura, parece estar evidente, é o desejo. Em todos os encontros da menina anteriores à cena final no banheiro, de forma mais ou menos explícita, o que está em questão é a irrupção de um desejo que demanda controle e que, não o havendo, acarreta náusea ou angústia. Essas consequências indesejáveis do desejo que se manifesta publicamente, apesar dos mecanismos de repressão, apesar das molduras, aparecem invariavelmente na forma de uma excreção: aquilo que há no interior dos corpos dos seres tocados pelo desejo escapa. Seres ou objetos expelem, após a mordida fatal na maçã, o conteúdo de suas entranhas. Os meninos carregam sacos de palha que forrarão o picadeiro do circo improvisado, e «a palha, com o movimento às vezes emperrado, vai estufando cada vez mais a barriga gorda do fundo dos sacos.» Um episódio do passado, de cunho sexual, ocorrido no espetáculo anterior, faz com que uma das mães proíba meninos mais velhos como Zuza de participar dos próximos. Zuza responderá à interdição com «o braço teso da banana, pra cima e pra baixo, os olhos cheios de safadeza». Os sacos terminam «vomitando palha pela boca aberta, como se tivessem levado um murro violento na barriga». A visão do narrador, colada à da criança e que povoa tudo que vê com metáforas alimentares, favorece a representação desse movimento de devoração e regurgitação.

15 A banana de Zuza encerra um episódio e dá início a outro, salta de um episódio a outro, assim como o desejo é justamente aquilo que sempre escapa, aquilo que salta de um objeto a outro, incessantemente. Os meninos e seus sacos tomados pelo mal estar se foram, mas seus resquícios permanecem: «três rodelas de palha amarela, como se fossem três gemas enormes se cozendo ao sol». Elas serão o alimento da próxima devoração, dessa vez conduzida por dona Ismênia, “debruçada sobre uma almofada de cetim azul», como a de uma alcova, e sua companheira que, escondida detrás das cortinas, se dá a ver por meio de beliscões, gargalhadas e reprimendas. «Robusta, cheia de pintura», como uma cortesã, dona Ismênia tem ainda um “rosto colorido que nem bunda de mandril». Seu rosto tem, portanto, as marcas da parte inferior do corpo. As provocações, os jogos de duplo sentido, a malícia dos quais se alimentam seus diálogos com Zuza já ameaçam, nesse momento, a integridade de sua constituição, já deixam «os seios leitosos, quase explosivos, quase espirrando pela canoa do decote». O

que faz o dique finalmente romper-se é a menção a um acontecimento que nunca será explicado pelo narrador ou pelas personagens, e que envolve, ele também, desejo, transgressão e repressão:

> Me diz uma coisa, Zuza: que história é essa que andam falando do filho do seu Américo?...
> O vulto atrás da cortina já não sustenta o recato, se arrebenta, sem mostrar a cara, numa solta gargalhada, enquanto a dona Ismênia, afogando-se de gozo, se sacode tanto na janela, parece até que vai vomitar algum sabugo.

16 A menção ao que não pode ser dito, mas de que ainda assim «andam falando», teve seus efeitos e o corpo parece querer expulsar algo de si. Ismênia terminará extenuada, lacrimejando de tanto rir, e Zuza, «ardendo de vermelhidão, as orelhas num fogaréu». O desejo, para Lacan, seria «nada de nomeável», [6] tal aquilo que, no conto, é sempre escondido por uma elipse. O psicanalista francês, último proprietário, antes do Estado Francês, da famosa tela de Courbet utilizava o conceito de desejo como «revelação de um vazio". [7] Revelação de um vazio: o sexo da mulher na pintura de Courbet e o sexo da menina no espelho do banheiro, ambos ausência do falo. Ora, no conto, é justamente a revelação de um vazio, a aproximação, pelos seres incapazes de se abster desse impulso voraz, daquilo que não pode ser nomeado o estopim da náusea que culmina em regurgitação.

17 Os episódios, que pareciam não ser interligados, agora são costurados por um fio que cria buracos nas peles, há a sombra que salta de um quadro a outro justamente porque a natureza do desejo é evadir-se, escorrer como um líquido. O excesso ultrapassa a moldura de um quadro e chega a outro. É curioso e significativo que Todorov, no ensaio já mencionado sobre as narrativas encaixadas e encaixantes – sem jamais mencionar o desejo, como se seu pensamento crítico também ocultasse o que pode haver na origem do furor narrativo – pergunte-se:

> por que essa última [a narrativa encaixada] precisa ser retomada em outra narrativa? Como explicar que ela não baste a si própria, mas que tenha necessidade de um prolongamento, de uma moldura na qual ela se torna a simples parte de outra narrativa?

18 Pouco adiante, responde:

> Cada narrativa parece ter alguma coisa demais, um excedente, um suplemento, que fica fora da forma fechada por seu desenrolar. Ao mesmo tempo, e por isso mesmo, esse algo mais próprio da narrativa é também algo menos; o suplemento é também uma falta; para suprir a falta criada pelo suplemento, uma outra narrativa se faz necessária. [8]

III. Desejo e narrativa

19 É nesse ponto em que desejo e necessidade de narrativa confundem-se, ambos incapazes de serem supridos, ambos escapando dos limites impostos por uma moldura e imiscuindo-se no interior de outra, somente para novamente escapar, ininterruptamente, como a menina que sai de novo à rua no fim do conto, é nesse entrelaçamento que a estrutura de encaixes de "Menina a caminho» sustenta-se. Nas narrativas que seguem o modelo homérico descrito por Auerbach e que foram analisadas por Todorov, tudo é primeiro plano, tudo é relatado. Nassar conhece a tradição e cria um texto que dialoga com o modelo. Ele o faz, porém, por meio de uma sutil e fundamental subversão: em "Menina a caminho" tudo o que entra em cena assume o primeiro plano, tudo é relatado, exceto o que se refere ao desejo, ao sexo e seus interditos. Nesses instantes, surge sempre uma elipse, «a revelação de um vazio», que aponta para o quê de mais importante há no conto. Nassar distancia-se, portanto, do modelo homérico. As camadas profundas, aparentemente inexistentes, que não cessam de ser reiteradas pelos vazios, pelas elipses, por esse «nada de nomeável», aparecem de forma explícita apenas após o confronto da menina com seu Américo.

20 O prenúncio do que ocorre no encontro fatal já está dado na descrição inicial da menina de «peito liso» e «corpo magro como um tubo». A imagem do tubo antecipa o movimento de entrada e saída, de devoração e regurgitação, mas também indica que, num primeiro instante, nada há no interior da menina, ela nada retém ou expele. A devoração também é anunciada nos «fios colados à roda amarela e gosmenta de manga ao redor da boca». Ao contrário das tranças da menina rica, que são arrumadas, uma de suas tranças é «toda esfiapada, presa por

dois grampos se engolindo», como se se devorassem ou, metaforicamente, se beijassem. Uma trança está «quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no laço encardido que cai feito flor murcha».

21 A protagonista pobre, «suja e descalça», prestes a prender-se à viscosidade do desejo. A menina rica, «recendendo a limpeza da cabeça aos pés", «boneca de porcelana", aparentemente ainda incólume. Num gesto de zombaria, a menina rica, «abanando a mão espalmada, o polegar tocando a ponta do nariz, faz uma careta bisbilhoteira e mostra a língua, tão comprida e insuspeitada». Poderia ser uma abordagem naturalista, não fossem as molduras incapazes de impedir o excesso de saltar de um quadro a outro. A menina pobre espia o interior da sala de aula. Dona Eudóxia, a professora, que traz no nome a *doxa*, mas tem, ao mesmo tempo, uma barbela, isto é, uma prega de pele sob o pescoço típica de ruminantes, detecta um mau cheiro na sala. Os alunos fazem um gesto similar ao da ofensa da menina rica e abanam as mãos na frente do nariz. A professora pede que a assistente Beca (nome próprio, mas também substantivo que designa veste de magistrados judiciais) descubra quem deixou escapar o mau cheiro. Beca, como o cão «lambendo sofregamente a queimadura de trás», abaixa-se e «cheira de pertinho o traseiro de cada aluno, um por um». O jogo de repetições, de ecos, aponta a culpada: justamente a menina rica, que não estava, portanto, por questões de classe, isenta das relações entre o alto e o baixo corporal, e é, por isso, castigada com «bolos».

IV. Secos e molhados

22 Que não se trata de uma narrativa naturalista e que ninguém está imune, por origem ou classe, à viscosidade do desejo, já se pode perceber. Na cena da barbearia, o amarelo das gemas enormes deixadas pelos sacos de palha atingidos pelos murros violentos reaparece no «vidro enorme de loção amarela» na prateleira de espelho. No chão, muitas mechas de cabelo. A loira está nua no pôster, mas coberta com uma estola – roupa, mas também veste litúrgica – peluda. «Na Ilíada (canto III) cortar os pêlos de um animal que vai ser sacrificado significa consagrá-lo à morte; é um primeiro rito de purificação».[9] Isso porque os pêlos costumam ser símbolos da virilidade, do instinto

e da sensualidade. Nessa barbearia, em que um retrato do presidente Getúlio Vargas representa a autoridade e a repressão, ouviremos mais comentários difusos acerca da sexualidade do filho de seu Américo e saberemos, pelo relato insistente de um homem que todos, sem exceção, são «filhos-da-puta». Ao dizê-lo, suas bochechas «ganham um súbito lustro com o suor que começa a porejar»: mais uma vez, quando se chega ao desejo e à suas imediações, o corpo excreta.

23 Embora o homem acredite na culpa geral e irrestrita, há os que, sob risco de segregação, desconfiança ou loucura, recusam-se a participar desse teatro do excesso. Criaturas que a tarde da vida obrigou aos «três pés» – o terceiro, a bengala –, como Seu Giovanni, caduco e que procura um menino que não há, e Dona Engrácia, velha de «pele seca» e «peito chupado». Caducos, secos, chupados. Ou seu Tio-Nilo, cujo «coto da perna esquerda está corretamente vestido e embrulhado com a sobra do pano da calça». O artesão severo, bem quisto pelos homens do campo, é visto como perigoso pelas pessoas da cidade, pois tem o símbolo fálico adequadamente protegido e é «solitário, ninguém cochicha em sua oficina». Ou ainda o pinguço, cujas calças remendadas e o modo de rir fazem lembrar os de um palhaço – palavra que, numa acepção antiga, significa «vestido ou feito de palha» –, e que tem um cigarro de palha na orelha.

24 O conto vai trabalhar constantemente com essa oposição entre o que é seco, como aquilo que não está conspurcado pelo desejo, e o seus opostos, o úmido, o viscoso, o que é fluído como as secreções que participam das relações sexuais, o que não pode ser agarrado, o que sempre nos escapa, mas deixa vestígios. O signo mais recorrente da secura é o da palha: estufa o macaco morto, está no cigarro do pinguço-palhaço, e também no nome de Zé-das-palhas, personagem do bar em que se oferecem «brevidades, queijadinhas e bombocados» à menina, que «lambe os lábios de vontade» de provar os frutos proibidos, mas não os toca. O alimento que serve de suporte privilegiado para as alusões ao desejo tem, não à toa, como características distintivas exatamente a umidade e a viscosidade: o sorvete. A menina vê, com olhos gulosos, «a caldeira que gira, a pá correndo ali num mesmo ritmo contra a parede interna» e as tampas amassadas dos recipientes de sorvete. Os objetos emulam os movimentos do sexo e as tampas já estão amassadas: aproxima-se o momento em que não haverá obstáculos entre a menina e a devoração.

25 No espetáculo que ela presencia no bar essa proximidade se anuncia. Três rapazotes trazem Zé-das-palhas para que ele faça um discurso. A expectativa de que sua fala verse sobre o episódio do filho de seu Américo, isto é, de que eleja o desejo como razão para escárnio, como sinal de degradação, animaliza os ouvintes: o líder dos três jovens é «um galinho de topete alto, uma crista caindo sobre a testa, e a camisa meio aberta pondo à mostra as peninhas novas do peito»; ele exige, para que o louco inicie sua fala, «silêncio do galinheiro». Ao ver Isaías, «a menina tem a impressão de que suas orelhas, redondas e grandes, cada vez aumentam mais de tamanho» para escutar a conversa do dono do bar e seus amigos, que dão «risinhos estridentes que nem guinchos de rato». Todos eles, portanto, ávidos pelo que o discurso de Zé-das-palhas pode lhes oferecer como alimento.

26 Zé-das-palhas, no entanto, é um boneco de palha, um «espantalho de passarinho», está no espectro da secura, e não falará de sexo, mas de política. A reação dos rapazotes não poder ser outra: no ser desprovido de visco, arremessam pedaços de alimento, «casca de banana, de laranja e até casca de mortadela». O operário que surge repentinamente para defender Getúlio personifica o controle e faz os jovens partirem. O excesso, porém, não cessa. Após a sua saída, é a vez de Isaías provocar Dona Engrácia com frases de duplo sentido. O mulato termina «metendo de novo a pá longa de pau na caldeira, com tanta firmeza, como se fincasse uma lança na carne cor-de-rosa do sorvete» e essa coreografia sexual ameaça a velha senhora, que antes havia sido comparada ao sorvete pelo rapaz. Para evitar a regurgitação, como obstáculo aos reflexos em seu corpo desse contato lúbrico, Dona Engrácia «puxa do bolso um lenço amarrotado que ergue para cobrir a boca, como se calasse seu ressentimento».

V. Conversão em mensageira

27 Antes de se confrontar com o seu desejo e adentrar de vez o espaço delimitado pela moldura, a menina precisa estar apta a cumprir a missão que sua mãe a incumbiu. Até o momento em que o recado é transmitido a Seu Américo, o leitor acompanha sua *flânerie* sem desconfiar de que ela deverá ocupar, entre os homens da pequena cidade degradada, o papel que cabe a Hermes entre os deuses do Olimpo: o de mensageiro. No diálogo *Crátilo*, de Platão, Sócrates explica a Her-

mógenes a origem dos nomes dos deuses e, sobre Hermes, diz: «Parece-me que o nome Hermes está relacionado ao discurso: ele é um intérprete e um mensageiro». [10]

28 Para ocupar esse papel, a menina deve ter, como o deus da linguagem, asas. Nas representações antigas, Hermes as têm nas costas, por vezes, e nas sandálias e no elmo, com muita frequência. Suas sandálias e seu elmo, bem como o escudo de Aquiles, ricamente descrito por Homero no canto XVIII da *Ilíada*, e os demais equipamentos mágicos dos deuses e heróis gregos foram forjados por Hefesto, conhecido por sua feiura. Foi sua má aparência a causa da traição da esposa, Afrodite, com o deus da guerra, Ares. Outra característica marcante do deus dos artesãos é seu defeito físico: Hefesto é coxo como Seu Tio-Nilo, o seleiro que se dedica ao trabalho em silêncio, não participa do jogo de fofocas, malícias e maledicências dos desocupados da cidade e tem o coto da perna, símbolo fálico, «corretamente vestido e embrulhado». Como fizera Hefesto por Hermes ao presenteá-lo com o elmo e as sandálias, seu Tio-Nilo dota de asas a menina admirada de seu olhar «por cima dos aros redondos», olhar que a mantém no exterior das molduras, e de seu sorriso franco – portanto não malicioso.

29 Alada como Hermes, a menina adquire o dom da linguagem e converte-se em mensageira. Após deixar seu Tio-Nilo, «na sua boca, de um jeito pequeno, ecoa» o riso do pinguço-palhaço, sorriso franco como o do artesão, «no ritmo do mundo». Em seguida, ao ver passar o cavaleiro solitário que carrega o pequeno caixão branco, balbucia: «um anjinho». Uma vez que a realidade exterior, repleta de manifestações do desejo, já a faz lamber os lábios, dotá-la de linguagem significa moldá-la em forma de mulher.

> Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses;
> ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente
> terra à água misturar e aí pôr humana voz e
> força, e assemelhar de rosto às deusas imortais
> esta bela e deleitável forma de virgem; [...] [11]

30 Em O *trabalho e os dias*, Hesíodo nos conta como Hefesto, a pedido de Zeus, cria a primeira mulher, Pandora, para punir os homens pela ousadia do titã Prometeu, que os presenteara com o fogo roubado do

Olimpo. Pandora abre a caixa que continha todos os males. Como Hefesto, Tio-Nilo cria a mulher que pode haver-se com o desejo causador de males. O dom de transmitir mensagens é o dom de narrar. Perpetuar a narrativa significa fornecer ao excesso o transporte de que ele necessita para ir de um quadro a outro. Narrar é, nesse sentido, perpetuar o desejo. A exposição à narrativa do desejo cria o desejo de narrar. Hélio, o sol onividente, é quem alerta Hefesto da traição de Afrodite. Após deixar a oficina sob os raios de Hélio, «um solão quente e vermelho», a menina, capaz de narrar, está apta a transmitir a seu Américo a mensagem que diz respeito, não por acaso, também a uma traição.

VI. A menina no interior da moldura

31 A menina chega ao armazém de sete portas como Tebas, sobre o qual repousa a águia de asas ainda abertas. Ela, também alada, reitera o enigma da esfinge, cuja resposta passa pelas idades do homem, por seu amadurecimento. A oposição fundamental da narrativa reflete-se no conteúdo do armazém: secos e molhados. O interior é úmido, propício às manifestações do desejo, e nele sobressai «forte cheiro de bacalhau» – a associação comum entre os odores de peixes e os de genitais é reforçada quando a menina, preparada para fazer parte do teatro do excesso, entrega-se finalmente ao «vínculo de participação íntima» propiciado pela devoração: «Afunda logo a mão na barrica em busca de manjubas, come muitas sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua». O nome *manjuba*, em algumas regiões do país, é usado para designar o pênis, bem como *pica*, que na oração aparece como verbo conjugado; há na frase, ainda, o sal do suor resultante do ato sexual.

32 A devoração tem suas consequências. Suspensos no alto do armazém, «que nem três bandeiras quadradas» estão as imagens de três santos. Santo Antônio e São Pedro, não a afetam. Mas o menino João Batista, o único dos três cujo nome não aparece precedido do adjetivo, provoca na menina «indisfarçável paixão». Talvez porque carregue um fálico «cajado roçando seu ombro nu». O desejo provocado por Salomé, contam os evangelhos de Mateus e Marcos, custou ao profeta João Batista sua vida. Salomé dança e agrada ao marido de sua mãe,

Herodes Antipas, que em retribuição lhe promete dar tudo o que pedisse. Herodias odeia João Batista, que a acusa de adultério, e por isso aproveita a chance para instruir a filha a pedir a cabeça do profeta. «E a sua cabeça foi trazida num prato, e dada à jovem, e ela a levou a sua mãe» (Mateus 14:11).

33 Desde essa primeira aparição no Novo Testamento, Salomé foi representada pelas penas de escritores como Heine, Huysmans, Mallarmé, Flaubert e Wilde de diversas maneiras. Em *Lavoura arcaica*, Nassar serve-se também desse mito literário. Põe ênfase, como outros antes dele, naquilo que o texto bíblico apenas menciona: a dança. Em sua primeira aparição no romance, a dança de Ana perturba o irmão André, que a deseja. Na segunda aparição, faz com que o pai estanque um excesso, o desejo sem controle que a dança sensual provoca em André, com outro excesso, o assassinato da filha. Em "Menina a caminho", o mito literário representa os efeitos da sujeição à sensualidade representada pela devoração:

> Lambendo o torrão de açúcar, o menino se transfigura, transporta-se pras noites frias de junho, o pano com São João se ondula, se dobra no alto de um mastro erguido no centro da quermesse, afogueado pelas chamas da lenha que queima embaixo.

34 Quando a menina cede ao desejo, o pano ganha dobras, o menino queima. Atraída em seguida por um móbile, «um pirulito metálico», a menina chega à moradia interna, onde será a sua vez de queimar-se. Lá, deixa cair o torrão de açúcar aos pés do dono do armazém. Enfim diante dele, é chegado o momento do recado, que, por seu conteúdo, escorre e é transmitido «de susto, uma cachoeira»: «Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem [...]».

35 A resposta do homem coloca no quadro maior do conto, pela primeira vez, o sexo da protagonista, seu enunciado é, portanto, performativo e cria o corpo ao qual se refere: «Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe... ». O significante que falta, constantemente elidido até então, é finalmente encarnado, e no corpo da menina. A identificação da menina com esse significante evasivo, que culmina na observação do

próprio sexo no espelho, configura o reconhecimento trágico, conforme o explica Dumoulié.[12] Após confrontar-se por tantas vezes com o significante que falta sem que isso provocasse o movimento interior, a «mexeção», é no ato de retorno que o que está dado se produz, pois «nenhum efeito é sentido como excessivo se não for ativado por uma repetição que lhe dê, então, seu caráter de excesso".[13] Depois do reconhecimento trágico que o confronto com seu Américo provoca, quando a menina parte em disparada do armazém, cumpre-se o que estava anunciado na fragilidade das tranças que ameaçavam desfazer-se ao sair de casa: a inocência por elas simbolizada ficou para trás, «cai-lhe o laço de fita», e o narrador afasta-se da visão da criança. Daí em diante, as descrições deixam de utilizar as imagens dos alimentos e dos brinquedos, nenhum traço de fabulação infantil aparece na representação do mundo exterior. A consequência tantas vezes anunciada desse reconhecimento trágico não tarda a aparecer e, ao entrar em casa, suja de retalhos, papel e casca de manga, a menina «começa a vomitar, o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo».

36 O significante que falta agora lhe escapa como excedente, como sujeira, a menina conta o que pode à mãe, e «a história vem molhada»: para atender ao vício de seu peso, a água tende sempre ao baixo, descreveu poeticamente Francis Ponge. Alucinada, a mãe sente-se mais uma vez ofendida por seu Américo. Os gritos chamam a atenção do marido, Zeca Cigano, que vem do quintal e pune a traição com chicotadas. A vizinha quer acudir e entra nessa casa tomada pelo excesso «à custa de um rasgão no vestido». Seus pedidos de piedade não têm efeito. O que faz Zeca Cigano interromper o castigo violento e de forte teor sexual – a mulher recebe as chicotadas «de bruços no chão do quarto [...], só um tremor contido seguindo ao baque de cada golpe» – não são os apelos da vizinha, mas o momento em que, como tudo que é submetido ao excesso, o corpo expele o que há em seu interior. «Zeca Cigano prende o novo golpe, vendo com súbito espanto a boca da mulher que sangra». Pouco depois, seu suor é que escorre.

37 A experiência da devoração, a aquisição da fala e a satisfação da necessidade de narrar provocam na menina o mal estar que culmina em regurgitação, mas dotam-na de um corpo erótico. O corpo feito carne pela voz de seu Américo não é mais um tubo, incapaz de reter as experiências sensíveis, nem é seu interior preenchido de palha,

seco; por conseguinte, uma vez tocado o visco, nele algo permanece. Sozinha no banheiro, a menina pode enfim observar, «sem compreender, o seu sexo emoldurado» no espelho do pai. A imagem refletida é invertida: a ausência do falo, a revelação de um vazio. No ocaso da idade de ouro anterior aos interditos, recém-convertida em ser desejante, a menina a caminho de ser mulher vê-se no espelho – «clausura do Espelho, lugar onde se produz a coalescência paradisíaca do sujeito com a Imagem»[14] – e acaricia-se, na única manifestação distensa do desejo na narrativa, porquanto ainda não transformada em fato social.

38 Corpo feito carne, conto feito corpo: composto de órgãos – os episódios – que, pelo equilíbrio de seu metabolismo – o ponto de vista do narrador, a fabulação infantil, a intransitividade das ações –, garantem a integridade de sua constituição. Integridade que dura, porém, somente até que o conto feito corpo ceda à voragem do desejo e se entregue ele também à voracidade: uma vez alimentado daquilo que fora sempre elidido – o significante que falta, agora encarnado na menina pela nomeação explícita do sexo por seu Américo –, vem a regurgitação. O conto até então homogêneo expele algo de suas entranhas: o texto das cenas finais como um apêndice de novas características, uma excrescência que transforma o corpo do conto em corpo desfigurado – não figurado, desprovido de figuras de linguagem. Nesse trecho de texto que o próprio texto expele, que vai do confronto no armazém ao fim, desaparecem, portanto, as metáforas, a narração afetada pela visão da criança e a intransitividade das ações.

39 A menina sai do banheiro e vai mais uma vez à rua. Nessa odisseia em estado de potência que sua nova saída inaugura e que é deixada para sempre em suspenso, o indício de que o desejo não respeita as molduras, não pode ser contido num quadro, excede o fim da narrativa – como a água da poesia de Ponge: «ela me escapa, escapa a toda definição, mas deixa rastros, manchas informes em meu espírito e sobre o papel. »[15]

BIBLIOGRAPHIE

AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental, São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas v. 1 1923-1949, São Paulo: Editora Globo, 2000.

SAFATLE, Vladimir. Lacan, São Paulo: Publifolha, 2007.

MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas, São Paulo: Perspectiva, 2001, pp 120-21.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dictionnaires des symboles, Paris: Robert Laffont/Júpiter, 1982.

PLATÃO. Plato in Twelve Volumes, Vol. 12, trad. Harold N. Fowler. Cambridge, MA, Harvard University Press; Londres, William Heinemann Ltd. 1921, seção 407e. Disponível em: < http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0172%3Atext%3DCrat.%3Asection%3D407e> Acesso em: 12 de junho de 2012.

PONGE, Francis. "De l'eau" / "Água": trad. de Fred Girauta. Disponível em: < http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/07/francis-ponge-de-leau-agua-trad-de-fred.html> Acesso em: 12 de junho de 2012.

HESÍODO. O trabalho e os dias. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo: Iluminuras, 1996.

DUMOULIÉ, Camille. “Tudo que é excessivo é insignificante”. In: Revista TB, Rio de Janeiro, 169: 11/30, abr-jun., 2007, p. 19.

NOTES

1 MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 36.

2 BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, in: *Obras completas v.* 1 1923-1949, São Paulo: Editora Globo, 2000, p. 475.

3 TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 120-21.

4 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 10.

5 TODOROV, Tzvetan. op. cit., loc. cit.

6 LACAN apud SAFATLE, Vladimir. *Lacan*, São Paulo: Publifolha, 2007, p.33.

7 Idem.

8 TODOROV, Tzvetan. op. cit., p. 130-31.

9 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaires des symboles*, Paris: Robert Laffont/Júpiter, p. 769, verbete “poil”, tradução do autor.

10 PLATÃO. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 12, trad. Harold N. Fowler. Cambridge, MA, Harvard University Press; Londres, William Heinemann Ltd. 1921, seção 407e. Disponível em: < http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0172%3Atext%3DCrat.%3Asection%3D407e> Acesso em: 12 de junho de 2012. Tradução do autor.

11 HESÍODO. *O trabalho e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo: Iluminuras, 1996, p.27.

12 DUMOULIÉ, Camille. "Tudo que é excessivo é insignificante". In: Revista TB, Rio de Janeiro, 169: 11/30, abr-jun., 2007, p. 19.

13 Ibidem, p. 14.

14 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, 3. ed, 2012, p. 38.

15 PONGE, Francis. "De l'eau" / "Água": trad. de Fred Girauta. Disponível em: < http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/07/francis-ponge-de-leau-agua-trad-de-fred.html> Acesso em: 12 de junho de 2012.

RÉSUMÉS

Português

O objetivo deste artigo é refletir sobre o conto "Menina a caminho", de Raduan Nassar, a partir do ponto de vista da erótica literária e da narratologia. Como eixo central, a análise das molduras que delimitam a imagem do sexo. A narrativa, em seus diversos níveis, está repleta delas, e são elas que estabelecem as relações mais poderosas entre tema, estrutura e texto. Se esse elemento desempenha papel fundamental, cabe perguntar: o que é que não pode ser apreendido se não tiver contornos claros e ameaça escapar caso não lhe se seja oposto obstáculo? O artigo visa mostrar de que forma, no conto, o que carece de ser posto no interior de uma moldura é o desejo.

Français

L'objectif de cet article est de réfléchir sur la nouvelle « *Menina a caminho* » de Raduan Nassar à partir des perspectives de l'érotique littéraire et de la narratologie. L'analyse des cadres qui délimitent l'image du sexe en constitue l'axe central. Le récit, à ses différents niveaux, en est saturé, et ce sont eux qui établissent les relations les plus puissantes entre thème, structure et texte. Si cet élément joue un rôle fondamental, il convient alors de se demander : qu'est-ce qui ne peut être appréhendé sans contours clairs et qui menace d'échapper dès lors qu'aucun obstacle ne lui est opposé ? L'article entend montrer de quelle manière, dans la nouvelle, ce qui doit être placé à l'intérieur d'un cadre est le désir.

English
The aim of this article is to reflect on the short story "*Menina a caminho*" by Raduan Nassar from the perspectives of literary erotics and narratology. The analysis of the frames that delimit the image of sex constitutes its central axis. At its various levels, the narrative is saturated with such frames, which establish the most powerful relations between theme, structure, and text. If this element plays a fundamental role, one may then ask: what cannot be apprehended without clear contours and threatens to escape whenever no obstacle is set against it? The article seeks to show how, in the short story, what needs to be placed within a frame is desire.

INDEX

Mots-clés
Raduan Nassar, narratologie, érotique, nouvelle, intertextualité, psychanalyse

Keywords
Raduan Nassar, narratology, erotics, short story, intertextuality, psychoanalysis

Palavras chaves
Raduan Nassar, narratologia, erótica, conto, intertextualidade, psicanálise

AUTEUR

Estevão Andozia Azevedo
Universidade de São Pauloestevao.a@gmail.com