

“SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOIRA”, DE EÇA DE QUEIRÓS: DA TAGARELICE À FRUIÇÃO

Lígia de Amorim Neves^{*}
Clarice Zamonaro Cortez^{**}

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo compreender de que modo os pressupostos do pensamento pós-estruturalista de Barthes em *O prazer do texto* (1973) permitem realizar uma leitura que transponha a margem do texto de prazer (*plaisir*) rumo ao de fruição (*jouissance*). Para tanto, faz-se uma análise do conto realista “Singularidades de uma rapariga loira”, do livro *Contos* (1873), de Eça de Queirós.

PALAVRAS-CHAVE: *Prazer e fruição; Barthes; Eça de Queirós.*

ABSTRACT: This paper aims at understanding how the assumptions of the Post-structuralism from Barthes in *The pleasure of the text* (1973) contribute to make a reading that transposes the border from the text of pleasure (*plaisir*) to the text of bliss (*jouissance*). In order to do that, we will analyze the realist short story “Eccentricities of a blonde-haired girl” (1873), of Eça de Queirós.

KEYWORDS: *Pleasure and bliss; Barthes; Eça de Queirós.*

INTRODUÇÃO

A passagem do Estruturalismo para o Pós-estruturalismo, impulsionada pelas significativas mudanças dos anos 60, decorrentes da agitação dos sistemas ideológicos e políticos e das transformações expressivas nos planos do desenvolvimento econômico e do crescimento da tecnologia, significou uma abertura para transformações dos princípios críticos tradicionais que compreendiam o texto como asséptico, isto é, isolado de suas condições de produção.

É nesse contexto que se encontra *O prazer do texto* (1973), de Roland Barthes, que traz uma proposta de leitura enquanto jogo erótico, caracterizando o texto como uma possibilidade de construção ambivalente. Nesse sentido, o presente artigo busca compreender como os pressupostos desse pensamento não-imanentista de Barthes permite transpor a margem

^{*}Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

^{**}Pós-doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e professora da Universidade Estadual de Maringá.

do texto de prazer rumo ao de fruição.

Para tanto, faz-se uma análise do conto realista “Singularidades de uma rapariga loira”, do livro *Contos* (1873), de Eça de Queirós. Primeiramente, delinea-se uma distinção entre o texto de prazer e o de fruição; em um segundo momento, realiza-se uma análise do conto, com foco na passagem da leitura de prazer para a de fruição; por fim, estabelecem-se relações entre a narrativa, os pressupostos do pensamento não-immanentista e os do projeto realista proposto por Eça de Queirós – convém destacar que não se pretende aqui analisar as limitações do pensamento pós-estruturalista para se estudar um texto realista, haja vista que o Realismo pressupõe um modelo de ciência, o positivismo, que é frequentemente criticado pelo Pós-estruturalismo.

DESENVOLVIMENTO

Com o advento do Pós-estruturalismo, no final dos anos de 60, o processo de leitura passa a compreender um movimento de busca permanente para além da margem dada pelo texto, rumo ao espaço em que se encontra a narrativa incircunscrita, engendrada pelo autor, mas que depende do leitor para construí-la.

Segundo Barthes (1987, p. 81-82), em seu livro *O prazer do texto* (1973), esse tecido textual precisa ser tomado para além de “um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade)”, pois ele é, de fato, uma “malha labiríntica”, cuja tessitura se faz por meio de um entrelaçamento perpétuo de signos. Ou seja, nem a leitura nem a escritura é um processo natural, mas um construto: uma impostura que o escritor transforma em jogo no qual o leitor se enreda para construir a significação. Estabelecem-se, assim, duas formas de leitura:

uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem [...]; a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância (BARTHES, 1987, p. 18).

Barthes chama tais formas de leitura de texto de prazer e texto de fruição. Embora o crítico admita que os termos “prazer” e “fruição” se apresentam, por vezes, de modo ambíguo – “terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me” (BARTHES, 1987, p. 7) –, fato este que leva “prazer” a ser “ora extensivo à fruição, ora a ela oposto”, ainda é possível traçar uma distinção entre os dois tipos de texto (BARTHES, 1987, p. 27).

Enquanto o texto de prazer proporciona uma leitura conforme e fluente, pois ele não rompe com a cultura, isto é, apenas “contenta, enche, dá euforia”, o texto de fruição, diferentemente, desconforta, uma vez que põe em discussão as bases históricas, culturais, psicológicas da sociedade, levando o leitor a questionar seus gostos e valores (BARTHES, 1987, p. 20-21).

Diante dessa distinção, cada texto vai condicionar um regime de leitura: enquanto o de prazer já se torna legível em uma passagem rápida devido ao seu caráter conforme em relação à cultura; uma leitura mais lenta, minuciosa e aplicada, sob pena de enfadar o leitor, é exigência imprescindível do texto de fruição.

Isso não significa, entretanto, que o tédio não possa acometer a leitura rápida e dispersa. Conforme Barthes (1987, p. 8), o texto de prazer pode, sim, realizar o que ele denomina de tagarelice, isto é, a narrativa, por uma simples necessidade de escritura, pode gerar uma “espuma de linguagem”, perante a qual o leitor pode sentir-se convidado a saltar tais trechos:

a própria avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como “aborrecidas”) para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes da anedota (que são sempre suas articulações – o que faz avançar a revelação do enigma ou do destino): saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina (BARTHES, 1987, p. 16-17).

De acordo com o autor, cada momento do texto é lido com uma intensidade, ainda que isso seja “pouco respeitoso em relação à *integridade*” da narrativa. E é esse ritmo estabelecido entre o que se lê e o que não se lê que, de certo modo, “produz o prazer dos grandes relatos: ter-se-á alguma vez lido Proust, Balzac, *Guerra e Paz*, palavra por palavra?” (BARTHES, 1987, p. 16-17).

Mas essa atitude no tocante à leitura não é condicionada pelo texto, tal como era pensando no Estruturalismo, mas pela relação entre texto e leitor, isso porque é o seu repertório que vai ajudá-lo a enxergar na tagarelice um caminho para além do tédio, rumo a uma possível fruição.

Contudo, isso não pretende evidenciar uma hierarquia entre o texto de prazer e o de fruição. Embora este possa parecer privilegiado uma vez que subverte a cultura, é preciso “igualar o campo do prazer, abolir a falsa oposição entre a vida prática e a vida contemplativa” (BARTHES, 1987, p. 76). Até mesmo porque não é a violência subversiva que determina o prazer do texto, mas sim o compromisso entre as duas margens: “nem a

cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (BARTHES, 1987, p. 11).

Para usar a metáfora do autor, o prazer do texto não se encontra no strip-tease corporal, isto é, na perversão, mas “lá onde o vestuário que se entreabre”, na intermitência. Segundo explica a psicanálise, onde a pele cintila “entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 1987, p. 15).

Tendo em vista esses diferentes tipos de textos, que condicionam práticas específicas – enquanto a margem do texto de prazer é dada ao leitor, no de fruição, ele é quem a constrói –, este artigo pretende investigar de que modo o conto “Singularidades de uma rapariga loira” (1874), do escritor português Eça de Queirós, configura características desses textos.

O conto apresenta dois níveis narrativos, nos termos de Mieke Bal (1995). O primeiro é a história do narrador da narrativa de costumes, o qual conta em primeira pessoa o seu encontro com Macário, que se dá na estalagem do Minho (norte de Portugal), em setembro, durante o outono. E o segundo nível, também contado pelo mesmo narrador, é a narrativa propriamente dita, a saber, a história de Macário jovem, cuja ação se passa em Lisboa (sul de Portugal), em 1823 ou 1833.

A fábula do conto se resume na narração do envolvimento de Macário, empregado de seu tio Francisco, com Luísa Vilaça. A oposição do tio solteiro ao casamento do sobrinho com a linda jovem loira leva Macário a fazer fortuna em Cabo Verde sozinho, a qual não dura, devido a um golpe que seu pretense amigo lhe aplica. Determinado a retornar à província para reconstruir sua riqueza e, assim, poder casar com a rapariga, o seu tio decide readmiti-lo em seu pequeno negócio de tecidos e consentir-lhe o casamento, propondo que ele permanecesse em Lisboa e ali levantasse o seu patrimônio. No entanto, a descoberta do vício de Luísa, o de roubar, leva Macário a romper o casamento e retomar o seu projeto de viagem.

É por meio dessa narrativa de costumes, a qual revela os comportamentos da sociedade portuguesa em fins do século XIX, que pode ser estabelecido o efeito do texto de prazer. Isso porque essa experiência de leitura proposta ao leitor não depende de nenhum amadurecimento, pois “tudo é jogado, tudo é fruído *na primeira vista*”, tal como explica Barthes (1987, p. 68), restando ao leitor apenas a tarefa do deleite.

Ao mostrar a cultura, por meio de uma exacerbada tagarelice, o conto pode apresentar-se como um banquete ao leitor inclinado à curiosidade sobre as características e costumes daquela sociedade naquele contexto, como é exemplo a cena da descrição dos saraus da época:

As Vilaças costumavam ir aos sábados a casa de um tabelião muito rico na rua dos Calafates: eram assembleias simples e pacatas, onde se cantavam motetes ao cravo, se glosavam motes e havia jogos de prendas do tempo da senhora D. Maria I, e às 9 horas a criada servia a orchata. [...] As suas reuniões eram ocupadas pelas belas-artistas—e nessa noite um poeta do tempo devia vir ler um poemeto intitulado *Elmira ou a vingança do veneziano!*... Começavam então a aparecer as primeiras audácias românticas. As revoluções da Grécia principiavam a atrair os espíritos romanescos e saídos da mitologia para os países maravilhosos do Oriente. Por toda a parte se falava no pachá de Janina. E a poesia apossava-se vorazmente deste mundo novo e virginal de minaretes, serralhos, sultanas côr de âmbar, piratas do Arquipélago, e salas rendilhadas, cheias do perfume do aloés onde pachás decrépitos acariciam leões (QUEIRÓS, 1913, p. 15-16).

Esse tipo de prazer ligeiro, decorrente desse ritmo de leitura desimpedido e fluido, todavia, não se restringe ao plano da fábula narrativa, pois há, também, um trabalho com os signos que revela um desejo do texto de ser lido. É o caso do trecho em que a monotonia da vida de Macário é descrita – momento ainda anterior à entrada de Luísa em sua vida – em que a linguagem condensa sensações visuais, táteis e auditivas para configurar a sensação de tédio da personagem:

Mas à noite estava sentado fumando à janela do seu quarto, que abria sôbre o pátio: era em julho e a atmosfera estava eléctrica e amorosa: a rebeca de um vizinho gemia uma *chácara* mourisca, que então sensibilizava, e era de um melodrama; o quarto estava numa penumbra doce e cheia de mistério—e Macário, que estava em chinelas, começou a lembrar-se daqueles cabelos negros e fortes e daqueles braços que tinham a côr dos mármore pálidos: espreguiçou-se, rolou mórbidamente a cabeça pelas costas da cadeira de vime, como os gatos sensíveis que se esfregam, e decidiu bocejando que a sua vida era monótona (QUEIRÓS, 1913, p. 8-9).

Observa-se, portanto, que à semelhança das descrições em *Bouvard et Pécuchet*, – “toalhas, lençóis, guardanapos pendiam verticalmente, presos por pregadores de madeira a cordas estendidas” (BARTHES, 1987, p. 36) – o conto em questão também apresenta um excesso de precisão, como se reforça ao ler a descrição de um dos objetos vitais na narrativa, a saber, o leque:

era uma ventarola chinesa, redonda, de sêda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul, fina e trémula como uma penugem e o seu cabo de marfim, donde pendiam duas borlas de fio de oiro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa (QUEIRÓS, 1973, p. 11).

Mas, se por um lado, isso pode propiciar um efeito de prazer na leitura do texto, por traçar margens bem definidas acerca do mundo narrado, propiciando uma leitura fluente e desimpedida, a mesma tagarelice pode, também, enfadar o leitor, convidando-o a pular páginas sob pena alguma de comprometimento do sentido da ação.

Mas seria, assim, tão gratuita tais passagens carregadas dessas “espumas de linguagem”? Para Barthes (1987, p. 33), a única coisa gratuita seria a própria destruição da escrita, isto é, não escrever, o que se coaduna à visão de Freud sobre a gratuidade: “*nada há de gratuito exceto a morte, como todo mundo sabe*”.

É na tagarelice, portanto, que se encontra a vontade de fruição do texto, ou seja, “é a própria inutilidade do texto que é útil” (BARTHES, 1987, p. 33). Diante disso, o conto pode ser ressignificado por meio de uma leitura que passa a olhar para além do dizível, pois a fruição está interdita, isto é, “ela só pode ser dita entre as linhas”, conforme explica Barthes remetendo a Lacan (1987, p. 30).

Sendo assim, trechos como o da roda de sarau já destacado apontam, em uma leitura mais atenta, para além da intenção referencial de pintar o círculo cotidiano da época. Trata-se, de fato, de uma etapa constituinte do projeto realista de Eça de Queirós, o qual pretendia adotar uma perspectiva crítica sobre a formação da anatomia do caráter humano e, para tanto, era necessário mostrar o ambiente de valores degradados, afinal é nele que os homens agem. Assim, ao revelar a podridão das personagens no sarau e do fetichismo burguês na imagem do leque, o conto permite que a sociedade do fim do século XIX ali se reconheça e, então, reformule os seus valores.

Por meio da extenuação da tradição romântica, a qual emoldura uma perspectiva ilusória sobre o mundo narrado, o conto permite encontrar a fenda que se abre para outro horizonte de sentido, no caso, para um universo regido por valores inautênticos. Se a beleza de Luísa é comparada a uma porcelana e ao arminho, denotando pureza e altivez, o vício da personagem (cleptomania), por outro lado, corrompe tais ideias, apontando para a impureza de seu caráter. É desde o próprio sobrenome que a personagem apresenta fissuras em relação à pretensa idealização romântica: enquanto Vilaça sugere a ideia de pureza e ingenuidade pela brancura denotada por “aça”; a palavra inicial “vil” aponta para um horizonte semântico oposto.

Outro índice que não faz parte do conjunto de ações que compõe a fábula da história é o nome da rua em que se deu o sarau, local do primeiro encontro entre Luísa e Macário, a saber: Rua dos Calafates. A palavra, que retoma a ideia do verbo calafetar, que descreve o ato de preencher com piche ou outra substância alguma fenda ou buraco, além de prenunciar a existência de uma falha no caráter dessa personagem, já denuncia aquela sociedade decadente que busca “calafetar” as fendas que revelam a falsa

correspondência entre aparência e essência, como é evidente na figura do dente podre do corregedor, organizador do sarau: “– Muito bonito, diziam, muito bonito! E o corregedor, desviando a luneta, cumprimentava sorrindo – e via-se-lhe um dente podre” (QUEIRÓS, 1973, p. 17).

Embora essa falha em seu caráter definitivamente só venha à tona no último encontro entre os dois, logo após o episódio do roubo do anel de brilhantes na loja do ourives, há uma série de índices na trama que já prenunciavam isso. O primeiro deles é o leque de grande requinte que, segundo o próprio Macário, não correspondia ao porte do vestuário de Luísa, trajada em tecidos de uma plebeia (“vestida de cassa”).

Mesmo assim, ele sobrepõe o valor da aparência (os cabelos louros de Luísa e a aparência meridional de sua mãe) a essa incongruência de ordem lógica e cria uma história para lhe convencer da verdade que quer acreditar: “com esta intuição interpretativa dos namorados, disse à sua curiosidade: *será filha de um inglês*. O inglês vai à China, à Pérsia, a Ormuz, à Austrália e vem cheio daquelas jóias dos luxos exóticos” (QUEIRÓS, 1973, p. 11).

O segundo índice, por sua vez, já traz a interferência direta do narrador de costumes. Quando Macário diz que “não era natural que elas viessem comprar, para si, casimiras pretas”, afinal “não usavam *amazonas*, não quereriam de-certo estofar cadeiras com casimira preta, não havia homens em casa delas” (QUEIRÓS, 1973, p. 12), o narrador chama-lhe a atenção para a estranheza da situação e ressalta-lhe a ingenuidade:

Eu disse a Macário que, sendo assim, êle devia estranhar aquele movimento amoroso, porque denotava na mãe uma cumplicidade equívoca. Êle confessou-me *que nem pensava em tal*. O que fez foi chegar ao balcão e dizer estúpidamente: - Sim senhor, vão bem servidas, estas casimiras não encolhem (QUEIRÓS, 1973, p. 12).

O terceiro índice, que diz respeito ao sumiço de um pacote de lenços da Índia, dentro da loja do tio de Macário, não se dramatiza na narrativa desconfiança alguma dele nem do narrador, como se já não fosse preciso explicitar a falha evidente no caráter de Luísa. Tem-se apenas o lamento do tio Francisco: “- É o costume de deixar entrar pobres no armazém” (QUEIRÓS, 1973, p. 13).

No quarto índice, quando a peça de ouro que Macário girava na mesa de jogo, aguardando ser entregue ao cavaleiro de Malta, rola e cai para o lado do regaço de Luísa e desaparece sem ouvir-se no soalho de tábuas qualquer som metálico, torna-se evidente a cegueira de Macário decorrente de seu estado de amor: “- Pelo amor de Deus! Ora que tem! Amanhã aparecerá! Tenham a bondade! Por quem são! Então, snr.^a D. Luísa! Pelo amor de Deus! Não vale nada” (QUEIRÓS, 1973, p. 22).

Apesar de tantas evidências, o sentimento de amor e de admiração que Macário sente pela rapariga se sobrepõe a qualquer julgamento racional e distanciado. Somente a partir do episódio em que ele presencia o sumiço de um anel seguido de seu aparecimento nas mãos de Luísa, que o retira de seu bolso, é que o rapaz experimenta a realidade que o seu mundo inflamado de sentimentalismo nunca lhe permitiu enxergar:

Perdão! - disse de repente o caixeiro. Macário voltou-se. - O senhor não pagou... Macário olhou para êle gravemente. - Está claro que não. Amanhã venho buscar o anel, pago amanhã. - Perdão! - insistiu o caixeiro, mas o outro... - Qual outro? - exclamou Macário com uma voz surpreendida, adiantando-se para o balcão. - Essa senhora sabe - afirmou o caixeiro. - Essa senhora sabe. [...] O caixeiro disse então: - Essa senhora tirou dali um anel. Macário ficou imóvel, encarando-o [...] Macário, maquinalmente, agarrou-lhe no braço, e voltando-se para Luísa, com a palavra abafada, gotas de suor na testa, lívido: - Luísa, dize... Mas a voz cortou-se-lhe. - Eu... - balbuciou ela, trémula, assombrada, enfiada, decomposta. E deixou cair o regalo ao chão. Macário veio para ela, agarrou-lhe no pulso, fitando-a: e o seu aspecto era tam resoluto e tam imperioso, que ela meteu a mão no bôlso, bruscamente, apavorada, e mostrando o anel: - Não me faça mal! -uplicou, encolhendo-se toda (QUEIRÓS, 1973, p. 38-40).

E, ainda, em uma possível leitura, permite-se conjecturar que Macário, inerte após a revelação – “Macário ia maquinalmente, como no fundo de um sonho. Parou a uma esquina” –, ainda precisou de mais um sinal para tomar uma atitude racional e prática diante do ocorrido, pois, só após ler um cartaz que anunciava para aquela noite “*Palafóz em Sagaróça*”, é que ele, de fato, desmascara Luísa, rompendo-lhe o noivado e afastando-a de sua vida. A possível intertextualidade com a deusa Palas de Athenas, associada à justiça e à sabedoria, portanto, ao logos, apresenta-se como um último despertar a Macário para o mundo da razão.

Como resultado de todo esse processo, configuram-se, então, os princípios estéticos nos quais se funda o projeto realista proposto por Eça de Queirós, a saber, na verdade, na justiça e na beleza: quando a ciência nos disser, a ideia é verdadeira; quando a consciência nos segredar, é justa; quando a arte nos bradar, é bela (SALGADO JÚNIOR, 1930).

Nas conferências do Casino Lisbonense realizadas em 1871, o escritor português proferiu a quarta, “A literatura nova: o Realismo como uma nova expressão da arte”, na qual, imerso no espírito revolucionário do século XIX, denunciou a carolície da arte de seu tempo em sua sociedade, que não estava assimilando a revolução no campo artístico.

Em contrapartida, ele propôs uma arte de seu tempo, cuja matéria fosse retirada da vida real, e não daquela imaginada. Para tanto, o artista, ao

compor a sua obra, não poderia eximir-se das causas permanentes, isto é, das particularidades de sua cultura (relacionadas ao solo, ao clima, à raça, por exemplo); assim como não poderia eximir-se das causas acidentais ou históricas, ou seja, da influência do espírito de seu tempo (como as ideias e os costumes) (SALGADO JÚNIOR, 1930).

Dessa forma, expondo a sociedade de seu tempo, seria possível realizar o objetivo central do Realismo, que era criar condições para que o homem reconhecesse na matéria artística os seus vícios e tentasse corrigi-los em favor do progresso social, tal como sugere o conto: a regeneração da visão de Macário sobre a vida no final da narrativa aponta, no nível extratextual, para a esperança de Eça na reforma da visão sobre o mundo por meio da arte realista.

A arte do século XVIII e mesmo a do século XIX, a qual o escritor português ataca, busca causar impressões passageiras, visando o prazer dos sentidos. Trata-se, portanto, de uma arte que não corresponde ao espírito revolucionário da época, produzindo, assim, uma manifestação falsa pela decadência que ostenta, isto é, por sustentar uma ética, uma moral e costumes já dissolvidos. Isso reitera a afirmação de Eça de que a revolução estava em tudo, menos na arte, pois, para ele, a arte representa reação, não conformação (SALGADO JÚNIOR, 1930).

Embora o conto se apresente em um estilo de compor romântico, ele é, de fato, uma paródia, não configurando, portanto, uma narrativa de conformação com essa estética e com o mundo ali traçado. Trata-se de um texto de reação, que critica, por meio da ironia, a retórica romântica, considerada como arte de promover a comoção pela inchação do período e pela alquimia verbal, e que condena, de forma contundente, a apoteose do sentimento, que separa a realidade do mundo presente.

O Realismo, portanto, é visto por Eça como o renascimento do espírito público revolucionário, cujo projeto, em sua concepção, não se resume a um simples processo formal, mas a uma base filosófica, pautada no belo, no verdadeiro e no justo, e com um fim moral, isto é, a arte deve fundar-se na regeneração dos costumes, condenando os vícios e engrandecendo as virtudes (SALGADO JÚNIOR, 1930).

Por isso seria impossível realizar em “Singularidades de uma rapariga loira”, primeiro conto português realista, essa leitura de fruição por uma perspectiva essencialmente estruturalista – corrente crítica a que Barthes pertenceu inicialmente, mas que, a partir da década de 70, abandona para assumir uma postura pós-estruturalista. Isso porque, de acordo com Eagleton (1997, p. 129), o pensamento estruturalista ocupa-se tão somente “das estruturas e, mais particularmente, do exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam”, sem necessidade alguma de recorrer ao mundo extratextual para dar sentido a uma narrativa, já que as unidades significativas se explicam mutuamente. Tanto que se poderia simplesmente

trocar as palavras da narrativa por equivalentes, conforme ilustra Eagleton a partir de sua breve história criada:

um menino sai de casa depois de uma briga com o pai, começa a andar pela floresta ao calor do dia e cai em um poço profundo. O pai vai à procura do filho, olha para dentro do poço, mas não consegue vê-lo devido à escuridão. Naquele momento, o sol está a pino, ilumina o fundo do poço com seus raios e permite que o pai salve o menino. Depois de uma alegre reconciliação, eles voltam juntos para casa (EAGLETON, 1997, p. 130).

De acordo com Eagleton, em um caso desse tipo, a análise estruturalista admitiria a substituição de itens do nível superior (representado pelo pai e pelo sol), do inferior (filho e poço) e do intermediário (caminho da floresta) por quaisquer outros que traduzissem a ideia de seu respectivo nível, por exemplo: “esse mediador poderia ser qualquer coisa, desde um gafanhoto até uma queda d’água”. Isso é possível dentro do estruturalismo porque ele parte do pressuposto de que “as unidades individuais de qualquer sistema só têm significado em virtude de suas relações mútuas. [...] As imagens não têm significado ‘substancial’, apenas um significado ‘relacional’” (EAGLETON, 1997, p. 130).

Em “Singularidades de uma rapariga louca”, não obstante, há significações fundamentais em determinados itens cuja compreensão depende de um conhecimento de mundo e que, portanto, são insubstituíveis, ou seja, o sentido de conteúdo não se restringe à estrutura, às suas relações internas, mas ao signo enquanto potência de significados em relação ao nível intra e extratextual.

Um exemplo é o céu azul cujo significado é construído em relação não apenas à sequência de signos do texto, que se restringiria à intenção de mostrar a dissonância entre o mundo harmônico das aparências e o real com suas vicissitudes. O referente signo remete à estética anterior, a do Romantismo, que, por sua vez, retomava o céu azul petrarquino para configurar a sensação de harmonia e platonismo. Assim, ao introduzir esse signo na narrativa, torna-se possível uma leitura a partir da ideia do projeto realista de Eça: o romantismo de Macário não lhe serviu para o progresso e sucesso em seus projetos pessoais, assim como a estética romântica já não convém ao contexto do final do século XIX.

Vê-se, assim, que a relação intertextual e a extratextual são inerente ao texto literário, impossibilitando uma abordagem do signo apenas como estrutura:

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é

um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual” (EAGLETON, 1997, p. 190).

Tendo em vista isso tudo, compreende-se como o conto “Singularidades de uma rapariga loira” pode configurar a dialética do prazer do texto proposta por Barthes, pois, por meio de uma leitura crítica e não imanentista, é possível exceder as margens dadas pelo texto e encontrar os aspectos ideológicos fundantes da narrativa, evitando, assim, que ela seja tomada apenas como texto de prazer, isto é, como se o leitor, da mesma forma que Macário, fosse seduzido pela beleza da escrita e não buscasse a narrativa incircunscrita atrás da “ventarola chinesa”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendendo o texto de fruição como aquele que desafia o leitor para além de uma leitura conforme e de sensações efêmeras, rumo a uma leitura mais aplicada, por se tratar de uma narrativa cuja margem não lhe é dada, o conto analisado permite a criação desse espaço de jogo erótico proposto por Barthes.

É por meio da tagarelice presente na construção paródica que o texto faz sobre o modo romântico de compor que se estabelecem os vazios do texto, de onde surge o desejo do leitor de preenchê-los e, assim, gerar o prazer do texto. Ou seja, é da necessidade de tagarelar no conto que se revela a intenção de fruição do texto, a qual sinaliza para o projeto realista de Eça de Queirós, o de propor uma arte que, diferentemente do Romantismo vigente, denuncie as vicissitudes da sociedade portuguesa de seu tempo.

Dessa forma, o escritor português eleva o leitor a uma posição decisiva no processo de interpretação do tecido narrativo, passando de leitor contemplativo, dirigido e passivo, a movente, crítico e dinâmico, condições imprescindíveis para preencher os vazios do texto e, assim, construir a outra margem dele, isto é, a história incircunscrita no espaço ficcional em devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*: Introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1995.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 19-60.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução Jaco Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. Singularidades de uma rapariga loira. In: *Contos*. Porto: Lelo & Irmão, 1913, p. 1-43. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/31347/31347-h/31347-h.htm>>. Acesso em: 17 de abr. 2012.

SALGADO JÚNIOR, António. *História das Conferências do Casino (1871)*. Lisboa: [s.n.], 1930.