

# O EU, O OUTRO E O ESPELHO: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO SUBJETIVA DE ROSA E(M) ANANTA NO UNIVERSO LITERÁRIO DE “AS HORAS NUAS”<sup>1\*</sup>

## *ME, THE OTHER AND THE MIRROR: AN ANALYSIS OF ROSA AND/IN ANANTA'S SUBJECTIVE CONSTRUCTION IN “NAKED HOURS” LITERARY UNIVERSE*

*Ismael Ferreira-Rosa<sup>2</sup>*

O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida.

*Lygia Fagundes Teles*

---

<sup>1</sup> Texto norteador (adaptado de FERREIRA-ROSA, 2013) da comunicação individual “O outro e o espelho em “As horas nuas”: uma análise da construção subjetiva de Rosa e(m) Ananta”, apresentada no seminário temático “Literatura, cinema e sociedade: a figuração do outro” do VI Simpósio de Ciências Sociais, promovido pela Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia e professor de Língua Inglesa e Língua Francesa no Centro de Línguas da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, bem como professor de “Comunicação e Expressão” no Centro de Ensino Superior de Catalão (CESUC). É membro integrante do Laboratório de Estudos Polifônicos (LEP) da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador vinculado ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História do Português (GEPHPOR) da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. E-mail: [ismfero@gmail.com](mailto:ismfero@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho objetiva analisar a discursividade produzida pelo atravessamento singular da enunciação policialesca da narrativa de Ananta Medrado nas memórias de Rosa Ambrósio no romance “As horas nuas”, de Lygia Fagundes Telles, a partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, sobretudo as noções de sujeito e discurso de Michel Pêcheux, conjugados às concepções dialógico-polifônicas de Mikhail Bakhtin acerca de linguagem, literatura e sujeito. Evidenciando que os enredos funcionaram como espelhos que refletiram “versos e inversos”, e que a subjetividade é sempre produzida na relação com outro, Ananta e sua história ressaltaram-se enquanto o outro e o espelho que refletiam e projetavam o lugar em cujo ínterim Rosa aspirava estar, podendo ser compreendidos como uma imagem de busca e de validação sujeitudinal.

**PALAVRAS-CHAVE:** outro; espelho; subjetividade.

**ABSTRACT:** This paper aims at analyzing the discursivity produced by the singular crossing of Ananta Medrado’s detective story into Rose Ambrose’s memories in the novel “As horas nuas” written by Lygia Fagundes Telles. For that, the theoretical basis is Discourse Analysis assumptions, especially Pêcheux’s subject and discourse notions, conjugated to Mikhail Bakhtin’s dialogical-polyphony conceptions on language, literature and subject. Showing that plots functionated as mirrors which reflected “verses and converses” and that the subjectivity is always produced in relation to the other, Ananta and her history have been emphasized while the other and the mirror that reflected and projected the place where Rosa aspired to be. In fact, they can be understood as a search image and a subjectmental validation.

**KEYWORDS:** other; mirror; subjectivity.

## 1. INTRODUÇÃO

O espaço literário, mais que um lugar não-pragmático instaurador de deleites e fruição, um construtor mimético da realidade ou mesmo uma mera organização estético-textual estruturada por uma forma especial de linguagem, é o lugar da heterogeneidade, da dispersão, da (des)construção de sujeitos e sentidos.

É um espaço que, no batimento entre o real e o ficcional, mostra-se heteroclitamente constituído por elementos da ordem do histórico, do social, do ideológico, do cultural, do psicológico, do institucional, do linguístico, do estético, do discursivo, entre tantos outros.

Por isso, para além de seus aspectos linguístico-estilístico-retóricos e formais, que implicam efeitos de sentidos, a literatura está numa relação dialógica com a exterioridade, perpassada pela história em alteridade com a memória discursiva<sup>3</sup>, constitutiva da

<sup>3</sup> Segundo Pêcheux (2007, p. 52), a memória discursiva “seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mas tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de quem sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível”. Ou seja, o saber discursivo que precede os sujeitos, tornando possíveis todos seus dizeres; os já-ditos que retornam à enunciação sob forma de pré-construídos, sustentando as tomadas de palavras.

dinâmica produtivo-estética de obras literárias, desvelando sujeitos em perene constituição mediante suas inscrições em diferentes lugares socioideológicos e históricos.

Nesse sentido, a literatura é a imagem da linguagem do homem, não sendo, portanto, retratos de fatos histórico-sociais, mas imagens criadas desses fatos por meio dos discursos. Isso a faz constituir-se um gênero de discurso, permitindo colocá-la como um discurso entre tantos outros discursos, contudo sem desconsiderar sua especificidade e sua função social.

Bakhtin (1997, 2002) foi quem apresentou uma densa reflexão sobre essa questão de se tomar a literatura enquanto um gênero. Ele concebe o gênero literário enquanto uma enunciação estético-cultural mais complexa em que não somente incorpora gêneros primários<sup>4</sup> como cartas, relatos, documentos oficiais, como também os transmuta, distanciando-se da rela-

<sup>4</sup> Bakhtin (1997) faz uma distinção entre gêneros primários e gêneros secundários, em que estes últimos considerados complexos (p.ex. o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc.), “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstância de uma comunicação verbal espontânea” (*op. cit.*, p. 281).

ção imediata com a realidade. Isso se dá por meio da linguagem que refrata e reflete signos socioideológicos, que, por sua vez, desvelam a ideologia do tempo e do lugar em que são enunciados e em que se acontecem as enunciações.

Assim, o autor assevera que “a literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura de uma dada época” (BAKHTIN, 1997, p. 345). Não se pode separá-la ou desconstituí-la da cultura, para relacioná-la diretamente a fatores socioeconômicos, como frequentemente se faz. Antes, é preciso observar que esses fatores, juntamente a elementos socioculturais e histórico-ideológicos, influenciam a literatura. Segundo o filósofo russo, a literatura é parte integrante da cultura, sendo unidas por um enlace estético-linguístico, cujos mundos são, em sua essência, tão ilimitados como o universo. Não se trata, por conseguinte, de uma dimensão geográfica ou uma amplidão espacial (pois nesses casos a literatura torna-se limitada), “mas de suas profundidades de sentido que são tão insondáveis como as da matéria. Infinita diversidade da ideação, das imagens, das combinações figurativas do sentido, dos materiais e da idéia que fazemos deles” (BAKHTIN, 1997, p. 381).

A literatura, então, a partir de sua relação constitutiva com aspectos culturais e aspectos sócio-históricos e ideológicos, instaura-se como uma modalidade de discurso, uma estirpe do gênero secundário, cujo ser é a linguagem na acepção bakhtiniana. A linguagem em sua infinita diversidade sentidural.

De acordo com Bakhtin (2002), a literatura, adentrando aos solos da linguagem, sobre os quais se edifica e constitui seu discurso sob os influxos de elementos da exterioridade, deixa de se instaurar por uma linguagem hermética, um sistema sócio-linguístico fechado. Antes, “a linguagem literária é um fenômeno profundamente original<sup>5</sup> [...], trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens” (BAKHTIN, 2002, p. 101).

Destarte, Bakhtin “constata que a literatura sempre jogou com a pluralidade de vozes, presentes na consciência dos locutores” (TODOROV, 2000), um emaranhado estético plurivocal construído no seio de um diálogo de linguagens. Um gênero do discurso construído estético-plurivocalmente por um diálogo de linguagens em relação constitutiva com aspectos

---

<sup>5</sup> Entendemos original, aqui, não no sentido de primeiro, primitivo, algo novo e inusitado que nunca houvera existido antes. Mas sim algo que tem um caráter próprio, uma especificidade peculiar.

culturais e aspectos sócio-históricos e ideológicos da exterioridade.

A literatura, desse modo, é uma instância inapreensível por ter como seu ser a linguagem. A linguagem em sua infinita dispersão de sentidos e sujeitos. Em sua eterna movência e descontinuidade, em seus constantes deslocamentos.

De fato, por ser e não ser apreensível, a literatura é “o que constitui o fora de qualquer obra, o que sulca toda linguagem escrita e deixa em qualquer texto a marca vazia de uma ranhura” (FOUCAULT, 2000, p. 70). Não é construída no ato solípsio-criativo da escritura de seu autor, mas por uma exterioridade ulterior a esse ato e extrínseca a essa produção estético-material, que vislumbramos apenas como efeito de sentido marcado pela opacidade, pela heterogeneidade, pela dispersão.

A literatura é, portanto, instaurada tendo por horizonte o vazio “em torno de si e que autoriza uma coisa de fato estranha e talvez única: que [...] é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito” (FOUCAULT, 2001, p. 225). É um discurso dentre outros, marcado por sua especificidade e particularidades no espelhamento e caráter plurivocal

e dialógico de seu ser: a linguagem.

Logo, a literatura se institui no espaço exterior da infinitude, instaurada pela linguagem que infinitamente multiplicada em seu duplo e em sua reduplicação, encontra-se presente em tantas realidades. Uma linguagem que, falando de si mesma, move-se nas instâncias temporais e espaciais se eternizando, como destacamos em Ferreira-Rosa (2009).

Constituído nesse espaço exterior, instaurado na e pela linguagem, estendida ao infinito, um texto literário não pode ser concebido sob hipótese alguma como transparente, porque, em sua conjuntura linguístico-estética, sentidos são construídos e instituídos, provocando efeitos. Como também, sujeitos são (des)construídos em relações de alteridade, de dialogicidade e plurivocalidade.

É justamente por esse caráter heteróclito, dialógico-plurivocal, dinâmico-discursivo e infinito do texto literário, provando efeitos de (des)construção de sentidos e sujeitos em um espaço exterior e ulterior aos limites estéticos de sua materialidade linguística, que não é insueto, quando do contato com uma obra literária, questões interpelarem o leitor: *Quem diz? Sobre o que diz? Por que diz? Como diz? Para quem diz?*

Foi precisamente por essa interpelação, cogente<sup>6</sup> à compreensão, à interpretação e à própria constituição do espaço literário, que passamos, ao estabelecer uma contiguidade leitora-interpretativa com o romance *As horas nuas* (AHN), escrito pela coeva autora da literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles.

ANH, publicada em 1989, é uma obra que, a exemplo de outras produções tellianas, não possui nem um começo e nem um fim definido. Externando perspectivas axiológicas da condição humana, sobretudo, da loucura, do amor, da morte, da velhice, e da vida, o romance centra-se nas memórias de Rosa Ambrósio, uma excêntrica, velha e decadente atriz que faz um balanço de sua vida sob o efeito etílico de sua apreciada bebida e os apertos da solidão.

Mas essas memórias não são contadas única e exclusivamente pelas vias enunciativas da atriz. Sua vida, seus sonhos, desilusões, devaneios e julgamentos avaliativos são misturados aos do gato Rahul (seu felino de estimação), entremeados à voz da empregada Dionísia e cônsonos com a voz de um narrador em terceira pessoa.

<sup>6</sup> A cogência diz respeito ao *referendum* lógico de sentidos, mediante a prevalência e a eficácia de sua representação enquanto convicção prospectiva (cf. FERREIRA-ROSA, 2009, p. 78, em nota de rodapé).

Desse modo, figura-se uma construção estético-literária balizada pela coexistência de várias vozes enunciativas e sujeitos-narradores em relação sincrônica, que figuram como elementos cruciais na escrita narrativa de caráter memorial, instauradores de uma argúcia inusitada de apresentação e estruturação da escrita romanesco-memorialista.

Contudo, não é somente a plurivocalidade o caractere que demarca o aspecto singular de AHN. Essa narrativa de caráter memorial, contada não somente pelo sujeito do qual se trata – como canonicamente textos memoriais costumam se apresentar, mas contada sob vários pontos de vista e por vários narradores –, é atravessada por um outro acontecimento discursivo: o desaparecimento misterioso da analista Ananta Medrado, uma mulher fria, impessoal, metódica, feminista e que ainda, aos trinta anos, era virgem.

É nos capítulos mais finais da obra que surgem índices de outro gênero discursivo<sup>7</sup>, por meio dos

<sup>7</sup> Entendidos aqui, no crivo dos pressupostos teóricos de Bakhtin (1997), como as formas comunicativas verbo-socioideológicas relativamente estáveis produzidas nas diversas esferas da atividade humana que produzem significações, por meio da acentuação valorativa e conteúdos temáticos, e da ressumação de marcas linguísticas, evidenciadas pelo estilo e pela forma composicional dos enunciados que compõem tais formas comunicativas.

quais, características de uma estirpe policialesca ganham mais contorno em uma enunciação de caráter memorialista, mediante o desenvolvimento de todo um processo de busca de pistas e resolução do mistério desse desaparecimento que, devido ao final do romance, termina sem um desenlace.

Indubitavelmente, essa singularidade de construção, em que uma narrativa memorial se imbrica a uma enunciação de suspense, cruzando as memórias de Rosa Ambrósio com a história de sua analista, Ananta Medrado, faz de HN um texto estético-literário heterogêneo, plurivocal e assaz interpelador: *Para onde teria ido a analista? Por que sua história transpassou as memórias de Rosa Ambrósio? Quem era Ananta na conjuntura memorial da atriz?*

São justamente essas questões que configuram as balizas do escopo discursivo deste trabalho que ora propomos. Alvitramos uma análise da discursividade produzida pelo atravessamento singular da enunciação policialesca da narrativa de Ananta Medrado nas memórias de Rosa Ambrósio, tal qual já havíamos proposto em Ferreira-Rosa (2013), lançando um olhar-leitor, aos moldes de como concebe Pêcheux

(1998), sobre a produção de sentidos e sujeitos que se (des)constroem nessa e por essa discursividade.

Para tal, tomamos como base os pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, precipuamente nas noções de sujeito e discurso de Michel Pêcheux (1997, 1998, 2008, 2011), conjugados às concepções dialógico-polifônicas do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 1997, 2008, 2009, 2010a, 2010b; MEDVEDEV, 2002; VOLOCHINOV, 1976, 2009), acerca de linguagem, literatura e sujeito.

Entendendo que i) sujeitos, sentidos e discursos nunca estão completos ou acabados; ii) a *incompleteude* é uma condição e característica do sujeito e do discurso; iii) os sujeitos estão em (des)contínuo e ininterrupto processo de construção, porque são descentrados, cindidos, interpelados pelas condições de produção discursiva, dinâmicos e interativos, sendo, portanto, constituídos no social, situando seus dizeres em relação aos dizeres do outro; e que iv) é na relação com o outro<sup>8</sup> que sujeitos se constroem e instauram

<sup>8</sup> Esse *outro* é um exterior constitutivo dos processos discursivos, remetendo tanto ao mundo social, ao contexto sócio-histórico e ideológico no qual o sujeito está inserido, como também a um complexo discursivo composto por sujeitos outros, por vozes outras, com os quais aquele sujeito dialoga.

construções identitárias, acreditamos poder construir uma apreciação analítico-interpretativa da superfície linguística de AHN em relação cogente à exterioridade dela constitutiva.

Côncios da complexidade e amplitude heteróclito-discursiva do romance em questão, não pretendemos estabelecer “o” sentido desse imbricamento enunciativo de HN, por meio de uma interpretação hermética e unilateral. Antes, ocuparemos o lugar de analistas do processo de produção de sentidos, concebendo que estes não estão encerrados nas palavras, pois não existe literalidade e unicidade sentidural, e nem estão submetidos apenas à exterioridade, em um mundo de essências. Tampouco os sentidos se encontram condicionados a um sujeito que controla a produção na enunciação e domina o seu falar. Mas são constituídos em um movimento de alteridade entre sujeito, língua e exterioridade.

Com efeito, propomos uma leitura que não se coloca unívoca e crassa, pretendendo ser uma verdade categórica. Todavia um olhar-leitor, dentre tanto outros possíveis, sobre os efeitos de sentidos do traspasar enunciativo da história de Ananta Medrado nas narrativas memoriais de Rosa Ambrósio, tendo por

crivos os quatro baluartes concepcionais de sujeito e sentido elencados anteriormente de modo a construir um efeito-leitor<sup>9</sup>, enquanto um ato<sup>10</sup> balizado pelos lugares discursivo-ideológicos em que nos inscrevemos, quer seja, o lugar de analista de discurso que partilha de uma visão discursiva do universo literário.

## 2. CONSTRUÇÃO DE UM CÉLERE OLHAR-LEITOR SOBRE O IMBRICAMENTO DIALÓGICO-DISCURSIVO DE AHN

O romance AHN, conforme já adiantado, grativa em torno das memórias de Rosa Ambrósio, aquela atriz decadente que relata sua vida passado-presente-futura, seus (des)amores, seus papéis encenados, seus

<sup>9</sup> Segundo Pêcheux e Fuchs (1993, p. 164), no que se refere à leitura, uma das questões centrais é o efeito-leitor decorrente de tal atividade. Um efeito-leitor “constitutivo da subjetividade, e caracterizado pelo fato de que, para que ele se realize é necessário que as condições de existência, deste efeito, estejam dissimuladas para o próprio leitor”. Condições que revelam as inscrições sociais, ideológicas, psicológicas, linguísticas, culturais, históricas, políticas, filosóficas, enfim, as inscrições discursivas em cujo ínterim leitores se constituem sujeitos e pelos crivos das quais (des)constróem sentidos para as materialidades estéticas de produções literárias.

<sup>10</sup> Atos não por um viés pragmático ou atos da linguagem, mas pelo mirante do constituir, da unicidade; o ato enquanto uma participação singular no ser, conforme alvitra Bakhtin (2010a).

arrependimentos, seus *mea culpas*, de modo a evidenciar suas percepções axiológicas acerca do mundo, da sociedade e do homem, constituindo, destarte, a narrativa principal.

Porém, enredos paralelos são delineados, marginando essa narrativa principal: sejam as memórias do gato Rahul, o felino narrador que teve várias vidas e tem delírios de tornar-se humano; seja a vida religiosa, moralista e puritana de Dionísia, a empregada de Rosa Ambrósio, narrada pelas vias enunciativas tanto da atriz quanto do gato Rahul; ou seja, a história de Ananta Medrado, marcada diferencialmente pela enunciatividade de uma voz narratária em terceira pessoa que, precipuamente, expõe os acontecimentos concernentes à analista e ao Renato Medrado, o primo que se encarrega de procurar por Ananta após o desaparecimento misterioso; sendo este último enredo o que justamente nos interessa neste recorte de trabalho que ora propomos.

Sendo assim, nosso fito de análise centra-se na seguinte indagação: como podemos sopesar o funcionamento discursivo dessa conjuntura heteróclita de imbricamentos enredais, principalmente do traspasar da história da analista nas memórias de Rosa Ambrósio?

Aventamos que esses enredos instauram uma função de reflexo, em que histórias-dentro-da-história funcionam enquanto espelhos que refletem “versos e inversos” – aqui entendidos, respectivamente como reflexos de um outro que se aproxima do um, sem muitas distâncias ou discrepâncias; e reflexos de um outro que se distancia do um, estabelecendo uma relação de contraposição/inversão, isto é, versos são *o outro similar do um* e inversos *o outro oposto do um*.

Entendemos, assim, que esses enredos marginais instauradores de reflexos, funcionam enquanto espelhos. Espelho, tão enigmático e aparente... Esse instrumento refletor de uma imagem que parece ser fiel ao real sem o ser, pois sempre apresenta (in)versões que refletem a realidade às avessas.

Ora, o espelho é uma imagem obsessiva que se manifesta recorrentemente na extensão narrativa de AHN, cuja recorrência textual de aparecimento foi quantificada em quarenta e uma ocorrências ao longo dos dezoito capítulos, que compõem o romance. Isso se nos mostra como um sinal enunciativo interpelador e revelador de uma alteridade tensiva e descontínua entre Rosa Ambrósio e suas memórias e Ananta Medrado, constituindo essa última o avesso da constituição sujeitudinal da atriz.

Em uma primeira visada, poder-se-ia dizer que tal imagem obsessiva se restringe ao mero índice de narcisismo de Rosa Ambrósio, já que era extremamente vaidosa, exibicionista e venerava sua contemplação no espelho.

Entretanto, ao escrutinar todas as ocorrências que se remeteram a este elemento, percebemos que a imagem do espelho vai além de ser uma referência narcísica, constituindo-se uma representação metadiscursiva. Dizemos isso porque estruturas verbais como *olhar através do, olhar pelo, ordenar aos, aceitar ser o(s), enfrentar o(s)* [espelho(s)] instauram uma construção para além da simples contemplação de ver-se no ou olhar-se no espelho, enquanto um sinal de vaidade venústica. Uma construção que diz respeito à relação que estabelece com o outro. O outro como espelho do um, refletindo suas imagens, (re)discutido axiologicamente pelos sujeitos que se (des)constróem na narrativa.

Essa observação é marcadamente evidenciada na voz de Rosa Ambrósio: “O humor, Rosona, não perder o humor! Disse ainda [Diogo], Preciso de você para me ver melhor nas minhas fraquezas. Aceitei ser seu *espelho* deformante mas nele me via perfeita.” (AHN, p. 96. Grifo nosso).

Ou então de uma forma ainda mais clara: “Sei que é um puta clichê este, mas a solidão insuportável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo. O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no *espelho* mais próximo que é a sua medida” (AHN, p. 178. Grifo nosso).

Ressalta-se, desse modo, o efeito que a imagem do espelho constrói: o efeito da outricidade, em que no outro o sujeito se vê ou não se vê, (des)construindo-se. A história de Ananta, ainda que não declaradamente, pode ser considerada como um outro, um espelho que reflete o que denominamos, anteriormente, de “versos e inversos”, instauradores das tomadas de posição que empreende Rosa Ambrósio.

Nesse sentido, a analista constitui um espelho no qual a atriz (não) se vê, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Assim o podemos dizer, pois a atriz, em um de seus escapes elucubrativos, isto é, em um de seus devaneios e distanciamentos via reflexões, quando conversava com Dionísia, relata desta forma seu pensamento: “Olho para o *espelho* que me olha geladamente, me julgando. Uma diva no divã” (AHN, p. 145). Por meio de

tal enunciado, uma alusão é feita à Ananta. Alusão que se materializa no nominativo *divã*, o lugar onde Rosa sempre se acomodava em suas consultas com a terapeuta – “Rosona sentou-se no *divã*, flexionou as pernas e enlaçou-as” (AHN, p. 124), “Rosona sentada no *divã*, Ananta sentada na sua cadeira” (AHN, p. 130) – e no modificador *geladamente* que remete à característica fria da analista.

Dessa forma, aludindo a sua terapeuta, a atriz evidencia que o espelho não reflete sua imagem, ou seja, não há um processo de identificação, porque o espelho lhe olha (não reflete sua imagem) de forma fria, julgando-a, *uma diva*. Se não há um reflexo de verso, que instaura um outro similar do um, então há um reflexo de inversos que instaura um outro oposto do um.

E é dessa forma que Rosa se constrói na relação com Ananta, um elenco de inversos: a artista é expansiva/a analista é fria, a artista é devassa/a analista é virgem, a artista é narcísica/a analista é singela, a artista é superficial/a analista é profunda, a artista é machista/a analista é feminista, a artista é velha/a analista é jovem, dentre tantas outras oposições. Instaura-se uma significação que remete a uma fabulação acerca da tomada de posição de Rosa Ambrósio: Ananta

é uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter passado por uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão – já que Rosa quando jovem foi impudica e lasciva, casada e mantinha uma relação extraconjugal com seu secretário, e no seu auge de fama e beleza vivia de aparências e mentiras – a atriz procura pelo seu inverso, o seu avesso.

Ananta Medrado, instaurando-se um espelho da artista, na conjuntura memorial, constitui um avesso. Um avesso que é uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria de ser: jovem, bonita, inteligente. Uma posição na qual queria estar, por isso dizermos que a analista figura uma tomada de posição por parte de Rosa.

Para sustentar tal percepção analítica, citamos:

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumejante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta [...] Diogo tem trinta e quatro anos presumíveis, [...]. Faz diferença porque sou mulher, hem?!... Nenhuma diferença, ela

responde. Essa analista idiota aí em cima. (AHN, p. 20-21)

Por meio desse excerto, Rosa evidencia sua inveja por Ananta, pela juventude da analista. Ressalta sua vontade de que a diferença de idade entre o amante e ela, uma mulher artista, não fosse tão grande. Se rala tanto de inveja a ponto de atribuir à analista o qualificador *idiota*, que revela uma denegação de sua própria constituição de sujeito (velha decadente), reforçando sua revolta e preterição pela senilidade. A terapeuta é uma idiota, mas um idiota em cujo lugar e posição gostaria de estar.

Nesse processo de reflexos e instauração de imagens, Ananta se institui, concomitantemente, um espelho que reflete inversos e uma imagem de desejo, uma tomada de posição almejada pela atriz. No entanto, a história que tem por fulcro a figura da analista, não projeta somente imagens inversas, como também versos, estabelecendo diálogos e proximidades. Um desses reflexos de versos é o diálogo entre o desaparecimento da analista e o desaparecimento do espelho de aumento da atriz.

Consoante ao que já dissemos mais acima, o espelho é uma imagem obsessiva de Rosa Ambrósio,

que possuía em sua casa uma fartura desse instrumento – “O piso irregular de ardósia verde lembra um gramado. Brillam os frascos de cristal, os boiões de sais, os dourados dos espelhos e dentre todos o grande espelho ovalado com sua coroa de lâmpadas embutidas na moldura” (AHN, p. 31). Com efeito, tinha obsessão por se contemplar em espelhos, o que a levava sempre dispor em todas as partes de sua casa a existência de um ou de vários espelhos.

Quando fica velha, já desgostosa com a vida e interpelada pelo seu passado devasso, essa obsessão enfraquece e a atriz passa quase toda a narrativa buscando (e teme encontrar) o espelho de aumento que usava para se maquiar:

Rosona veio com seu *robe d'interieur* e seu espelho de aumento que odiava mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo mas nessa época carregava o espelho para onde ia. (AHN, p. 26)

Rosona levantou-se mas evitou o espelho. (AHN, p. 34)

Estou esbagaçada, disse e examinou o meu pescoço num movimento inesperado, queria ver se eu tinha

pulgas. Não tinha. Enfrentou o espelho com arrogância... (AHN, p. 35)

Lembra, Diú? Aquele meu espelho de aumento. Sumiu. [...] Acha o meu espelho, Diú! peço e estendo a mão. (AHN, p. 47)

Rosona procurava seu espelho e um anel com uma pedra de água-marinha e que naturalmente alguém já tinha levado. (AHN, p. 111)

Assim como Ananta desaparece, o espelho some e não é encontrado até ao final do romance. O desaparecimento da analista, que se dá quando ela conhece o Vizinho misterioso que mudou para o sétimo andar e, às noites, passava por um processo de metamorfose (de homem a cavalo), instaura um reflexo de verso com o sumiço do espelho da atriz.

Foi a partir do momento em que Rosa também presencia atos metamórficos (Gregório – seu marido – transforma-se em morto, Diogo – seu amante – transforma-se no objeto de espera, ela transforma-se numa velha decadente...) que seu espelho desaparece. Há uma proximidade entre os eventos de desaparecimento: desaparece o espelho material sem o qual Rosa não ficava (*o espelho dos horrores*), que refletia seus versos, e desaparece o espelho que refletia seu inverso

e sua imagem de desejo (o espelho da outricidade).

Esse diálogo revela, por meio desse desaparecimento simultâneo da analista e do espelho que não são encontrados até o final da narrativa, uma influência linguageira na discursividade em que se inscreve a tomada de posição da artista. Desaparece o seu eu e a projeção de seu eu, e é a busca pela sua constituição enquanto sujeito que se instaurou constitui o escopo da escrita de suas memórias. Uma constituição na via da denegação de sua decadência, de sua velhice e de seu passado libertino. Um processo que se instaura na alteridade entre sua interpelação e sua tomada de posição ante sua própria condição de sujeito. Espera se constituir, reconstruindo sua condição de sujeito no cerne da escritura de seu livro memorial.

Por conseguinte, é nesse desaparecimento sincrônico, o qual leva a atriz nas últimas partes do romance a ficar sem seus espelhos, que o seu constante processo de busca é evidenciado: um espera encontrar (espelho de maquiagem<sup>11</sup>, que representa sua condição de sujeito: antes refletia sua beleza, seu narcisismo, seu vigor

---

<sup>11</sup> Configura-se também como um confidente da atriz, pois esta conversava com o espelho falando de sua beleza e procurando sempre, por meio dele, estar mais bela e apresentável pelos efeitos maquiadores que eram constantemente retocados, e por isso nunca apartar-se dele.

natural, mas, nas condições coetâneas, mostrava-lhe a imagem de uma velha decadente que tinha perdido a beleza) e outro espera ser encontrado (Ananta, a denegação dessa condição de sujeito da artista instaurada, pois é na relação com a analista que execra o que é, buscando ser o que não é, na via da tomada de posição no lugar da terapeuta). Ambos são elementos a quem conta suas intimidades, que se constituem o imo da instauração de sua condição enquanto sujeito, mas com o diferencial de que o primeiro espelho reflete seu verso (sua condição de sujeito) e o segundo reflete seu inverso (a denegação dessa condição de sujeito).

Cabe ainda dizer que, no ínterim dessa falta dos espelhos, um outro objeto, que apresenta características tanto do espelho dos horrores quanto da outricidade (em especial, deste) é evidenciado: um gravador, ao qual recorre, registrando nele as suas memórias, que se torna um confidente e “terapeuta”. Uma máquina fria, impessoal que coincide muito mais com atitudes austeras de Ananta Medrado, o que nos permite entrever uma materialização da imagem da analista no crivo na constituição do gravador enquanto seu outro a quem recorre para falar de sua vida e continuar a escrever, nesse caso, relatar suas memórias.

Isso mostra uma evidência enunciativa dessa condição de sujeito opacizada por uma denegação que se coloca enquanto alteridade descontínua entre uma interpelação do real e uma tomada de posição no real. Poderíamos, então, descrever o gravador enquanto uma outricidade reveladora da inversão de crenças na existência da própria condição de sujeito, colocada como fabulação da instauração da condição de sujeito.

Destarte, a história do desaparecimento de Ananta reflete versos e inversos nas memórias de Rosa Ambrósio: a analista é um outro, uma tomada de posição da atriz, uma Rosa Ambrósio às avessas e também a projeção de desejo que a atriz delineia para si. É um outro cujo desaparecimento coincide com a perda de um elemento que representa o narcisismo da atriz. Um desaparecimento que reflete a perda de sua projeção de desejo (sumiu-se o espelhos dos horrores e a outricidade), e conseqüentemente, leva ao enfraquecimento da vaidade excessiva que possuía, à instauração da fabulação acerca de sua condição de sujeito.

De tal modo, o atravessamento da história da analista na narrativa principal instaura um efeito singular de refração, em que o curso dessa narrativa, assim como a propagação da luz, quando passa por uma

interface que separa dois meios opticamente, sofre mudança da velocidade e direção, passa por desvios e deslocamentos.

Esse atravessamento se configura, pois, como sendo de uma ordem sentidural, instaurando sentidos outros nessa interpenetração enunciativa. É no interior desta que as memórias da atriz recebem e instituem construções sentidurais e sujeitunais outras (relação de espelhamento e outricidade que revelaram versos e reversos) como também, significa a história de Ananta (reflexos sujeitunais e materializações imagéticas da analista enquanto um outro de Rosa Ambrósio, enquanto tomada de posição da atriz).

### 3. À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

Construímos, desse modo, um olhar-leitor sobre o traspasar enunciativo-discursivo da história de Ananta Medrado nas memórias de Rosa Ambrósio. Um olhar-leitor que instaura uma percepção hermenêutica acerca do imbricamento estético, marcadamente heteróclito e plurivocal: esse traspasar constrói relações de espelhamento e de outricidade.

Se sujeitos e sentidos nunca são completos, mas estão em um perene decurso de (des)construção me-

dante suas inscrições em lugares sócio-históricos e ideológicos e mediante sua relação com outros constitutivos de um complexo discursivo exterior, anterior e posterior composto por sujeitos outros, por vozes outras, com os quais esse sujeito dialoga, é no imo de relações dinâmico-discursivas que o colocam frente, no e pelo outro que seus contornos sujeitunais se delineiam.

É nas vias do outro, no qual (não) se vê, com o qual se (des)identifica, que um sujeito se constitui. Conforme, assevera Bakhtin (1997, p. 55), “não é na categoria do *eu* mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior”.

Foi dessa forma que Rosa Ambrósio se (des)construiu: na relação dialógica com Ananta Medrado. Um outro, uma imagem externa a partir da qual e para a qual se instaurou sujeito. É partir do outro que se constrói a validação interna do eu. É com o outro e pelo outro que contornos imagético-sujeitunais se bosquejam, construindo a representação do eu.

Desse modo, foi no espelhamento de Ananta, refletindo e projetando o lugar em cujo ínterim Rosa

aspirava estar, que a atriz se (des)constitui enquanto sujeito. Foi nos “versos e reversos”, indiciando reflexos e refrações de uma outricidade, avessa à sua constituição, que a artista (não)se viu enquanto sujeito.

Com efeito, esse traspasar revela a terapeuta enquanto uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter tido uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão, Rosa procurou pelo seu inverso, o seu avesso. Um avesso que se evidenciou uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria que fosse: jovem, bonita, inteligente, segura, ativa. Uma posição na qual Rosa queria estar e por isso se falar que a analista figurou uma tomada de posição que a atriz anelava empreender.

Figurou-se como um espelho no qual a artista não se via, mas vislumbrava o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Um espelho, como já anuncia a epígrafe deste trabalho, que revelava sua (des)medida. Ananta se refletiu a outricidade de Rosa Ambrósio, o ponto desejado de retornar: a juventude, a beleza, a sagacidade, a inteligência; instaurou-se a imagem de busca e de validação sujeitudinal. Um ponto desejado que desaparece misteriosamente, desvelando a impossibilidade do retorno. A impossibili-

dade da reconstrução e remissão do passado dissoluto e libertino de Rosa.

#### 4. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4 ed revista e ampliada. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução a partir do italiano de Valdemir Miotello e Carlos Aberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 6 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

FERREIRA-ROSA, I. *Inscrições discursivas na narrativa de As Horas Nuas de Lygia Fagundes Telles*. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Letras de Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

\_\_\_\_\_. O outro e o espelho em “As Horas Nuas”: uma análise da construção subjetiva de Rosa e(m) Ananta. *Revista Interdisciplinar – Revista de estudos de língua e literatura*. Itabaiana, SE, v.19, n. 02, p. 247-260, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1652>. Acesso em: 05 mai. 2014.

FOUCAULT, M. O Pensamento do Exterior. In: MOTTA, M. B. (org.). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. III) p. 219-242.

FOUCAULT, M. Sobre as maneiras de escrever a História. In: MOTTA, M. B. (org.). *Michel Foucault Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Ditos & Escritos. v. II) p. 62-77.

MEDVEDEV, P. N. (Mijaíl Bajtin). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid, Espanha: Editora Nacional, 2002.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3 ed. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. Sobre a (des)construção das teorias linguísticas. *Cadernos de Tradução*, nº. 01, 1998. p. 47-55.

\_\_\_\_\_. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 5 ed. Campinas: Pontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Análise do discurso: Michel Pêcheux*. Seleção de textos por Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975)”. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethânia S. Mariani et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. p. 163-253.

TELLES, L. F. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

TODOROV, T. Prefácio. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VOLOSHINOV, V. N. “Discourse in Life and Discourse in Art (concerning Sociological Poetics)”. In: \_\_\_\_\_. *Freudianism: a Marxist Critique*. Translated by I. R. Titunik. New York, Estados Unidos: Academic Press, 1976. p.93-116.