



ESCOLA DE
HUMANIDADES

LETRAS DE HOJE

Studies and debates in linguistics, literature and Portuguese language

Letras de hoje Porto Alegre, v. 56, n. 2, p. 182-190, maio-ago. 2021
e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40354>

SEÇÃO: O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

“A vida que falhava”: o drama trágico em “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector

“The life that failed”: the tragic drama in “Feliz Aniversário”, by Clarice Lispector

“La vida que falló”: el drama trágico de “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹

orcid.org/0000-0003-2132-4226
carlosroberto_sm@hotmail.com

Recebido em: 13 mar. 2021.

Aprovado em: 6 jul. 2021.

Publicado em: 9 nov. 2021.

Resumo: A partir da revisitação da tradição teórica e crítica sobre o drama trágico, o presente texto busca analisar o conto “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector, associando a sua construção narrativa ao modelo trágico proveniente dos poetas excepcionais de outrora. Para tanto, faremos uso da concepção da *Fenomenologia das emoções da tragédia grega*, de Ronalds de Melo e Souza (2017), com o intuito de clarificar o nosso percurso na contraposição da definição de drama trágico difundida por Aristóteles em sua *Poética*.

Palavras-chave: Drama trágico. Aristóteles. Tragédia grega. Clarice Lispector. Feliz Aniversário.

Abstract: From the revision of the theoretical and critical tradition on the tragic drama, the present text seeks to analyze the story “Feliz Aniversário” by Clarice Lispector associating its narrative construction with the tragic model coming from the exceptional poets of the past. To do so we will use the conception of *Fenomenologia das emoções da tragédia grega* by Ronalds de Melo e Souza (2017) in order to clarify our course in the contraposition of the definition of tragic drama spread by Aristotle in his *Poética*.

Keywords: Tragic drama. Aristotle. Greek tragedy. Clarice Lispector. Feliz Aniversário.

Resumen: Revisando la tradición teórica y crítica sobre el drama trágico, este texto busca analizar el cuento “Feliz aniversario”, de Clarice Lispector, asociando su construcción narrativa con el modelo trágico de los poetas excepcionales de antaño. Para ello, utilizaremos la concepción de Ronalds de Melo e Souza de la *Fenomenologia das emoções da tragédia grega* (2017), con el fin de aclarar nuestro camino en el contraste de la definición de drama trágico difundida por Aristóteles en su *Poética*.

Palabras clave: Drama trágico. Aristóteles. Tragedia griega. Clarice Lispector. Feliz Aniversário.

A *Poética* de Aristóteles é tida como a bíblia sagrada dos estudos de filologia clássica para aqueles que decidem se debruçar sobre pesquisas acerca da tragédia grega. Isto decorre da pretensão do filósofo em clarificar a origem, a natureza e a função da tragédia.

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES, 2017, p. 72-73).



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

No entanto, ao longo dos anos a tese aristotélica adquire por alguns pensadores sua contestação, principalmente, a partir de Hölderlin e Nietzsche, nomes esses que foram inicialmente ignorados pelo domínio hegemônico do pensamento aristotélico, mas cujas teorias vêm sendo assimiladas e desenvolvidas desde o século XX por estudiosos insatisfeitos com as teses consensuais como Walter F. Otto, Karl Reinhardt e Wolfgang Schadewaldt ou, até mesmo, por Heidegger.

A concepção aristotélica da tragédia converte a dimensão ontológica dos dramas em uma mera representação lógica de eventos consecutivos. Neste sentido, Ronaldo de Melo e Souza em "Atualidade da tragédia grega" (2010), aponta para as contribuições de Hölderlin, para quem o sentido do trágico somente se torna possível com a transmutação radical dos valores poéticos; e Nietzsche, por meio da desconstrução da metafísica. A proposta de ambos os pensadores culmina no reconhecimento de que a verdade trágica dos poetas suplanta a verdade teórica dos filósofos.

A pretensão hegemônica da episteme platônica, que se compagina na *paideia* filosófica do saber acerca do ser, desautoriza a *paideia* poética do saber pelo sofrer, do *pathei mathos*, preconizada por Ésquilo como forma privilegiada de conhecimento. A teoria aristotélica da tragédia grega, que se tornou normativa na tradição literária da civilização ocidental, constitui o obstáculo essencial à elucidação do projeto educacional dos poetas trágicos, sobretudo porque converte a dimensão ontológica de seus dramas numa mera representação lógica de eventos consecutivos (SOUZA, 2010, p. 53, grifo do autor).

O pensamento platônico assimilado por Aristóteles, por meio da teoria na qual separa o mundo sensível do mundo inteligível, não legitima a teoria passional do conhecimento trágico, antes preconiza a catarse das emoções genuinamente trágicas. Isso decorre da concepção de que o enredo trágico consiste em um encadear de eventos lógicos e consecutivos, na representação de ações, em uma trama de acontecimentos devido à concatenação de fatos (*systema ton pragmaton*). Souza evidencia que a concepção aristotélica acaba por ignorar o sentido e a função do trágico em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, já que o seu

entendimento a respeito do efeito dramático decorre do resultado do encadeamento lógico das ações e das suas consequências.

No drama trágico o que se representa não é o acontecimento, mas o paulatino e progressivo esclarecimento do culpado, que se consuma na tragédia do autoconhecimento. O drama se concentra na interpretação e não na representação dos fatos: "a tragédia grega se concentra na compreensão e interpretação das emoções, e não na representação de ações. Não são ações que provocam emoções, mas as emoções é que produzem acontecimentos frequentemente portentosos" (SOUZA, 2017, p. 25). Isto posto,

a tragédia grega é a interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama das ações consecutivas. Não constitui objeto de representação propriamente cênica o que aconteceu nem por que aconteceu. As ações que dramaticamente se representam são sempre submetidas ao questionamento hermenêutico e suplantadas pelas reações mentais e emocionais dos personagens. No drama ático, o que se representa é a demanda do sentido do que acontece *hic et nunc* no palco. Numa formulação paradoxal, mas rigorosamente verdadeira, a tragédia grega é um drama sem ação, drama estático. E os atores, que mais sofrem do que agem, não são somente humanos. Na poesia trágica dos gregos, os homens não se concebem divorciados dos deuses. Na verdade, a tragédia grega é fundamentalmente a luta entre os antigos e novos deuses (SOUZA, 2010, p. 58-89).

Seguindo o pensamento de Souza, a tragédia se configura como um drama estático por excelência em que os personagens trágicos não são agentes, porque mais sofrem do que agem. O drama trágico passa da *mimesis* para a *synthesis*, priorizando as reflexões sobre as emoções experienciadas pelas personagens trágicas em detrimento das ações que se encontram em segundo plano.

Em Édipo Rei, por exemplo, o drama se abre com os acontecimentos já ocorridos, desta forma o que vemos é a repercussão dos eventos na vida das personagens e como eles influenciam as suas experiências. A peça de Sófocles inicia-se com Édipo indagando-se a respeito da maldição que recaiu sobre Tebas, sendo que a própria personagem desconhece ser ela mesma a origem dos tormentos. Os eventos já haviam ocorrido,

isto porque as ações decisivas se deram fora do palco: a previsão do oráculo fora concretizada, a personagem havia cometido o assassinato do próprio pai e desposado a mãe, sem ao menos ter conhecimento de quem eram essas figuras. O drama trágico de Sófocles reside em uma ironia trágica: afinal, o que adianta Édipo saber desvendar o enigma da esfinge sendo aquele que sabe tudo acerca de tudo, se não sabe quem é a si próprio?

Em Sófocles a tragédia reside em um drama ontológico em que consiste na descoberta do que é o homem, o que é a natureza humana? O poeta concebe o homem como um ser complexo que não possui forma definida. É um ser contraditório que possui emoções *éleos* (compaixão) e *phobos* (repulsão): é o ser mais horrível e mais admirável (*tó deinotaton*).

Não só o drama de Aristóteles não é o drama da tragédia grega, como também o trágico conceituado na *Poética* não é o trágico poematizado por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O trágico é uma catástrofe que resulta de uma ação cujo efeito desastroso se desconhece. O herói cai em desgraça, porque comete um erro (*hamartia*), porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz. Esta concepção do erro trágico decorre do ensinamento de Sócrates, segundo o qual o homem erra por ignorância. A catarse seria, pura e simplesmente, a purgação da ignorância, a passagem da obscuridade para o ilúminio do reconhecimento (*anagnorisis*). Contudo, o trágico da tragédia grega é principalmente ontológico, e não meramente epistemológico. A tragédia não resulta apenas da carência do saber, mas, sobretudo, da excessividade do próprio ser humano. O que há de abissal no homem é que ele não se atém a fundamento algum, nem se detém diante de nenhum ordenamento do poder ctônico ou do dever olímpico (SOUZA, 2010, p. 61).

O conflito dramático não é resolvido de forma lógica. Isto porque, para os poetas gregos, a catarse não é sinônimo de resolução do conflito por vias da lógica ou dialética, mas pela transformação da posição antagônica na qual o herói trágico está submetido em uma posição complementar, ou seja, ocorre na tragédia uma harmonia dos contrários em que o sujeito se vê cindido entre duas instâncias diametralmente opostas, mas que se corporificam em uma mesma essência do humano.

Diante da complexidade do sentido e da função do drama trágico desenvolvido pelos prodigiosos poetas Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, não é de se espantar que os autores excepcionais da narrativa moderna se afilem aos ensinamentos do drama ático, na medida em que se afastam da concepção canônica do romance como *mimesis* da realidade.

No que diz respeito à tradição teórica e à crítica da literatura, considera-se que o romance tem a sua origem na epopeia. Georg Lukács, em *A teoria do romance*, afirma que "o romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (2009, p. 55). Tal consideração surge de uma linhagem de críticos que desde Blankenburg, assim como Hegel, concebem o romance como uma "epopeia burguesa". No entanto, há uma outra forma de romance, em que não se admite que a forma artística seja reduzida à mera representação da realidade como imitação de ações, pois busca interpretar o próprio drama humano, privilegiando a sua experiência como forma fundamental de conhecimento (*pathei mathos*).

A realidade que se apresenta nesta forma moderna de romance, cuja filiação se dá pelo viés da inspiração no drama trágico, no drama cômico e no drama tragicômico, é dotada de subjetivismo, mas não sendo uma essência, mas uma estrutura plurissignificativa subordinada a uma determinada ótica que se manifesta no plano narrativo por meio do multiperspectivismo. A ótica do narrador e a das personagens não se excluem no corpo textual, mas antes coabitam o espaço narrativo, de modo que a realidade seja uma representação plural e interpretativa a partir do multiperspectivismo que se instaura no texto.

No que tange o romance brasileiro, Machado de Assis é o primeiro grande poeta do verso e da prosa que abole o enredo lógico dando lugar à trama de emoções. Contudo, somente após a inovação do romance tragicômico² de Machado

² Cf. SOUZA, Ronald de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

de Assis que as letras brasileiras terão, a partir do século XX, representantes do romance dramático: dentre eles Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Adonias Filho, Autran Dourado, Lúcio Cardoso, dentre outros.

Dentre os autores que se utilizam da forma dramática, Clarice Lispector nos inquieta com sua escrita cuja elaboração nos permite a identificação de alguns aspectos presentes no drama trágico. Basta-nos revisitá-lo, por exemplo, *A paixão segundo GH*. No romance de 1964, quando iniciamos sua leitura, nos deparamos com GH, seis meses após a demissão da empregada doméstica, resolvendo fazer uma arrumação no antigo quarto da empregada. Ao adentrar no espaço que lhe era desconhecido, a personagem imerge em seu próprio vazio interior. Na busca por algo por fazer, ao abrir o guarda-roupa depara-se com uma barata. Assaltada pela emoção de terror e repulsa, em um movimento brusco, fecha a porta do armário de modo que o inseto é esmagado. Tomada pelo nojo que o animal lhe incute, a personagem clariceana inicia uma trajetória ontológica através das emoções que a imagem do inseto morto lhe suscita: a náusea e a repulsa são pulsões que o sujeito deve experimentar e ultrapassar para atingir o coração selvagem da vida. Nesse sentido, a trama romanesca apresenta a nulificação das ações, restringindo-as ao movimento da personagem de ir ao quarto da empregada, deparar-se com a barata e, em um rompante, fechar a porta do armário esmagando o inseto. Sendo assim, o romance centra-se na compreensão e na interpretação das pulsões da personagem diante da imagem do cadáver do inseto.

Contudo, nos chama atenção que a filiação de Clarice Lispector com o drama trágico se estende, inclusive, para as suas narrativas curtas. Em "Feliz aniversário", conto presente no livro *Laços de Família* (1960), acompanhamos a realização da comemoração de aniversário de Anita, que acaba de realizar seus oitenta e nove anos. As personagens que transitam pelo espaço narrativo funcionam como uma espécie de galeria, na qual o leitor se vê como um espectador diante do desenvolvimento de cenas concisas que

descortinam os dramas particulares vivenciados por cada membro da família.

Dentre a galeria de personagens que compõem esta narrativa, a primeira a ocupar o centro da cena é a nora de Olaria. A personagem adentra o espaço da festa acompanhada da ausência do marido – justificada pela voz narrativa por "razões óbvias: não queria ver os irmãos" (LISPECTOR, 2017, p. 179) – e dos seus três filhos. O evento que gera o desconforto entre "os que vieram de Olaria" e o restante da família não nos é narrado, apenas ficamos sabendo das emoções que a nora nutre pelos demais parentes:

Quando a nora de Ipanema pensou que não suportaria nem um segundo mais a situação de estar sentada defronte da concunhada de Olaria – *que cheia das ofensas passadas não via um motivo para desfiar desafiadora a nora de Ipanema* – entraram enfim José e a família (LISPECTOR, 2017, p.181, grifo nosso).

Nas grandes obras da tragédia grega as ações decisivas ocorrem fora do palco. Jocasta, que retira sua própria vida, e Édipo, que perfura os próprios olhos, não constituem objeto de representação propriamente cênico. Com isso, percebe-se que a tragédia grega é totalmente alheia ao que normalmente se concebe como ação. Na narrativa de Clarice Lispector não sabemos como se deu a morte do filho mais velho de Anita, o Jonga; nem os motivos pelos quais a matriarca passou para ter sido entregue aos cuidados da sua única filha, sem contar o "negócio" que Manoel insistentemente busca tentar conversar com José e esse o ignora. O mesmo ocorre com o descaso que a nora de Olaria encena por meio das suas emoções focalizadas pelo narrador, afinal, o leitor nada sabe dos eventos passados que levaram a personagem a tal severidade ao ponto de "não precisa[r] de nenhum deles":

[...] a nora de Olaria, depois de cumprimentar com cara fechada aos de casa, aboletou-se numa das cadeiras e emudeceu, a boca em bico, mantendo sua posição de ultrajada. "Vim para não deixar de vir", dissera ela a Zilda, e em seguida sentara-se ofendida (LISPECTOR, 2017, p. 179).

A própria descrição física da personagem é subtraída em detrimento da localização de onde ela reside: Olaria, bairro do subúrbio carioca, dado esse

que funciona como um estigma socioeconômico que entra em confronto com outros bairros cariocas, como Ipanema e Copacabana, localizações de prestígio econômico na cidade do Rio de Janeiro. Marcada pela sua posição na família e pelo espaço geográfico-socioeconômico que reside, apenas nos é narrado o seu vestido "azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta" (LISPECTOR, 2017, p. 179), que consiste em um segundo dado de contraste entre a sua situação social perante a demais parentes, uma tentativa de abolir qualquer imagem de que "os de Olaria" precisassem de alguma ajuda, afinal "ela analisava crítica aqueles vestidos sem nenhum modelo, sem um drapeado, a mania que tinham de usar vestido preto com colar de pérolas, não era moda coisa nenhuma, não passava era de economia" (LISPECTOR, 2017, p. 187).

Para além dos dados que marcam a primeira personagem que nos é apresentada no conto, focalizam-se insistentemente as emoções que ela nutre pelos demais parentes. O narrador enfatiza o drama que a nora enfrenta ao estar presente no mesmo espaço daqueles que outrora a ofenderam. Ultrajada com a situação que o marido a faz passar apenas com o intuito de que "nem todos os laços fossem cortados". Sendo assim, "os de Olaria" representam, no drama vivenciado pela família, o lugar dos humilhados e ofendidos.

Zilda, por sua vez, a segunda a ganhar a cena narrativa, é a única mulher dentre os seis irmãos homens. É com ela que a aniversariante reside, sendo a única a disponibilizar de tempo suficiente para cuidar da mãe idosa. Marcada pela amargura e ironia, a personagem ornamenta toda a estrutura da festa, sendo ela a organizar e a trabalhar sem qualquer ajuda. A única filha da aniversariante busca insistentemente o reconhecimento ao mesmo tempo que teme pela impressão que seus gestos provocam nos outros:

Mas ninguém elogiou a ideia de Zilda, e ela se perguntou *angustiado* se eles não estariam pensando que fora por economia de velas – ninguém se lembrando de que ninguém havia contribuído com uma caixa de fósforos sequer para a comida da festa que ela, Zilda, *servia como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado*. (LISPECTOR, 2017, p. 182-183, grifo nosso).

Se não bastasse a descrição do sentimento de angústia experienciado pela personagem diante da não apreciação dos seus esforços para fazer uma festa digna de ser louvada pelos seus irmãos e convidados, a voz narrativa, através da refletorização, ressalta o estado anímico da personagem alegando que o seu trabalho é tal qual a de uma escrava, cujo esforço a leva à exaustão e lhe provoca a revolta.

Receosa da opinião dos outros, Zilda entra em desespero quando a atitude da mãe lhe escapa o controle:

– Mamãe! gritou mortificada a dona da casa. Que é isso, mamãe! gritou ela passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha, e não faltaria muito para dizerem que ela já não dava mais banho na mãe, jamais compreenderiam o sacrifício que ela fazia. – Mamãe, que é isso! – disse baixo, angustiada. – A senhora nunca fez isso! – acrescentou alto para que todos ouvissem, queria se agregar ao espanto dos outros, quando o galo cantar pela terceira vez renegarás tua mãe. Mas seu enorme vexame suavizou-se quando ela percebeu que eles abanavam a cabeça como se estivessem de acordo que a velha não passava agora de uma criança (LISPECTOR, 2017, p. 185).

A voz narrativa interpreta os sentimentos de Zilda e fornece para o leitor aquilo que a personagem sente e pensa. O ápice do drama da personagem ocorre precisamente quando diante de todos a mãe age de forma inesperada – cuspidno no chão – trazendo para si os olhares anteriormente desatentos e indiferentes. A única filha se encontra desesperada, teme pelo julgamento dos irmãos e dos demais parentes. Sente-se envergonhada e apreensiva, ao mesmo tempo que enraivecida por acreditar que todos pensem que cabe a ela, não só cuidar da casa e da velha, mas também dar-lhe educação. Entretanto, após perceber que todos pareciam estar de acordo que o ato cometido por Anita não passava de uma infantilização provocada pela idade avançada, Zilda acaba por confessar a todos que a cena presenciada vem se tornando recorrente.

O conto de Clarice é construído a partir de tensões que se sobrepõem. Há nesta narrativa um embate de emoções que parecem querer transbordar a qualquer instante. A ação narrativa

passa a ser subordinada àquilo que a personagem sente, pois, é o *pathos* que determina o evento. Ronalds de Melo e Souza aponta que

o drama clariceano não consiste em conhecer, mas em sofrer o impacto do regime de fascinação que retira o homem de seu universo habitualmente apolíneo e, do centro de sua vida interior, tragicamente o arrasta para outro mundo, o excêntrico mundo dionisiaco, que não reconhece o humano e em que o humano não se reconhece (SOUZA, 1997, p. 123).

Submetida à tragicidade da morte do filho mais velho, Anita empreende a travessia da ordem apolínea para a ordem da paixão dionisiaca, perfazendo o trânsito do humano para o inumano: "os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. Trabalhava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca" (LISPECTOR, 2017, p. 181).

A velha está sempre imóvel, à cabeceira, indiferente aos eventos e aos outros, entretanto, em um instante em que ela pisca, a sua inércia é rompida. O ato de piscar faz com que a personagem se manifeste sentimentalmente diante daquilo que observa. Didi-Huberman, ao discorrer sobre a questão do "ver" em *Ulisses*, de James Joyce, afirma que

a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível é inelutável [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder [...] (2010, p. 34).

É por meio da visão que a personagem focaliza seus familiares e se apercebe da ruína, da vida falhada daqueles que tanto despreza. A voz narrativa, por sua vez, por meio da refletorização, verbaliza o estado de angústia da velha Anita:

Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspiisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada. Cadê Rodrigo? Rodrigo com olhar sonolento e intumescido naquela cabecinha ardente, confusa. Aquele seria um homem. Mas, piscando, ela olhava os outros,

a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão (LISPECTOR, 2017, p. 185).

Consumida pela cólera, Anita ultrapassa o estado de inércia com gestos abruptos que quebram a ordem existente no local, como "um morto se levanta devagar e obriga a mudez e terror aos vivos" (LISPECTOR, 2017, p. 185). O gesto de cuspir no chão e a fala que traduz em poucas palavras o sentimento engasgado que lhe sufoca: "— Que vozinha que nada! Explodiu amarga a aniversariante. — Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! me dá um copo de vinho, Dorothy! — ordenou" (LISPECTOR, 2017, p. 186), correspondem a ações que acabam por tornarem-se suspensas, não se prolongam no espaço narrativo, ficando apenas a representação do sentimento de horror por parte dos convidados à espera da tragédia imperar vitoriosamente.

A mãe de todos, por fim, encontra-se exilada do mundo e do eixo familiar, por isso, não consegue manter contato com nenhum dos seus convidados, principalmente os filhos que não passam de uns "azedos e infelizes frutos". O drama representado pela velha aproxima-se do drama de Joana de *Perto do coração selvagem*, afinal

a vocação essencial da narrativa de Joana consiste em desnarrar o mito do homem e desconstruir a metafísica da subjetividade. Nesta desnarrativa e nesta desconstrução é que se prepara a desvalorização do humano. Não basta, porém, afastar-se dos homens individualmente separados. É preciso sair de si mesma, evadir-se do circuito fechado de sua humanidade e subjetividade (SOUZA, 1997, p. 130).

A personagem do conto clariceano afasta-se daqueles que fazem parte do laço familiar, na me-

dida em que não se reconhece nessas criaturas que tanto despreza, são "carnes do seu joelho", somente o neto Rodrigo é que surge como uma possibilidade de reconhecimento entre aqueles seres "fracos" por ser a promessa de um homem de sucesso aos olhos da avó.

Rodrigo é filho de Cordélia, a nora mais moça que guarda um segredo que não nos será revelado. Ela presencia os eventos narrados com um olhar ausente que apenas ao final foca na figura austera da velha "com um punho fechado sobre a mesa, [...] sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena" (LISPECTOR, 2017, p. 189). Espantada com o que vira, a personagem passa a sofrer uma catarse, mas não no sentido aristotélico em que a catarse se refere ao espectador, mas sim no seu sentido genuinamente trágico, como aponta Souza: "as emoções efetivamente trágicas, que são assumidas e sofridas pelas personagens da tragédia grega, transformam radicalmente a existência dos sofreadores" (2017, p. 27), sendo assim, ao espantarse com a figura da sogra, Cordélia inicia um processo de transformação existencial.

O drama de Cordélia consiste na sustentação do enigma que não nos é revelado, mas sugerido pela voz narrativa. Independentemente daquilo que a personagem guarda para si, o que nos chama atenção é a relação estabelecida entre a personagem e o seu olhar que recai na figura da velha Anita "sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra" (LISPECTOR, 2017, p. 188-189). A nora ao fitar a matriarca encontra-se diante de um abismo, vê diante de si o anúncio possível de sua própria ruína. Neste sentido, a imagem de Anita corresponde a uma "imagem dialética", que para Didi-Huberman consiste em uma "forma e transformação de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento do outro" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 179). A representação da figura materna corroida pela velhice provoca em Cordélia o desespero, mas, ao mesmo tempo, ilumina sua vida em um lampejo, cujo instante lhe impulsiona para uma possibilidade

de ultrapassagem da tragédia que assola toda a família, afinal "é preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta" (LISPECTOR, 2017, p. 189). Ao se repetir, Cordélia tenta convencer-se de que aquela imagem imponente diante dos seus olhos não se constitua como um destino possível.

Porém nenhuma vez mais repetiu. Porque a verdade era um relance. Cordélia olhou-a estarecida. E, para nunca mais, nenhuma vez repetiu — enquanto Rodrigo, o neto da aniversariante, puxava a mão daquela mãe culpada, perplexa e desesperada que mais uma vez olhou para trás implorando à velhice ainda um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim, agarrar a sua derradeira chance e viver. Mais uma vez Cordélia quis olhar (LISPECTOR, 2017, p. 189).

O aniversário da "mãe de todos" é estabelecido como o evento crucial em que toda a família se encontra reunida para encenarem seus próprios dramas. É neste cenário que ficamos em contato com o drama da nora de Olaria, de Zilda, de Manoel, de José e, até mesmo, de Cordélia. Anita, por sua vez, é aquela que "a cada ano vencido" representava uma "vaga etapa da família toda" (LISPECTOR, 2017, p. 181), afinal ela "era a mãe de todos". O seu drama era estar reunida com seus filhos, noras e netos, presenciar a "vida que falhava", e vivenciar o desprezo que sentia por aqueles "comunistas", "ratos". "Só no próximo ano seriam obrigados a se encontrar diante do bolo aceso" (LISPECTOR, 2017, p. 191).

Para além da simples ironia que o título do conto sugere em relação a sua temática trágica, a narrativa em questão apresenta na sua estrutura a ironia estritamente literária, em que subordina o acontecimento representado ao processo crítico de reflexão. A ironia configura-se como a gênese do desenvolvimento de cada uma e de todas as partes, o que a denomina como estrutural e não apenas verbal, tornando-a uma parábase permanente.

Adriane da Silva Duarte (2000), no seu estudo sobre a parábase na comédia de Aristófanes, designa o termo como sendo "uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga". Isto quer dizer que o coro avança para o público e pronuncia seus versos diante de seus olhos. Tal ênfase tem como

função "chamar a atenção dos espectadores e situá-los dentro da peça" (2000, p. 33). Este ato acaba por realizar um duplo movimento na comédia ática, pois faz com que o coro interrompa a ação representada para que, sozinho em cena, possa transmitir os apelos do dramaturgo ao público. A parábase torna-se o momento no qual são expostos os contrapontos críticos e as questões relativas à apresentação teatral encenada, em outras palavras, é através da interrupção feita no momento da parábase que as ações representadas são suspensas para que o coro possa se voltar, diante do espectador, às questões polêmicas e às reflexões críticas inseridas no texto teatral.

Na narrativa a parábase desempenhada pelo coro passa a ser executada pelo narrador por meio de suas digressões crítico-irônicas a respeito do narrado. Neste sentido, a voz narrativa aproxima-se do coro da comédia aristofânica e funciona como o intérprete do tempo e dos fatos e, desta forma, vincula a ironia poética. Na narrativa irônica, o narrador constantemente se desvincula do fluxo inercial das ações para estabelecer um intercâmbio polêmico com a própria obra. Desdobrando-se em autor e crítico da sua própria criação, o que o caracteriza como autoconsciente.

Como aludimos anteriormente, o que está em jogo na narrativa não são as ações desempenhadas pelas personagens, mas a focalização nas suas emoções que resultam na encenação do drama de caracteres por parte das criaturas claricianas. O narrador de "Feliz Aniversário" configura-se como um dramaturgo que mobiliza o dispositivo cenográfico da perspectiva espacial e transforma a casa de Zilda em um teatro onde as personagens passam a encenar os seus dramas trágicos. Ao narrar os dramas individuais daqueles que compõem a família de Anita, a voz narrativa assume o estatuto parabático ao interpretar os caracteres de cada ser, contrariando, assim, a ideia contida n'A *Poética* de Aristóteles. Vejamos, um exemplo em que a voz narrativa, ao focalizar a cena de despedida dos convidados, passa a traçar suas opiniões a respeito do ocorrido, focalizando a emoção e na necessidade de criar um instante que parecesse vivo, mas que conscientemente o narrador aponta como morto:

Adeus, até outro dia, precisamos nos ver. Apareçam, disseram rapidamente. Alguns conseguiram olhar nos olhos dos outros com uma cordialidade sem receio. Alguns abotoavam os casacos das crianças, olhando o céu à procura de um sinal do tempo. Todos sentindo obscuramente que na despedida se poderia talvez, agora sem perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais – que palavra? eles não sabiam propriamente, e olhavam-se sorrindo, mudos. Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto. Começaram a se separar, andando meio de costas, sem saber como se desligar dos parentes sem brusquidão (LISPECTOR, 2017, p. 191).

Na narrativa regida pelo princípio de composição irônico, o narrador desdobra-se em duas instâncias diametralmente opostas: o eu-narrado e o eu-narrante. Contudo, na presente obra de Clarice, a instância discursiva é exterior ao relato, por conseguinte, é ela quem fica encarregada de atribuir o tom crítico e irônico referente às experiências das personagens. Essa mediação narrativa provoca uma refletorização na qual permite que o narrador passe a representar não só pensamento como focalizar as emoções das personagens.

O narrador adere ao personagem funcionado como um espelhamento daquilo que ele sente ou pensa, neste sentido é que podemos compreender a insegurança e o desejo de José quando profere o discurso na frente de todos:

Mas não era nada disso, apenas o mal-estar da despedida, nunca se sabendo ao certo o que dizer, José esperando de si mesmo com perseverança e confiança a próxima frase do discurso. Que não vinha. Que não vinha. Que não vinha. Os outros aguardavam. Como Jonga fazia falta nessas horas – José enxugou a testa com o lenço – como Jonga fazia falta nessas horas! Também fora o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara, e isso dera a Jonga tanta segurança (LISPECTOR, 2017, p. 189).

A personagem mostra-se desejosa de uma segurança que lhe escapa e, por isso, rememora, através da fala do narrador, a figura do irmão mais velho, já falecido, e como o ato de proferir discursos lhe era natural e como inveja a autoconfiança que tinha, além do zelo da mãe que sempre o aprovava e respeitava. Sabemos do interior animado de José, porque o narrador transpõe discursivamente o pensamento da personagem dando ao conto o status de narrativa personativa.

O narrador se configura como personativo, pois representa os outros "eus" discursivos. Na atuação dramática ele reverte-se como persona do tragediógrafo que encena o drama convulsionado pelas emoções das personagens. A ação desempenhada pelo doador do discurso narrativo se multiplica nos vários dramas de caracteres exercidos por cada personagem que compõe o teatro da vida no conto clariceano. Nesta perspectiva, ao centrar-se na figura da nora de Olaria, o narrador passa a representar os sentimentos de desprezo e ofensa; já na ótica de Zilda temos a amargura e a revolta; José, por sua vez, demonstra a insegurança e o desejo de manter-se na posição de liderança, enquanto a velha Anita é movida pelo desprezo, rancor, cólera e pelo terror de uma vida falhada, mas que ainda guarda um gesto de carinho para com o neto Rodrigo. O narrador comporta-se como espectador ao vivenciar as emoções genuinamente trágicas das personagens do drama narrado.

O conto clariceano apresenta uma estrutura densa e altamente elaborada por meio da retomada dos elementos estruturais que compõem a tragédia grega. Mais do que a temática, os elementos composicionais do texto remetem à criação dos grandes poetas dramáticos desde Sófocles até Aristófanes: da refletorização do narrador à parábase narrativa, Clarice Lispector, através de uma breve narrativa, nos proporciona uma genuína criação literária original que visa o drama e a tragédia da vida humana encenada em um evento aparentemente banal: uma festa de aniversário.

É por meio da ofensa, da humilhação, do desprezo, do orgulho, da amargura, da falha e do horror que observamos os breves e profundos dramas de cada personagem, que representam a sua própria vida no teatro do seio familiar. Contudo, ao testemunhar a ruína do tempo e a brevidade da vida, Cordélia, a nora mais moça de Anita, e Rodrigo, seu filho, são os únicos capazes de evadir da tragédia que assola a família. Ele por meio do futuro que ainda está por vir, cuja promessa de saída reside no segredo que a mãe sustenta e na possível aproximação com o coração selvagem da vida. O conto termina

em suspensão, com a possibilidade de um novo reencontro familiar, quando a velha Anita há de completar seus noventa anos. Portanto, cabe ao destino reunir as personagens para mais um possível ato do drama trágico da vida.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas: FFLCH-USP: USP-FAPESP, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. Feliz Aniversário. In: MOSER, Benjamin (ed.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 179-192.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. A poética dionisiaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 130-131, p. 123-143, jul./dez. 1997.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ensaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina de Raquel, 2010.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

Carlos Roberto dos Santos Menezes

Mestre em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; doutorando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Carlos Roberto dos Santos Menezes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Av. Horácio Macedo, 2151, sala F 309
Cidade Universitária, 21941-917
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.