

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRUNA BELMONT DE OLIVEIRA

A SEMIOSE DA LINGUAGEM TRAUMÁTICA EM RITA NO POMAR

**JOÃO PESSOA
2015**

BRUNA BELMONT DE OLIVEIRA

A SEMIOSE DA LINGUAGEM TRAUMÁTICA EM RITA NO POMAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Expedito Ferraz Júnior

JOÃO PESSOA
2015

O48s Oliveira, Bruna Belmont de.
A semiose da linguagem traumática em Rita no Pomar /
Bruna Belmont de Oliveira.- João Pessoa, 2015.
74f.
Orientador: Expedito Ferraz Júnior
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Fernandes, Rinaldo de - crítica e interpretação. 2.
Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Semiótica. 4.
Psicanálise. 5. Trauma.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

A SEMIOSE DA LINGUAGEM TRAUMÁTICA EM RITA NO POMAR

Dissertação aprovada em: ___/___/___

Banca examinadora

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior (Orientador)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (Examinador)

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino (Examinador)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me concedido tantas bênçãos durante este período, por ter me guiado e me mostrado que a fé é capaz de nos mover para realizarmos tantas conquistas.

Aos meus pais Antônio José de Oliveira Neto e Edna Pessoa Belmont de Oliveira, pelo amor incondicional e pela confiança.

À irmã Flávia Belmont de Oliveira, por ter se tornado uma jovem de luta, que tanto me inspira.

Às avós Yolanda Fernandes de Oliveira (in memoriam) cujo cuidado me faz falta, e Esmira Gondim Pessoa de Figueiredo (in memoriam) que aparece nos meus sonhos, tornando maior a saudade.

Ao tio Félix Humberto Pessoa Belmont (in memoriam) pelo exemplo de determinação.

À tia Luciana Cantarelli Belmont e às primas Carol Cerino Lopez e Bianca Belmont Loureiro, pela força sempre, perto ou longe.

À tia Diana M^a M. L. de Carvalho e ao tio Edson Pessoa de Carvalho pelo carinho e suporte.

À Gilca Paiva, Valéria Paiva e Raissa Lustosa, por terem me acolhido da melhor forma.

Ao amigo e companheiro Victor Lustosa, por me entender tanto, por lembrar-me de que sou capaz, e, sobretudo, pela paciência.

À todos os amigos que me acompanharam neste processo, pelo carinho e apoio, em especial:

À Ariela Fernandes, Carlos André Oliveira, Juliana Goldfarb, Lailsa Ribeiro e Gabriela Arruda, por toda a contribuição durante esta jornada.

À Giulia Melo, Helber Tavares, Henny Tavares, Isa Paula Morais e Letícia Carvalho, pela troca, inspiração e leveza na partilha dos momentos de estudo.

À Mábia Toscano, amiga de todas as horas, pelo exemplo de coragem e honestidade.

À Rosilene Marafon, Frederico Lima e Mônica Muniz, equipe do PPGL, pela gentileza e auxílio.

Aos professores que acreditaram nesta pesquisa, contribuindo para este estudo, especialmente:

À professora Genilda Azeredo, pelo proveitoso encontro durante esta etapa.

Ao professor Amador Ribeiro Neto, pela inspiração, sempre.

Ao professor Francisco Fábio Vieira por aceitar fazer parte da banca.

Ao professor Luiz Antonio Mousinho, pela atenção com que leu este material e pelos comentários preciosos.

Ao professor Hermano de França Rodrigues, por ter despertado o meu interesse pela psicanálise de maneira tão admirável, pela atenção e pelo grande incentivo que me animava a continuar.

Ao meu orientador Expedito Ferraz Júnior, por ter acreditado no meu projeto, pela generosidade na partilha do seu conhecimento e pela delicadeza com que conduziu as orientações, respeitando o meu tempo e olhar.

A todos que contribuíram de alguma forma para a realização deste estudo, a minha gratidão.

*Mas a outros revela-se o enigma,
e o silencio repousará sobre eles...
Descobri isto por acaso
e desde esse momento sinto-me mal.*

Anna Akhmatova

OLIVEIRA, Bruna Belmont. **A semiose da linguagem traumática em Rita no Pomar.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa/PB, 2015.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar a leitura do romance *Rita no Pomar*, de Rinaldo de Fernandes, na tentativa de perceber como está delineada na linguagem da narradora-protagonista a subjetividade da condição traumatizante. A fragmentação da narrativa acompanha a reconstituição do passado vivido em São Paulo e na Praia do Pomar, lugares cujo envolvimento com personagens e fatos se fazem sempre presentes no relato de Rita. Através da semiótica de Charles Sanders Peirce, analisaremos como se organiza na estrutura da narrativa os arranjos dos signos icônicos, indexicais e simbólicos, a fim de produzirem o efeito de descontinuidade e antecipação na trama. Com o suporte da teoria psicanalítica de Sigmund Freud, discutiremos sobre o trauma e a sua representação no romance. Buscamos ainda investigar a presença do movimento de atração e rejeição, figura que se repete nos níveis estrutural e ficcional, bem como na macroestrutura da obra, como ícone do Trauma.

Palavras-chave: Rinaldo de Fernandes; *Rita no Pomar*; semiótica; psicanálise; trauma.

OLIVEIRA, Bruna Belmont. **The semiosis of the traumatic language in Rita no Pomar.**
Dissertation (Master's degree at Letras). Federal University of Paraiba, João Pessoa/PB, 2015.

ABSTRACT

The present paper aims at carrying out a reading of the novel *Rita no Pomar* by Rinaldo Fernandes in the attempt of realizing how the subjectivity of the traumatizing condition is outlined by the protagonist-narrator's language. The narrative's fragmentation goes along with the reframing of the lived past in São Paulo and at the Pomar beach, places whose involvement with characters and facts are always present in Rita's report. Through Charles Sanders Peirce's semiotics, we shall analyse how it is organized in the narrative's structure the arrangements of the symbolic, indexical and iconic signs in order to produce the effect of discontinuity and anticipation in the plot. With the support of Sigmund Freud's psychoanalytic theory, we shall discuss about the trauma and its representation in the novel. We still seek to investigate the presence of the movement attraction-rejection, a recurrent image in the structural and fictional levels, as well as in the macrostructure of the work, as an icon for Trauma.

Key-words: Rinaldo de Fernandes; *Rita no Pomar*; semiotics; psychoanalysis; trauma.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PEIRCE E FREUD: UM PROVEITOSO ENCONTRO	13
1.1 A semiótica peirciana.....	14
1.1.1O ícone.....	18
1.1.2 O índice.....	19
1.1.3Osímbolo.....	20
1.2 A psicanálise freudiana.....	21
1.3 Uma análise semiótica e psicanalítica de Rita no Pomar.....	27
2 A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RINALDO DE FERNANDES	28
2.1 Rita no Pomar.....	30
2.2.1Todorov e a figuração: um modelo metodológico para a leitura de Rita no Pomar.....	36
3 O RELATO DE RITA: REVELAÇÕES DO SIGNO COMO EXPRESSÃO DO TRAUMA	42
3.1 Rita e os outros: a instabilidade no relato da narradora-protagonista.....	42
3.1.1Latidos humanos: uma projeção icônica.....	48
3.1.2Elementos-chave no relato antecipatório.....	52
3.2 A expressão do Trauma no relato de Rita.....	57
3.2.1A senhora do edifício: vestígios no sonho de Rita.....	61
3.3 O movimento de Atração e Rejeição como ícone do Trauma.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

“O verdadeiro investigador científico perde completamente de vista a utilidade daquilo que procura.”

C. S. Peirce

Publicado em 2008, *Rita no Pomar* é o romance de estreia de Rinaldo de Fernandes cuja obra tem se destacado no cenário da literatura contemporânea, sobretudo na ficção contemporânea nordestina, ao captar, de modo singular, a vida urbana e os personagens que transitam este espaço, em meio à violência e ao encantamento.

Encontramos no romance *Rita no Pomar* uma personagem em estado de rememoração. Ex-jornalista, Rita deixa a cidade de São Paulo em busca de refúgio no litoral nordestino, consegue um emprego num restaurante da região e mora nos arredores com seu cachorro Pet — com quem compartilha suas lembranças. Fragmentos da vida na metrópole com sua mãe e seu primeiro ex-marido André se misturam aos fatos ocorridos na Praia do Pomar junto a Pedro, com quem se casou novamente. O que a personagem nos mostra, mais do que confissões rotineiras, são revelações de um passado que insiste em se fazer presente no seu consciente. No desfecho da trama, finalmente a revelação: dona Lúcia, André e Pedro foram vítimas da execução de Rita.

Na leitura de *Rita no Pomar*, observamos a descontinuidade da obra, numa linguagem permeada por diferentes modos de narrar. A natureza dos relatos de Rita — através das falas dirigidas ao cachorro, dos contos e das anotações na agenda — nos conduz ao labirinto onde estão presentes os sintomas de uma linguagem traumática. Pretendemos, com o presente estudo, realizar uma leitura da obra sob o viés da semiótica peirciana e da psicanálise freudiana, na tentativa de perceber como está delineada na sua linguagem a subjetividade da condição traumatizante.

Através do pensamento de Charles Sanders Peirce a respeito do estudo dos signos, mais precisamente sobre os modos de representação icônico, indexical e simbólico, buscamos analisar quais efeitos os arranjos dos ícones, índices e símbolos produzem na interpretação da macroestrutura textual. Por outro lado, buscamos alcançar uma interpretação psicanalítica através do pensamento de Sigmund Freud sobre os fenômenos do inconsciente, com destaque para os

mecanismos que envolvem o Trauma. Encontramos nesta interface teórica um proveitoso instrumento de aplicabilidade ao estudo literário.

Adotamos para nossa análise uma proposta de leitura de acordo com o ensinamento de Tzvetan Todorov sobre os tipos de trabalho do leitor diante do texto literário, especialmente no que concerne à figuração. Pensar através de figuras possibilitou a descoberta de semelhanças no texto e nos suscitou a investigar a construção de uma imagem existente nas diversas camadas textuais: o movimento de atração e rejeição. Temos como intenção demonstrar que tal movimento — além de se repetir a nível estrutural e ficcional — pode figurar, em relação à macroestrutura do texto, como ícone do Trauma. Para tanto, estruturamos o presente estudo em três capítulos, apresentados a seguir:

O primeiro capítulo dedica-se à discussão sobre a aproximação entre o pensamento de Peirce e Freud, bem como sobre os principais conceitos da semiótica e da psicanálise utilizados em nossa análise. Além dos autores citados, encontramos nos estudos de Décio Pignatari, Lucia Santaella, Winfried Nöth e Expedito Ferraz Júnior, o suporte teórico necessário à compreensão da semiótica peirciana e, como auxílio no entendimento da psicanálise freudiana, contamos com os estudos de Myriam Uchitel, Juan- David Nasio, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Elisabeth Roudinesco e Michel Plon.

O segundo capítulo destina-se à apresentação de Rinaldo de Fernandes e da sua produção literária, tendo como enfoque *Rita no Pomar*. Ainda neste capítulo, apresentaremos a fortuna crítica do romance em estudo e a nossa proposta de leitura através do pensamento de Tzvetan Todorov.

O terceiro capítulo se debruça sobre a análise de *Rita no Pomar*. Num primeiro momento, analisaremos a descontinuidade presente no relato da protagonista, observando, através dos arranjos dos modos de representação icônico, indexical, e simbólico do signo, aspectos que contribuem para a construção do texto cuja estrutura mimetiza a inconstância emocional de Rita. Destacamos, neste momento, a sua relação com os demais personagens e a identificação de elementos-chave na reconstituição dos fatos passados.

Posteriormente, analisaremos como está representada na linguagem de Rita a expressão do trauma retratado por meio de características como a compulsão a repetir, e tentaremos, através da análise de um sonho da protagonista, observar aspectos reveladores sobre os eventos que desencadearam sua condição traumatizante. Por fim, ainda no terceiro capítulo, buscamos perceber

como o movimento de atração e rejeição se apresenta relacionando diversas camadas do texto e, sobretudo, como figura icônica do Trauma.

O interesse em se trabalhar com *Rita no Pomar* envolve o fascínio pelo texto que nos despertou e nos direcionou à análise numa perspectiva psicanalítica e semiótica, bem como a necessidade de estudar obras literárias produzidas atualmente, principalmente após os anos 2000.

1– PEIRCE E FREUD: UM PROVEITOSO ENCONTRO

Charles Sanders Peirce (1839-1914) é considerado o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral e Sigmund Freud (1856-1939) é considerado o fundador da psicanálise. O primeiro dedicou sua existência ao estudo do Signo e o segundo à descoberta da vida psíquica. Viviam em meio a uma forte tradição cartesiana cujo sujeito ocupava o lugar do conhecimento e da verdade e a intuição era um dos elementos principais da teoria, aliada à inspiração, lucidez e razão. Ambos irão combater esse forte modelo de pensamento que, segundo Santaella (2004), “infiltrou-se não só no espírito dos filósofos e investigadores, mas no imaginário popular” (SANTAELLA, 2004, p.33). Se para Peirce não existia intuição, mas categorias de pensamento, para Freud a razão seria apenas “um efeito de superfície”, como aponta Garcia-Roza (2009). Tanto a semiótica peirciana como a psicanálise freudiana questionavam em seu método a certeza absoluta afirmada pelos cartesianos. Para Peirce: “A certeza, sempre provisória, é uma questão coletiva.” (SANTAELLA, 2004, p.57).

Acreditamos que a importância da ciência fenomenológica de Peirce no panorama da história da filosofia se dá principalmente por ter se colocado oposta ao pensamento cartesiano. A sua desconstrução do poder da intuição suscitou inúmeras questões, dentre as quais a principal era se existiria alguma cognição que não fora determinada por uma cognição prévia. Como saber se o pensamento fora realmente uma intuição e não sentimentos resultantes de processos de aprendizado? Não seria possível a certeza de que a intuição é originária, uma vez que o pensamento, para Peirce, “é interpretado ou traduzido num outro, um pensamento serve sempre como um signo do outro e para o outro.” (SANTAELLA, 2004, p.51).

Peirce afirma que a autoconsciência não é intuitiva, mas sempre aproximativa, pois se desenvolve no tempo de acordo com as leis da inferência e, juntamente com o inconsciente, é responsável em reger as inferências que originam o conhecimento. Se a crença na intuição produziria conforto contra as incertezas e funcionaria como um abrigo para nos proteger da indeterminação, o que fez Freud ao descobrir que não dominávamos essa consciência?

Com a descoberta do inconsciente, a subjetividade deixa de ser entendida como um todo unitário e o consciente passa a estar sob suspeita “não por um procedimento análogo ao da dúvida

cartesiana que visava recuperar a consciência em toda a sua pureza racional, mas por considerar que ela é essencialmente farsante” (GARCIA-ROZA, 2009, p.21). Ao dar voz ao desejo, na tentativa de identificar a origem do sofrimento do outro, Freud desafiaria uma subjetividade supostamente guiada pela ordem racional. De acordo com Garcia-Roza (2009):

O próprio Freud apontou a psicanálise como a terceira grande ferida narcísica sofrida pelo saber ocidental ao produzir um descentramento da razão e da consciência (...) Sem dúvida alguma, a psicanálise produziu uma derrubada da razão e da consciência do lugar sagrado em que se encontravam. Ao fazer da consciência um mero efeito de superfície do Inconsciente, Freud operou uma inversão do cartesianismo que dificilmente pode ser negada. (GARCIA-ROZA, 2009, p.20)

Freud alcançou bastante popularidade e se tornou um dos teóricos mais prestigiados, contudo, muitas de suas ideias foram incompreendidas e rejeitadas, assim como as ideias de Peirce, que só vieram a obter prestígio décadas após a sua morte.

1.1 – A semiótica peirciana

O domínio de Peirce sobre as mais diversas áreas do conhecimento aliado ao seu espírito investigativo fez do cientista uma das personalidades mais raras da história do conhecimento, embora a sua principal teoria — a Teoria Geral do Signo — fora ignorada por um longo período até o seu resgate a partir da década 1970. No contexto brasileiro, os principais nomes que representam os estudos na área são Décio Pignatari, Winfried Nöth e Lúcia Santaella. Como destaca Pignatari (1979):

A verdade é que Charles Sanders Peirce foi menosprezado em sua própria terra, não tendo podido publicar sequer um livro, em toda a sua existência mais ou menos longa; toda a sua obra é fragmentada e se encontra espalhada por jornais e revistas — uma vasta obra, diga-se de passagem — e somente nos dias que correm começa a ser sistematicamente coligida e publicada nos Estados Unidos (PIGNATARI, 1979, p. 11).

Nascido em Cambridge, cresceu em meio a um ambiente de acentuada respiração intelectual e estudou as mais diversas áreas do conhecimento como filosofia, linguística, história, psicologia, matemática, química, física, astronomia, biologia e arquitetura, afirma Santaella (2004). Ao estudar e observar fenômenos, Peirce sentiu a necessidade de postular formas gerais que pudessem apreendê-los, o que Nöth (1995) aponta como uma “preocupação fenomenológica”. A partir de uma “observação abstrativa”, Peirce constatou que todos os fenômenos possuíam uma essência lógica. Eram os primeiros sinais do que viria a constituir as suas categorias universais, a base da sua Semiótica e objeto de estudo para o qual dedicou toda a vida. Qual seria, então, o objeto de estudo da semiótica? Dentre as definições apresentadas pelos autores em estudo, elegemos a seguinte definição de um dos precursores do estudo da semiótica peirciana: “toda e qualquer coisa que se organize ou tenta a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da semiótica.” (PIGNATARI, 1979, p.9).

Quando se inicia o estudo sobre esta ciência, depara-se com uma primeira questão importante a ser assimilada, a nomenclatura. Nöth (1995) assinala que a terminologia para o estudo dos signos da linguagem passou por diversas modificações, dentre as quais o embate com um rival terminológico: a Semiologia. Esta ciência, que também se dedica ao estudo dos signos, está vinculada à tradição saussuriana e o seu objeto de estudo apresenta-se em sua dicotomia (significado/significante).¹ Já a semiótica peirciana possui uma visão triádica do signo, influenciada pela perspectiva dialética de Hegel, admitindo uma motivação do pensamento e da linguagem através da experiência corporal.

Na tentativa de definir categorias universais aos fenômenos, revisitando o alicerce filosófico concernente às categorias aristotélicas, kantianas e hegelianas, Peirce publica em 1867 Sobre uma nova lista de categorias. Quase quatro décadas depois, as categorias foram revistas à luz da sua fenomenologia. Após conceber o estudo sobre as categorias universais, Peirce volta-se ao estudo da cognição e dedica-se à reprovação do cartesianismo, principalmente no que concerne ao conceito de intuição. O primeiro trabalho desta série — Questões concernentes a certas faculdades reclamadas para o homem (1868) — dedica-se a discutir os fundamentos da teoria cartesiana através da elucidação de sete perguntas sobre este pensamento, abreviadas nas seguintes indagações: Seria possível saber se a cognição foi originária? Há alguma cognição que não fora determinada por uma

¹ Atualmente denomina-se Semiologia ou Semiótica Estruturalista, com foco nos signos verbais, tendo como principais representantes, além de Saussure, Lévi-Strauss, Bathes e Greimas. Outro segmento de estudo do signo é a Semiótica Russa que tem como foco os fenômenos culturais, por esse motivo é também conhecida como semiótica da cultura, cujos autores mais representativos são Jakobson, Hjelmslev e Lotman.

cognição prévia? Temos uma autoconsciência intuitiva? Podemos *distingui-la*? *Um signo pode* representar algo inteiramente incompreensível? Temos algum poder de introspecção? Podemos pensar sem signos?

Acreditamos que a solução para as questões concentra-se no pensamento de Peirce a respeito da cognição. De acordo com Santaella (2004), o teórico argumenta que nunca podemos ter a certeza de que estamos diante de uma cognição originária, uma vez que o pensamento se dá em processo, sendo determinado sempre por uma cognição prévia cuja origem nos escapa. Portanto, não podemos identificar que se trata de uma intuição, contudo, o cientista afirma que o pensamento primeiro existe e pode ser conhecido por indução. Quanto ao poder de introspecção, só é possível perceber o mundo interior a partir de inferências do mundo exterior, e não há inferência possível sem signos.

No segundo artigo sobre a cognição intitulado *Algumas consequências das quatro incapacidades* (1868), Peirce caracteriza o pensamento cartesiano em quatro itens sintetizados a seguir: a filosofia deve começar com uma dúvida universal; a certeza deve ser buscada na consciência individual; a argumentação é guiada por premissas indubitáveis; e há fatos “absolutamente inexplicáveis”. A partir dessas características, Peirce postulou quatro incapacidades para os argumentos cartesianos reafirmando o que explicitara no artigo anterior: nós não temos poder de introspecção nem de intuição, não podemos pensar sem signos e não temos concepção do que é inteiramente incompreensível.

Uma vez discutidos e desconstruídos os argumentos do cartesianismo, Peirce apresenta a sua teoria em *Fundamentos para a validade das leis da lógica* (1869), construindo um argumento racional para a “validação das leis da lógica”. (SANTAELLA, 2004, p.58). Os ensaios de Peirce foram, segundo Santaella (2004), de grande importância no panorama da história da filosofia. Contudo, o nosso enfoque recai sobre o seu estudo inicial, *Sobre uma nova lista de categorias* (1867) que constitui, nas palavras da autora, “verdadeira coluna dorsal de todo o seu pensamento e obra (...) que iriam desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento e na estruturação de seu pensamento lógico e filosófico.” (SANTAELLA, 2004, p.29).

Na busca por encontrar um conjunto limitado de categorias que servisse de modelo para dar conta da multiplicidade dos fenômenos do mundo, Peirce desenvolve a sua fenomenologia, chegando à concepção de três categorias universais — a primeiridade, a secundidade e a terceiridade — como aponta Santaella:

A primeiridade está relacionada com as ideias de acaso, oriência, originalidade, presentidade, imediaticidade, frescor, espontaneidade, qualidade, sentimento impressão; a secundidade, com as ideias de ação e reação, esforço e resistência, conflito, surpresa, luta, aqui e agora; a terceiridade, com as ideias de generalidade, continuidade, crescimento, aprendizagem, tempo, evolução. (SANTAELLA, 2004, p.30-31).

Para Peirce, não existiria o pensamento sem signos, pois, de acordo com Pignatari (1979), tudo o que se organiza sob a forma de linguagem, verbal ou não, é um signo. Cada unidade sgnica seria composta em três partes relacionadas: o signo, o objeto, e o interpretante. Esta forma de pensar o signo numa relação triádica ultrapassaria a relação diádica (significante/significado) do signo saussuriano. Nas palavras de Peirce:

Um Signo, ou Representamem é um Primeiro que se põe numa relação triádica genuína tal para com um Segundo, chamado seu Objeto, de modo a ser capaz de determinar um Terceiro, chamado seu Interpretante, o qual se coloque em relação ao objeto na mesma relação triádica em que ele próprio está com relação a esse mesmo Objeto (PEIRCE, 1975, p.115).

O signo é aquilo que utilizamos para representar algo; o objeto é usado para designar aquilo a que os signos referem; já o interpretante seria uma espécie de tradução do primeiro signo, como afirma Ferraz Júnior (2012). Esta relação signo-objeto-interpretante é denominada Semiose, já a ciência geral dos signos, que descreve as formas de semiose, é a Semiótica. O autor acrescenta:

qualquer coisa que se possa interpretar (ser, conceito, ação, processo, gesto, sensação, imagem, palavra, pensamento, etc.) pode exercer a função de signo. Esse conceito tão amplo condiz com a tarefa que a Semiótica se impõe, que é a de descrever os mais variados processos de significação que caracterizam a nossa relação com o mundo. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.12)

Das tríades sgnicas formuladas por Peirce, três foram exploradas com mais veemência pelo teórico, considerando o signo em relação a si mesmo, em relação ao seu objeto de representação ou em relação ao seu interpretante. Dentre elas, utilizaremos para o nosso estudo a segunda tríade relativa aos modos de representação do signo em relação ao seu objeto, constituída pelo ícone, o índice e o símbolo.

1.1.1 – O ícone

Peirce afirma que qualquer coisa tem condições de ser um substituto de qualquer coisa com que se assemelhe, e um signo pode ser definido como icônico quando “pode representar seu objeto principalmente por similaridade, independentemente do seu modo de ser.” (PEIRCE, 1975, p.116). O teórico atenta para a impossibilidade de se conceber uma iconicidade pura devido à sua abstração, cuja existência participa apenas da categoria da primeiridade. Santaella (2000) enxerga o ícone puro como algo mental: “uma coisa mentale, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante.” (SANTAELLA, 2000, p. 110-111). Como solução, para que o signo compreenda as categorias da secundidade e terceiridade, alcançando uma realidade cotidiana, Peirce definiu esses ícones como hipo-ícones. Estes ocorreriam em três graus, como explica Nth:

o signo do ícone é signo por mera qualidade e tem o nome de *imagem*. (...) o representamen é ícone devido às relações diádicas existentes entre suas próprias partes, como acontece num *diagrama*. (...) o representamen é signo porque mantm relação triádica na forma de paralelismo entre dois elementos constitutivos, paralelismo que se resolve com uma terceira relação. Um ícone dessa categoria é a *metáfora*.” (NTH, 1995, p.81, grifo nosso)

Ferraz Júnior (2012) afirma que experimentamos no modo de representação icônico a percepção de qualidades idênticas às do objeto representado. Em se tratando da iconicidade imagética, temos como exemplo “não apenas os aspectos gráficos do texto, mas também as onomatopeias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.52). Já a iconicidade diagramática pode ser identificada na medida em que as relações existentes entre as partes de um texto são correspondentes às partes constituintes do objeto

representado. Sobre a iconicidade metafórica, podemos observar, como exposto na citação acima, um paralelismo com as partes constituintes do texto em que ambas representariam uma terceira relação, uma vez que a metáfora, de acordo com Santaella (2000), faz um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto.

A maior fonte de iconicidade linguística está nas estruturas que se referem ao próprio discurso, são as referências endofóricas ou auto-referenciais que, como assinala Nöth (1995), constituem a base do princípio de recorrência da linguagem: “repetições, paralelismos, rimas, aliteraões e outras formas de reiteração de unidades equivalentes num mesmo texto são formas de iconicidade endofórica.” (NÖTH, 1995, p.98).

1.1.2 – O índice

Santaella (2000) aponta que tudo o que existe é índice ou pode funcionar como tal, bastando haver uma relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está conectado. Nas palavras do Peirce: “Qualquer coisa que atraia a atenção é um indicador. Qualquer coisa que nos surpreende é um indicador, na medida em que assinala a junção de duas porções de experiência” (PEIRCE, 1975, p. 120). Assim, o signo indexical estabelece uma conexão real com o seu objeto, funcionando como “pontes”, como denomina Pignatari (1979).

O texto literário pode enfatizar o modo indexical de representação ao se utilizar de mensagens “auto-referenciais” em que os significados das mensagens se atualizam a cada “evento de leitura”, se apropriando em alguns casos do ato de percepção do leitor, como considera Ferraz Júnior (2012). Se indicar é apontar, fornecer indícios para a ocorrência de algo, os índices textuais, como vestígios, conduzem o leitor a um objeto, podendo se revelar na estrutura textual enquanto um recurso linguístico importante para a sua interpretação. Para Peirce, o índice “se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como signo.” (PEIRCE, 1975, p. 131).

1.1.3 – O Símbolo

O símbolo representa o seu objeto por meio de um hábito, uma lei ou convenção. De acordo com Peirce: “Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele Objeto” (PEIRCE, 1979, p.102). Ferraz Júnior acrescenta: “Só conhecemos o significado de um símbolo se aprendermos previamente as regras do seu emprego.” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.25). Observamos que o signo simbólico pode se caracterizar em outros aspectos:

Um Símbolo é um Signo naturalmente adequado a declarar que um conjunto de objetos, que é denotado por qualquer conjunto de indicadores, que pode sob certos aspectos estar-lhe ligado, é representado por um ícone associado a ele. (PEIRCE, 1979, p. 127)

Em relação aos fundamentos indexicais dos símbolos, ocorre em situações reais da língua falada ou escrita em que os símbolos adquirem, como assinala Nöth (1995), uma “ancoragem indicial”. Quanto aos fundamentos icônicos dos símbolos, o autor aponta para a investigação de Peirce sobre origem dos signos icônicos e a sua gradativa substituição por símbolos, mas que ainda há a permanência de uma base icônica nestes símbolos.

Em todos os textos verbais, a decodificação do seu sentido depende da representação simbólica da palavra, no entanto, esta representação adquire importância significativa no texto literário, atuando para determinado efeito estético da obra. Embora não exerça papel mais importante na construção desse efeito, como assinala Ferraz Júnior (2012), é interessante observar a atuação do modo simbólico de representação no texto literário quando “as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário.” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.33). O autor dá como exemplos o emprego das palavras numa determinada língua, as marcas dos estilos de época e formas de composição.

1.2 – A psicanálise freudiana

Apesar de Freud ter enfrentado em diversos momentos durante a sua trajetória a dificuldade de aceitação das suas ideias, conseguiu transformar a psicanálise “numa das mais prestigiosas práticas encontradas pela burguesia para recuperar os seus resíduos” e “num objeto privilegiado de análise e crítica do saber contemporâneo.” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 21). De acordo com Roudinesco e Plon (1998) a obra de Freud foi traduzida em cerca de 30 línguas e a doutrina freudiana, como designam os autores, foi implantada em várias regiões como a Grã-Bretanha, Hungria, Estados Unidos e Suíça. No Brasil, tem-se conhecimento do início dos estudos de Freud a partir da segunda década dos anos 1900 através do psiquiatra baiano Juliano Moreira. A Sociedade Brasileira de Psicanálise (SBP) foi fundada em 1927 por Francisco Franco da Rocha e Durval Marcondes, sendo a primeira sociedade psicanalítica da América Latina.

O pensamento de Freud provocou uma grande ruptura com as ideias da época, cujo entendimento estava profundamente atrelado ao Iluminismo. Se o século XVI provocou o desmoronamento de grandes verdades, principalmente em relação Deus e à religião, passando-se a valorizar a interioridade do homem guiado pela razão, a psicanálise viria a desqualificar este pensamento do século XVIII, na descrença de um sujeito da verdade. Garcia-Roza (2009) situa a psicanálise como lugar de escuta no século XX:

Claro está que isso não ocorreu independentemente das condições que tornaram urgente o aparecimento das ciências do homem: a necessidade de controle e de distribuição das forças de trabalho. O surgimento da psicanálise é contemporâneo ao surgimento do homem, e este só surgiu com o desenvolvimento da economia capitalista e sua exigência de controle dos corpos e dos desejos. Porém, mesmo em se descartando de qualquer inocência quanto aos compromissos sociais da psicanálise, o fato é que ela se constituiu como uma das práticas mais eficazes de escuta do discurso individual. (GARCIA-ROZA, 2009, p.22-23)

Nasio (1995) na tentativa de definir o que é esta ciência, diz que a psicanálise se ocupa de coisas simples e ao mesmo tempo complexas:

A psicanálise, admito, não progride à maneira dos avanços científicos e sociais. Ocupa-se do amor e do ódio, do desejo e da lei, dos sofrimentos e do prazer, de nossos atos de fala, nossos sonhos e nossas fantasias (...) das coisas simples e complexas, mas eternamente atuais. (NASIO, 1995, p. 13)

A psicanálise investiga o funcionamento da vida psíquica, mais precisamente os fenômenos que envolvem o inconsciente. Este é o seu objeto de estudo e um elemento definidor que a difere, por exemplo, da ciência psicológica². De acordo com Garcia-Roza (1995), uma vez que a psicologia se ocupa da consciência, é considerada por Freud como fora da problemática psicanalítica, pois esta teria como marca distintiva o conceito de inconsciente. Nasio (1995) aponta que estamos diante de um fenômeno que ocorre independentemente de nossa vontade — pois as suas formações se expressam como atos inesperados que se mostram à nossa consciência e não são totalmente assimilados por ela — mas que, ainda assim, determina o que nós somos.

Encontramos o caminho para esse lugar psíquico denominado inconsciente através das lacunas das manifestações conscientes. Garcia-Roza (2009) aponta que estas lacunas como o ato falho, o chiste, o lapso e o sonho, vão ocupar lugar de destaque na investigação psicanalítica. Nasio (1995) aponta que “na presença de um ato não intencional, postulamos a existência do inconsciente, não apenas como causa desse ato, mas também como a qualidade essencial, a essência mesma do psiquismo, o psiquismo em si.” (NASIO, 1995, p. 26).

Apesar de ter olhado o inconsciente sob uma nova ótica, conferindo-lhe uma diferente significação desde o princípio dos seus escritos, foi longa a trajetória percorrida por Freud na busca do ajustamento do seu método de investigação. Ocorreu em Paris, no ano de 1885, ao encontrar o professor Jean-Martin Charcot, que se dedicara ao estudo da Histeria, o início do que viria a germinar no seu método psicanalítico. Já nesse momento, a sexualidade sobressaía-se como elemento principal no tratamento dos histéricos³. Segundo Garcia-Roza (2009):

² De acordo com Roudinesco e Plon (1998), a Psicologia foi mencionada pela primeira vez em 1896 por Lightner Witmer. O psicólogo norte-americano a descreve como um método de pesquisa que examina as aptidões dos sujeitos e suas deficiências. Devido à influência do pensamento freudiano em diversas áreas, sobretudo na psiquiatria e psicologia, esta foi perdendo o seu vigor até os anos de 1960 quando adquiriu um novo entusiasmo. Roudinesco e Plon (1998) a definem como “Prática terapêutica fundamentada na entrevista direta e no exame de casos a partir da observação das condutas individuais.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 612).

³ Vale ressaltar, de acordo com Garcia-Roza (2009), que tanto Charcot como Freud consideravam que histeria poderia atingir a todos, independente do sexo, elucidando o pensamento comum de que só as mulheres sofreriam de manifestações históricas, uma vez que o próprio termo “histeria” é derivado da palavra grega *hystera* que significa “útero”.

na medida em que o trauma em questão não é de ordem física, ressurgem a necessidade de o paciente narrar sua história pessoal para que o médico possa localizar o momento traumático responsável pela histeria. O que Charcot não esperava era que dessas narrativas surgissem sistematicamente histórias cujo componente sexual desempenhasse um papel preponderante. Estava selado o pacto entre a histeria e a sexualidade; pacto esse que foi recusado por Charcot e que se transformou em ponto de partida e núcleo central da investigação freudiana. (GARCIA-ROZA, 2009, p.34)

Freud firmou parceria com Josef Breuer com quem elaborou, em 1893, Estudos sobre a Histeria, resultado de um intenso trabalho com pacientes histéricas com as quais utilizavam inicialmente a técnica da hipnose, na busca de chegar à origem traumática dos sintomas histéricos. Para que um trauma ocorra, segundo Freud (1896a; p.287-288 apud UCHITEL, 2001, p.25-26), seria necessário um primeiro momento na infância, onde a criança sofreria uma irritação de natureza sexual, e um segundo, em que uma experiência na puberdade ressignificasse o primeiro momento.

Para Freud, quando um trauma ocorre, o sujeito encontra-se num estado psíquico em que a “coerência lógica”, como esclarece Uchitel (2001) não compreende todas as “impressões e reminiscências”, pois o trauma é “toda impressão ou vivência que provoque afetos penosos”, os quais o sistema nervoso tem dificuldade para resolver por meio do “pensamento associativo ou por uma reação motora.”. Esses afetos penosos podem ser “o medo, o susto, a angústia, vergonha ou dor psíquica”. (UCHITEL, 2001, p.25). Breuer e Freud apontam o que seria o momento traumático real:

é aquele em que a *incompatibilidade se impõe sobre o ego* e em que este último decide repudiar a idéia incompatível. Essa idéia não é aniquilada por tal repúdio, mas apenas *recalcada para o inconsciente*. (BREUER; FREUD, 1979, p.93, grifo nosso)

Os teóricos questionam como fatos vivenciados há tanto tempo podem ainda agir de forma tão intensa e apresentam como fator primordial a reação do sujeito ao fato vivenciado. Caso não haja uma reação — seja por meio de ações ou palavras — a lembrança do fato preservaria a “tonalidade afetiva” do início. Nesse processo, Breuer e Freud atribuem importante papel à linguagem:

a linguagem serve de substituta para a ação; com sua ajuda, um afeto pode ser “ab-reagido” quase com a mesma eficácia. Em outros casos, o próprio falar é o reflexo adequado: quando, por exemplo, essa fala corresponde a um lamento ou é a enunciação de um segredo torturante, por exemplo, uma confissão. (BREUR; FREUD, 1979, p. 23)

Apesar da eficácia do procedimento, Freud constata que poderia ir além da ab-reação do afeto que provocara os sintomas histéricos, desenvolvendo o método da associação livre e, enfim, a “psico-análise” — termo atribuído a Breuer — como apontam Roudinesco e Plon (1998). A mudança do método catártico para o método psicanalítico se dá a partir da necessidade de produzir a ab-reação, mas principalmente, como explica Garcia-Roza (2009), “tornar conscientes as ideias patogênicas possibilitando sua elaboração.” (GARCIA-ROZA, 2009, p.38).

Ao dedicar-se ao estudo do processo que ocorre durante o sono, Freud elaborou uma das suas obras mais importantes e representativas do século que se iniciava. A *Interpretação dos Sonhos* (1900) foi considerada a primeira obra fundadora da psicanálise e o próprio Freud, apesar de sofrer rejeição inicial, declarou ser a descoberta mais valiosa que fizera. (FREUD, 1930 apud GARCIA-ROZA, 2009, p. 61). Neste estudo, Freud explica a existência dos métodos de interpretação dos sonhos: o método simbólico e o método da decifração. “O primeiro desses métodos considera o conteúdo do sonho como um todo e procura substituí-lo por outro conteúdo que seja inteligível e, em certos aspectos, análogo ao original.” (FREUD, 1972, p.76). Já o método da decifração, nas palavras do autor: “trata os sonhos como uma espécie de criptografia em que cada signo pode ser traduzido por outro signo de significado conhecido, de acordo com o código fixo.” (FREUD, 1972, p.76).

Ambos os métodos de interpretação foram considerados insuficientes pelo teórico, pois, sendo o material onírico constituído por ideias de caráter alucinatório e de conexões absurdas e contraditórias, como caracteriza o próprio autor, como considerar o conteúdo geral do sonho numa substituição simbólica ou na tradução interpretativa de seus constituintes? O autor explica a existência do mecanismo de condensação e de deslocamento presentes no sonho que não seriam considerados pelos métodos interpretativos. Contudo, Freud aproxima-se do método de decifração, uma vez que consideraria cada parcela independente do conteúdo do sonho e levaria em conta não apenas o conteúdo, mas também o caráter e situação do sonhador.

Junto à condensação e ao deslocamento, ocorrem a figuração e a elaboração secundária, totalizando quatro mecanismos fundamentais na elaboração do material dos sonhos. De acordo com Garcia-Roza (2009), a condensação pode operar de três maneiras: omitindo determinados elementos do conteúdo latente; permitindo apenas que fragmentos apareçam no sonho manifesto; e combinando vários elementos do conteúdo latente que possuam algo em comum num único elemento do conteúdo manifesto. Segundo o autor, o mecanismo da condensação não ocorre apenas nos sonhos, mas nos lapsos e esquecimentos. O deslocamento age substituindo um elemento *latente* “por um outro mais remoto que funcione em relação ao primeiro como uma simples alusão” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 67), mudando o foco de um elemento importante para outro aparentemente sem importância, como uma forma de descentramento.

Já a figuração é responsável pela seleção e transformação do sonho em imagens. Quanto à elaboração secundária, trata-se da modificação do conteúdo onírico a fim de que ele se torne mais apto à interpretação. A existência desses mecanismos está condicionada pela censura que impede os conteúdos latentes chegarem à consciência, deformando, assim, o material onírico. A censura está intimamente relacionada à primeira característica dos sonhos afirmada por Freud: “o sonho é a realização de um desejo”. (FREUD, 1972, p. 91).

Se os desejos estão irreconhecíveis é porque se construiu uma defesa do ego contra eles, os tornando capazes de serem expressos somente por meio de disfarces. Esta defesa é conhecida como recalque, uma barreira que impede a passagem dos conteúdos inconscientes para o pré-consciente, sendo responsável pela preservação do aparelho psíquico. Como aponta Nasio (1995), o recalque evita o risco de destruição do aparelho psíquico caso houvesse a satisfação absoluta da exigência pulsional. O autor explicita as duas variedades de satisfações pulsionais: “Uma, total, que o eu idealiza como um prazer absoluto, mas evita — graças ao recalque — como um excesso destrutivo. A outra satisfação é uma satisfação parcial, moderada e isenta de perigos, que o eu tolera.” (NASIO, 1995, p. 23)

O termo “pulsão” tornou-se um dos principais conceitos da psicanálise e começou a ser empregado por Freud a partir de 1905, de acordo com Roudinesco e Plon (1998). Os autores definem a pulsão como “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.628). Na teoria de Freud, a pulsão sexual é a mais relevante das pulsões. Nasio (1995) aponta para o conceito de “sexual” na psicanálise: “Chamamos sexual a toda conduta que, partindo de uma região erógena do corpo (boca, ânus, olhos, voz, pele etc.), e apoiando-se numa fantasia,

proporciona um certo tipo de prazer.” (NASIO, 1995, p.34). As pulsões estariam destinadas a serem sublimadas, fantasiadas ou recalçadas.

Encontramos em *Além do Princípio do Prazer* (1920), o estudo de Freud sobre as pulsões de vida e de morte. De acordo com Nasio, as pulsões de vida “tendem a investir tudo libidinalmente e a manter a coesão das partes da substância viva”, já as pulsões de morte visam ao “desligamento, ao desprendimento da libido dos objetos e ao retorno inelutável do ser vivo à tensão zero, ao estado inorgânico” (NASIO, 1995, p.44) — ambas buscando restabelecer um estado anterior no tempo.

As pulsões são guiadas pelo princípio do prazer, que busca evitar a dor, uma vez que “não há barreira de contato capaz de deter um estímulo doloroso” (GARCIA-ROZA, 2009, p.51). Freud (1976) afirma que qualquer afeto que aumenta a tensão é tido como desagradável e apenas a lembrança de um estímulo doloroso é capaz de provocar desprazer. Nos acontecimentos traumáticos, o aumento de tensão é tão grande que ultrapassa até mesmo a capacidade de proteção do ego. O autor explica que há uma tendência a se tratar as excitações internas como se fossem externas para poder proteger-se do desprazer: “há uma tendência a tratá-las como se atuassem, não de dentro, mas de fora, de maneira que seja possível colocar o escudo contra estímulos em operação, como meio de defesa contra elas”. Este seria o fundamento do mecanismo chamado Projeção que desempenharia importante papel na “causação dos processos patológicos”. (FREUD, 1976, p.19).

Nasio (1995) aponta que, independente do desprazer que as experiências passadas possam causar, a compulsão a repetir exige o retorno, prevalecendo sobre o estado onde não haveria tensão. A busca inconsciente de voltar atrás e retomar uma ação inconclusa no sentido de completá-la é mais forte do que a busca de um acontecimento prazeroso no futuro. O autor acrescenta:

Seja a pulsão de vida, que procura aumentar a tensão, seja a pulsão de morte que aspira à calma e ao retorno a zero, ambas tendem a reproduzir e a repetir uma situação passada (...) o desejo de retornar ao passado e arrematar, sem entraves e sem desvios, a ação que se revelou impossível, como se as pulsões inconscientes nunca se resignassem a ficar condenadas ao recalçamento. (NASIO, 1995, p. 45)

O desejo do retorno ao passado é o que Freud conceitua como compulsão à repetição e esse fenômeno, juntamente com o recalçamento e os mecanismos que envolvem o sonho, apresentam-se

relevantes para compreendermos a ação do evento traumático, elemento essencial para o presente estudo.

1.3 – Uma análise semiótica e psicanalítica de *Rita no Pomar*

Consideramos no presente estudo sobre a semiose da linguagem traumática em *Rita no Pomar*, a necessidade do auxílio teórico da semiótica peirciana através dos modos de representação icônico, indexical e simbólico do signo e os seus arranjos na estrutura do texto, bem como da psicanálise freudiana no tocante à interpretação de uma linguagem marcada por uma condição traumatizante. Acreditamos que esta interface teórica seja uma produtiva possibilidade de alcançar uma maior compreensão da pluralidade do signo no texto de Fernandes, auxiliando na reconstituição da trajetória desse sujeito em estado de rememoração.

2 – A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RINALDO DE FERNANDES

Rinaldo de Fernandes é um escritor maranhense, radicado na Paraíba, aclamado por seus livros de contos e pelas coletâneas organizadas ao longo da última década dos anos 2000. Publicou *O Caçador* (João Pessoa: Editora Universitária, 1997), *O perfume de Roberta* (Rio de Janeiro: Garamond, 2005), *Rita no Pomar* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008), *O professor de piano* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2010), *Confidências de um amante quase idiota* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013), e *Romeu na Estrada* (Rio de Janeiro: Garamond, 2014). O conto “Beleza” (em *O Perfume de Roberta*) obteve o primeiro lugar no Prêmio Nacional de Contos do Paraná (2006), concorrendo com cerca de 1.200 contistas de todo país. Os contos “Procurando o Carnaval”, “Negro”, e “Duas Margens”, do mesmo livro, foram roteirizados por Daniela Arruda, Renato Alves e Ian Abe, respectivamente. “Negro” virou curta-metragem e “Duas Margens” virou média-metragem, ambos do ano de 2012.

Fernandes organizou as coletâneas *O Clarim e a Oração: cem anos de Os sertões* (São Paulo: Geração Editorial, 2002), *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004), *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (São Paulo: Geração Editorial, 2006), *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Garamond, 2006), *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (São Paulo: Geração Editorial, 2008), *Vargas Llosa: um Prêmio Nobel em Canudos – ensaios de literatura brasileira e hispano-americana* (Rio de Janeiro: Garamond, 2012), *50 versões de amor e prazer* (São Paulo: Geração Editorial, 2012), *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos – ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico* (São Paulo: LeYa, 2013) e *A História de Chico Buarque: guia para o fã, o professor e o estudante* (versão para E-book, 2014).

Participou de antologias de contos como *Futuro presente: dezoito ficções sobre o futuro* (Rio de Janeiro: Record, 2009 – org. Nelson de Oliveira), *90-00: cuentos brasileños contemporáneos* (Lima: PetroPeru/Ediciones Cope, 2009 – org. Maria Alzira Brum Lemos e Nelson de Oliveira), *Tempo bom* (São Paulo: Iluminuras, 2010 – org. Sidney Rocha e Cristhiano Aguiar).

A fortuna crítica da obra de Fernandes encontra-se em constante movimentação, e inclui, entre outros nomes, dentre os quais citaremos alguns mais adiante, Amador Ribeiro Neto, Mário Chamie, Nelson de Oliveira, José Castello, Sônia Ramalho de Farias, Moacyr Scliar, Luzilá Gonçalves, Paulo Krauss, Astier Basílio, Sérgio de Castro Pinto, Regina Zilberman, Sônia Van Dijck Lima, Raimundo Carrero e Carlos Ribeiro.

Basílio (2006), em artigo sobre *O perfume de Roberta*, destaca o olhar de Fernandes em relação ao nordeste:

Rinaldo de Fernandes, de modo que podemos dizer inaugural, propõe um novo nordeste, que não o folclorizado pela seca e pela vegetação esquelética, mas o banhado pela beleza natural do mar e cercado de asfalto, com a frieza de concreto e vidro dos condomínios à beira mar. É um outro olhar na contemporânea ficção nordestina. (BASÍLIO, 2006, p.4 apud GAMA, 2012, p. 27)

Amador Ribeiro Neto (2006), referindo-se ao mesmo livro, capta a pluralidade de sua linguagem:

Rinaldo de Fernandes revela um cuidado com as descrições precisas, minuciosas, mas jamais excessivas. (...) Uma das marcas de Rinaldo é não definir as características dos personagens. O desenrolar da narrativa é que vai identificando-os. Este recurso simples e corriqueiro nas mãos do contista reverte-se num emaranhado de possibilidades que tornam o leitor co-autor das narrativas. Não apenas decifrar o signo encoberto, mas saber fazê-lo com os meios que o conto oferece. Daí a co-autoria. Daí a satisfação em ler e reler os contos. Sempre com a atenção voltada para novas descobertas. (RIBEIRO NETO, 2006, p.6 apud GAMA, 2012, p.24)

Os apontamentos destacados acima se referem aos seus escritos enquanto contista, no entanto, podemos transpor tais marcas da sua linguagem para *Rita no Pomar*, romance de estreia de Rinaldo de Fernandes.

2.1 – Rita no Pomar

Publicado no Rio de Janeiro pela editora 7Letras no ano de 2008 — finalista em 2009 do prêmio São Paulo de Literatura concorrendo à categoria de “melhor livro - autor estreante” e do prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon — *Rita no Pomar* é o romance de estreia de Rinaldo de Fernandes. Muitos escritos foram produzidos sobre a obra nos últimos anos, dentre resenhas, artigos e estudos acadêmicos. Fazem parte da sua fortuna crítica Sônia Van Dijck, Arturo Gouveia, Luiz Antonio Mousinho, Silviano Santiago, Leonardo Davino de Oliveira, Alcir Pécora e Ravel Paz.

Com base nos estudos de gênero, Van Dijck (2008) comenta sobre a obra de Fernandes:

Rinaldo dá continuidade a sua experiência de dar voz feminina à narrativa, de modo a trazer para o primeiro plano as angústias e as dificuldades da condição de mulher que, em uma sociedade marcada pelo masculino, busca afirmação e realização não só profissional e financeiramente, mas principalmente afetiva e emocionalmente. (VAN DIJCK, 2008)

O estudo de Gama (2012) expressa pensamento semelhante e tem como enfoque a discussão acerca da autoria e presença das personagens femininas no escrito de um autor do sexo masculino. Com base na crítica literária feminista, Gama (2012) busca comprovar que é possível a representação desse universo feminino na literatura de autoria masculina e seleciona como corpus alguns contos do autor, entre eles, “Rita e o Cachorro” (de *O Perfume de Roberta*, 2005) que daria origem ao romance *Rita no Pomar*. Fernandes traz no romance a intertextualidade com seus próprios escritos e o conto “Rita e o cachorro” constitui por inteiro um capítulo da obra. A autora ressalta o ritmo reticente do conto relacionando-o com a construção da personagem. Assim como Mousinho (2011), que caracteriza a narrativa de Fernandes como “distópica” e “disfórica”, Gama (2012) comenta a disforia representada no espaço do conto:

em ‘Rita e o Cachorro’ o espaço é disfórico, se considerarmos a reclusão e solidão de Rita, exacerbadas pelo isolamento na Praia do Pomar. Desta forma, o ambiente adquire importância funcional, principalmente porque nos momentos em que se intercalam reflexão e ‘diálogo’, é para a beleza do mar e da lua que Rita apela (...)

Entretanto, nem esses momentos são lúdicos, porque a realidade se impõe repetidamente. (GAMA, 2012, p.121)

A definição de Mousinho (2011) parece concentrar o que apreendemos na narrativa de Fernandes. Na sua resenha sobre o romance intitulada “Na conta da dor do mundo: a feroz paisagem interiorizada de *Rita no Pomar*”, o autor percebe a obra como uma “narrativa de fuga”:

Isso se percebe mesmo que não se leve em conta o dado do enredo ocultado do leitor pela paralipse narrativa. (GENETTE, p.193) Ou seja, pela informação que poderia ser mostrada conforme o ponto de vista predominante, mas é escondida, elidida, para a exploração posterior. A fuga no romance além de literal (como saberemos ao final), é *fuga interior* (MOUSINHO, 2011, p.245, grifo nosso)

Mousinho (2011) também trata a relação do leitor com a protagonista e a reação deste diante da história:

O livro desloca e desconforta o leitor, que vira o rosto ao final, o horror diante dos crimes que (ainda bem) não cometeu. E pela intimidade construída com essa misteriosa mulher, erguida na relação com o mundo e com as coisas – a lua, os morros, as matas, o mar o mar o mar. Recantos, lugares, na memória que mistura vertiginosamente todo tempo e todo espaço. Cabo Branco, Carapibus, Rio Claro, Perdizes; Parque da Água Branca, Praia Redonda, Pomar. Na partilha da dor do mundo, o leitor adere e depois se repugna diante do gesto imperdoável e da fala ameaçadora de Rita. (MOUSINHO, 2011, p.250)

Para Oliveira (2012), a voz narrativa em *Rita no Pomar* “vem de um recanto escuro, onde só com a infiltração de luzes perpendiculares — ligadas aqui e ali no livro, através dos artifícios estéticos elaborados por Rinaldo de Fernandes — podemos vislumbrar” (OLIVEIRA, 2012). Em sua resenha, o autor nos mostra o que há de mais essencial na escrita de Fernandes, considerando a complexidade da narrativa através do arranjo literário de seleção e montagem, do seu “fazer, desfazer, refazer”. Sobre a construção do relato da protagonista: “Rita é o próprio turbilhão de atos e omissões que lhe fazem contar-se: ela canta e recanta filigranas de sua persona, dos crimes que só ela sabe que cometeu.” (OLIVEIRA, 2012).

Santiago (2006) atenta para a consciência de Fernandes sobre não existir mais estória para ser contada por inteiro no cotidiano fragmentado de hoje e o diferencia do escritor das velhas gerações, comparando o romance a cabelos no seu ensaio intitulado “A arte do Penteadado”:

Por mais que acreditemos que deva haver uma cabeça ou, metaforicamente, um coração, onde tem origem os múltiplos fios de cabelo humano, os variadíssimos e embaraçados fios narrativos, mais e mais nos damos conta de que só nos resta, hoje, a arte do penteado, a arte de trançar os fios narrativos. (SANTIAGO, 2006, p.98)

Já Pécora (2009) em “Peripécia em obra Fragmentar não surpreende” publicado na Folha de São Paulo, expõe alguns pontos que considera negativos sobre a obra. Primeiramente em relação à inadequação do gênero: em sua opinião, *Rita no Pomar* deveria se enquadrar no gênero novela, demonstrando um pensamento que contribui para a hierarquização dos gêneros: “Admita-se a vocação complacente do gênero, já que o texto, despido de sua notável expansão diagramática (alguns capítulos tem só uma ou duas frases não especialmente marcantes), poderia ser melhor descrito como novela.” (PÉCORA, 2009, p.1). Ao comentar sobre a estrutura do texto, reduz a essência narrativa aos monólogos da personagem: “A medula da narração, no entanto, são 22 trechos curtos de um discurso monologado em que Rita encena uma insistente conversa com seu cão, Pet.” (PÉCORA, 2009, p.1).

O autor comenta que a “diáspora” da narradora ao sair de São Paulo para a Praia do Pomar não tem nenhuma implicação econômica relevante à obra e destaca o segredo da protagonista, o motivo de sua fuga, como único fio de sustentação do texto:

mais não se pode revelar dessa razão, pois fazê-lo seria liquidar o livro. Primeiro, porque Rita só vai confessá-la ao fim, após o olvidável tatibitate com o pobre Pet, obrigado a ouvir a dona imitar seus latidos e ralhar com seus “assopros”. Depois, porque o livro todo é construído para obter exatamente um efeito de inversão ao final. Trata-se em suma de empurrar a narrativa (PÉCORA, 2009, p.2)

Por fim, Pécora (2009) nega haver novidade e consistência na narrativa de Fernandes e parece não reconhecer a importância de Pet para a estrutura da narrativa e os significados de sua relação com Rita.

Com o intuito de rebater a crítica de Pécora, Gouveia (2010) escreve “Carta a Rinaldo de Fernandes” em que não apenas desconstrói os apontamentos de Pécora, como realiza uma reflexão acerca do romance contemporâneo. Mesmo sem intenção de analisar a obra, constitui uma das principais contribuições à fortuna crítica de *Rita no Pomar*. Gouveia (2010) inicia a sua carta lembrando algumas concepções sobre a forma do romance:

- A) O romance é uma forma permanentemente em causa. (Lukács)
- B) O romance tem uma forma proteica indefinível. (Bakhtin)
- C) Os romances cada vez mais se assemelham a epopéias negativas.
(Adorno)
- D) A história do romance é a história do anti-romance. (Frank Kermode)

(GOUVEIA, 2010, p.172)

A partir dessas concepções sobre a heterogeneidade do gênero, o autor aponta o comentário de Pécora (2009) acerca do romance como uma falha conceitual, pois este o concebe como uma estrutura fixa que não possibilitaria a ambiguidade estrutural e a oscilação proposital entre os gêneros, identificada na obra de Fernandes. Os monólogos, contos e anotações na agenda podem ser lidos isoladamente, mas, juntos, dão significado à totalidade do romance. De acordo com Gouveia (2010): “Pécora incorre em equívocos a respeito do mais fundamental de uma narrativa, que é a articulação de sua totalidade, seja ela orgânica ou a mais difusa possível.” (GOUVEIA, 2010, p. 174). O autor prossegue citando exemplos de importantes obras que contêm formas narrativas múltiplas, como *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (Clarice Lispector), *Memórias sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade), *Como é* (Samuel Beckett), e aponta que muitas dessas narrativas estabelecem uma “tensão não-progressiva”:

a tensão não-progressiva ocorre quando há um acúmulo de tensões em torno da personagem (problemas externos ou já internalizados e refletidos nos momentos de introspecção) e não há solução – nem no plano do enredo nem no plano estrito da linguagem, da materialidade das palavras. Os meios artísticos acompanham essa impotência gerada pelas situações conflituosas e por isso parecem tão inapropriados à expressão dos fatos. Daí sua desarticulação, sua incapacidade de completude, de atingir uma forma orgânica, no dizer de Peter Bürger (Teoria da vanguarda). (GOUVEIA, 2010, p.175)

Sobre a diáspora da protagonista, Gouveia (2010) aponta para a essência da personagem romanesca, que continua problemática, pois os problemas do mundo externo insistem em se fazer presentes no seu interior: “por mais que ela procure fugir de si mesma, tentando esquecer os assassinatos cometidos, é sempre atordoada por lembranças involuntárias, o que lembra Angústia, de Graciliano Ramos.” (GOUVEIA, 2010, p.176). O autor reflete ainda sobre a possibilidade de o cachorro Pet ser imaginário e que, mesmo sendo real, o seu comportamento pode ser considerado como uma projeção de Rita, possibilitando uma representação da relação da personagem com sua mãe e seus ex-maridos.

Em relação à consistência da obra, Pécora (2009) parece não atentar para outro tipo de causalidade, que não a sequencial, apontada por Gouveia (2010) como uma causalidade construída de maneira simbólica. Por fim, outro apontamento que nos chama atenção é em relação ao título do romance. Gouveia (2010) comenta que funciona como uma “prolepse irônica” da condição em que se encontra a protagonista.

Em “Até tu, Pet, ou *Rita no Pomar* e a arte de (des)pentear cachorros”, Paz (2009) também trata de aspectos cruciais da obra. De início, comenta sobre a aproximação com o gênero novela, ressaltando as qualidades do texto de Fernandes:

Mas justamente a síntese cuidadosa, sempre atenta às necessidades do enredo bem pensado e urdido, e o trato minucioso da palavra, precisa no captar dos acentos sociais e psicológicos, são qualidades que recomendam a literatura de Fernandes, e participam dos elementos que fazem da história de Rita muito mais do que um caso típico ou sintomático de psicose e violência urbana”. (PAZ, 2009, p.333)

Atento às minúcias da narrativa, que nos são palpáveis a partir do momento em que adentramos na fragmentada confissão da protagonista, o autor comenta sobre o conteúdo da obra e em relação à personagem, valoriza a necessidade de enxergarmos com seriedade a condição em que Rita se encontra:

Ou admitimos a gravidade desse “caso” ou atribuímos a toda a discursividade que antecede as revelações a mera função de criar suspense (...) nesse desvelamento de uma *condição patológica extrema*, convém sublinhar, é a riqueza e sutileza de uma construção artística, e não a pobreza de um mero naturalismo, que se delinea. (PAZ, 2009, p.335, grifo nosso)

O cachorro Pet é o principal foco do estudo do autor que considera a relação de Rita com o animal reveladora sobre a psicologia da personagem, além de contribuir para a função estrutural da narrativa. O autor destaca o animal como um elemento essencial de uma estratégia “sêmico-composicional”, contribuindo para “a riqueza formal, psicológica e antropossociológica” da obra. Ao comentar sobre essa relação, encontramos nas palavras de Paz (2009) a ideia primordial para a nossa análise:

Suas broncas no cachorro, embora não se desdobrem em atos de violência física, praticamente equivalem à proibição de qualquer contato, *num rito permanente de atração e rejeição* marcado por acentos acusatórios e punitivos, tão mais cruéis e absurdos porquanto aplicados a um ser inocente. (PAZ, 2009, p.336, grifo nosso).

Através de Todorov (1971), despertamos para o objetivo do presente estudo ao alcançarmos sua proposta de leitura que será exposta a seguir.

2.1.1 – Todorov e a figuração: um modelo metodológico para a leitura de *Rita no Pomar*

“Para a leitura, o texto nunca é curto, é múltiplo.”

Tzvetan Todorov

Em *Poética da Prosa* (1971), Tzvetan Todorov dedica o último capítulo intitulado “Como Ler?” à abordagem das atividades, atitudes ou, ainda, tipos de trabalho – como define o autor – que realizamos diante do texto literário. Essas atividades seriam a projeção, o comentário, a poética e a leitura.

Todorov (1971) define a projeção como uma transposição do texto literário, feita a partir de uma série original. O autor explica que são vários os tipos de projeção, pois dependem da interpretação da origem do texto e dá como exemplo a projeção biográfica, psicanalítica, sociológica, filosófica e antropológica. O autor aponta que, independente do tipo de projeção, há sempre uma atitude “reduzora” e “instrumentalista” do leitor em relação ao texto. (TODOROV, 1971, p.250). Já o comentário é definido pela inferioridade em relação à obra comentada, e o seu limite seria a paráfrase. Em relação à poética, Todorov (1971) atenta para a semelhança com a projeção, por considerar a obra como um produto. No entanto, enquanto na projeção leva-se em conta “uma série heterogênea” de fatores, na poética o texto é produto de um “mecanismo fictício”: a literatura.

O autor comenta sobre a retomada do estudo da poética no século XX, ligado a algumas escolas críticas e afirma que esses estudos procuram descrever os elementos constitutivos do texto literário e não apenas nomear o seu sentido. Destaca o apontamento de Jakobson (1919) em relação ao ponto de partida da poética. Para o linguista, os estudos literários deveriam considerar o processo como seu único personagem. Acreditamos ser de extrema importância ter em mente o pensamento de Jakobson, principalmente ao se estudar um romance contemporâneo como *Rita no Pomar*, cujo processo narrativo construído por Fernandes é o grande destaque da obra, sobrepondo-se à revelação final da história.

Nas palavras de Todorov: “Muito mais do que pelas obras, o objeto da poética será constituído pelos “processos” literários: quer dizer, por conceitos que descrevam o funcionamento

do discurso literário”. (TODOROV, 1971, p.251). A sua proposta do estudo da poética pensa o “geral” como ponto a ser atingido:

Ao determinar os traços universais da literatura numa obra particular, não se faria mais do que ilustrar, até ao infinito, premissas pre-estabelecidas. Um estudo de poética, pelo contrário, deve fornecer conclusões que completem ou modifiquem as premissas iniciais. (TODOROV, 1971, p.251).

A nosso ver, identificar aspectos gerais da literatura numa obra particular, como aponta Todorov (1971), do mesmo modo como se comprova a adequação de uma abordagem teórica a um texto literário, pode vir a reduzir a importância da obra, uma vez que se limite apenas à ilustração da teoria. Acreditamos ser mais proveitoso ao nosso estudo o movimento inverso que parte da obra para discutir a abordagem teórica, empregando-a a fim de melhor compreender o texto.

O autor apresenta, por último, “uma atividade diferente” que ele chama de leitura e encontramos na sua concepção o caminho para o estudo de *Rita no Pomar*. Para o autor, o objeto da leitura seria o texto e o seu objetivo seria “desmontar-lhe o sistema.” O autor prossegue: “A leitura consiste numa relação de cada elemento do texto com todos os outros, sendo estes inventariados, não pela sua significação geral, mas pelo emprego específico nesse texto.” (TODOROV, 1971, p.252). Ao refletir sobre a possibilidade deste tipo de leitura, considera a dificuldade, mas acredita ser possível uma leitura direcionada para o “efeito de diferença”, como explica a seguir:

O trabalho de leitura consiste sempre, em maior ou menor grau, não em obliterar a diferença, mas em desmontá-la, em apresentá-la como um efeito de diferença de que podemos conhecer o funcionamento. Sem nunca ‘atingir’ o texto, a leitura poderá aproximar-se infinitamente dele. (TODOROV, 1971, p.252).

Acreditamos que para nos aproximarmos com mais intensidade dos significados do texto, faz-se necessário pensar esse efeito de diferença em *Rita no Pomar* cuja narrativa híbrida e fragmentada por vezes nos escapa à compreensão imediata. Todorov (1971) prossegue diferenciando a leitura da projeção, pois a leitura considera a autonomia da obra e sua particularidade, o que não ocorre à projeção. O autor também diferencia a leitura do comentário, pois este abarca a fidelidade literal da obra e a leitura concebe a sua sistematização. O autor propõe

que o crítico, no seu trabalho de leitura, deva pôr partes do texto entre parênteses, reformular algumas delas e ainda completar com outras partes quando sentir uma “ausência significativa”.

Quando trata da relação com a poética, Todorov (1971) afirma que é na poética que a leitura encontra seus conceitos e argumentos, não se tratando apenas de uma ilustração, pois o objeto da leitura seria um texto. O autor destaca ainda duas atividades que considera como os “parentes mais próximos” da leitura: a interpretação e a descrição.

A interpretação é a substituição de um texto por outro, “qualquer processo que procure descobrir, através do tecido textual aparente, um segundo texto mais autêntico.” (TODOROV, 1971, p.253). Nesse processo, não caberia privilegiarmos todos os aspectos do texto como se tivessem igual importância, pois existem como denomina o autor: “pontos de focalização – núcleos – que estrategicamente dominam o resto.” (TODOROV, 1971, p.253). Na descoberta dos núcleos, não devemos nos basear em critérios externos, mas voltar a atenção para o próprio texto. Em relação à descrição, o autor enumera seus principais pressupostos metodológicos: primeiramente, na atividade descritiva, temos a impressão que estamos diante de uma fórmula, pois mantém a combinatória, mudando apenas a combinação ou ordem da aplicação. Além disso, para a descrição, as categorias gramaticais receberiam a mesma atenção, enquanto que na leitura “a obra literária ocasiona um curto-circuito sistemático na autonomia dos níveis linguísticos.” (TODOROV, 1971, p.255). Um terceiro pressuposto da descrição seria a irrelevância do desenvolvimento sintagmático ou temporal, elementos significativos no processo de leitura.

Acreditamos que a escolha de determinados “pontos de focalização” pode determinar o êxito da atividade interpretativa. Para realizarmos o nosso estudo cujo enfoque abordaremos a seguir, Todorov (1971) aconselha lermos as interpretações e as descrições, sem rejeitá-las e, em seguida, busca detalhar o processo de leitura. Para ele, o “gesto inaugural” de uma leitura é sempre acompanhado de uma “certa perturbação da ordem aparente do texto”:

na linearidade superficial, a obra apresenta-se como pura diferença: entre esta obra e as outras, entre uma parte da obra comparada com o resto; o trabalho de leitura começa pela aproximação, pela descoberta da semelhança. (TODOROV, 1971, p.255).

Na leitura do romance em estudo, tornou-se perceptível a presença de elementos semelhantes que, a priori, não conseguíamos alcançar na nossa interpretação, no entanto, à medida que a leitura

era refeita, identificamos um elemento relacionando as diversas camadas do texto. Todorov (1971) estabelece uma comparação da leitura com a tradução no tocante à possibilidade de encontrar um equivalente para o texto, no entanto, a tradução estaria relacionada com um texto exterior, enquanto que a leitura direciona-se para um “in-texto”. Considerando as relações intratextuais, o autor afirma: “na perspectiva da leitura, cada camada do texto tem um sentido.” (TODOROV, 1971, p.256). Apresenta ainda duas operações constitutivas da leitura: a sobreposição e a figuração, examinadas a nível intratextual e intertextual.

A sobreposição intratextual possibilitaria a passagem imediata de um nível linguístico a outro, estabelecendo qualquer tipo de relação e a figuração intratextual ocorre quando um determinado fenômeno, que podemos considerar uma figura, se repete em diferentes níveis da obra.⁴ Para ilustrar esta operação, Todorov (1971) traz o estudo de Boris Eikhembaum sobre Anna Akhmatova, identificando no texto da poetisa o uso de oximoros tanto nos detalhes estilísticos, como no nível do assunto. Em *Rita no Pomar*, identificamos, igualmente, uma figura que se repete tanto no nível do assunto como na própria estrutura do texto, trata-se do movimento de *atração e rejeição*. O oximoro presente no texto de Akhmatova ocorreria no nível composicional, na falta de ligação entre as partes do texto, e também estaria encarnado na complexidade do eu lírico:

A heroína de Akhmatova, que em si reúne toda a cadeia de acontecimentos, de cenas ou de sensações, é um oximoro encarnado (...) A imagem torna-se enigmática, inquietante, desdobra-se, multiplica-se. O comovente e o sublime encontram-se lado a lado com o horrível e o terreno; a simplicidade acompanha a complexidade; a sinceridade, a manha, a coqueteria; a bondade, a cólera; a humildade monástica, a paixão e o ciúme. (TODOROV, 1971, p.257).

Esta citação parece descrever com exatidão a narradora-protagonista de *Rita no Pomar*. Observamos a atuação da figura de atração e rejeição na obra à medida que Rita aproxima os eventos vividos por meio de indícios que nos permitem antecipar revelações do seu passado e, ao mesmo tempo, os distancia através das lacunas presentes no seu relato fragmentado, omitindo tais

⁴ Tomamos como exemplo o estudo de Galvão (1983) sobre Grande Sertão Veredas intitulado O certo no Incerto: O Pactário, em que observamos o olhar único sobre a obra de Guimarães Rosa, condizente com a proposta de Todorov. A autora identifica uma imagem “da coisa dentro da outra” que constitui um conjunto e vários subconjuntos no texto, explorando esses subconjuntos no intuito de mostrar que, independente das variantes dessa matriz “coisa dentro da outra”, há um fulcro central que lhes deu origem: o caso de Maria Mutema. Tal figura funcionaria como um padrão se repetindo analogicamente em todos os níveis da natureza, impregnando todos os níveis de elaboração literária do romance.

revelações. Identificamos também essa figura na relação de Rita com os outros personagens, trazendo-os para o seu relato, ora os atraindo, ora os rejeitando, de modo a imprimir uma relação ambígua para com eles. Além de se repetir a nível estrutural e ficcional, pensamos, em relação à macroestrutura do texto, que tal movimento possa figurar como ícone do Trauma, uma vez que o sujeito que apresenta essa condição presentifica as reminiscências e ao mesmo tempo sofre diante da impossibilidade de assimilação do fato traumático.

Todorov (1971) aponta que uma parte da obra não se esgota em um fragmento, mas revela-se nas relações com as outras partes. O autor acrescenta que não há ruptura entre as duas operações constitutivas da leitura, pois a figuração prolongaria e elaboraria a sobreposição. Em relação ao nível intertextual, comenta que pode haver a figuração em duas obras do mesmo autor e quanto à sobreposição, distingue entre relações do tipo paradigmático em que o segundo texto está ausente e não dá resposta ao primeiro, e relações do tipo sintagmático, em que o segundo texto reagiria ativamente. O autor ainda faz uma distinção entre estilização e paródia, a primeira ocorreria quando a obra confirma as propriedades da obra precedente e o segundo caso ocorreria quando a obra anula essas propriedades.

Por fim, Todorov (1971) retoma o caminho percorrido na busca por responder a pergunta: como ler? O autor reflete sobre a impossibilidade de darmos conta do texto literário por intermédio de outro sistema simbólico:

Uma das funções da literatura é a subversão dessa mesma linguagem; assim, é extremamente arriscado pretender que a podemos ler exaustivamente com a ajuda da mesma linguagem que ela põe em questão (...) colocados em frente de um poema, só temos duas hipóteses, ou resolvemos empobrecê-lo com uma linguagem diferente, ou então – solução factícia – escrevemos um outro poema. (TODOROV, 1971, p.260).

Se a autonomia completa concedida à obra não deixa espaço para a crítica e a submissão à outra linguagem condena o texto literário a uma “certa esterilidade”, resta como solução, o silêncio. Pensamos de acordo Todorov (1971) e aceitamos a impossibilidade de compreender totalmente a significação do texto de Fernandes, uma vez que a sua palavra aponta para diversos sentidos. No entanto, ao estudarmos a obra sob o viés da semiótica peirciana no tocante às relações intratextuais, e da psicanálise freudiana — em relação à condição traumática em que se encontra a personagem —

acreditamos nos aproximar da figura que se mimetiza na organização da obra e se revela representando o seu sentido, em meio à fragmentação do relato da rememoração de Rita.

3 – O RELATO DE RITA: REVELAÇÕES DO SIGNO COMO EXPRESSÃO DO TRAUMA

O relato de Rita apresenta-se em sua descontinuidade devido à presença de lacunas, do contraste entre os modos de narrar permeado por diferentes planos temporais, bem como pela representação ambígua da relação de Rita com as demais personagens, principalmente Pet e os ex-maridos. Identificaremos na construção do relato de Rita “elementos-chave” que antecipam importantes informações na trama, desde o significado dos nomes dos personagens, até a presença de elementos simbólicos cujas interpretações nos conduzem para o misterioso passado de uma personagem marcada por uma condição traumática.

Encontramos na semiótica peirciana e na psicanálise freudiana proveitosos instrumentos de aplicabilidade ao estudo literário e tomamos como auxílio esta interface teórica na tentativa de investigar como se dá o arranjo dos signos na construção de uma figura intratextual – operação constitutiva da leitura, como aponta Todorov (1971): o movimento de *atração e rejeição* presente na obra.

3.1 – Rita e os outros: a instabilidade no relato da narradora-protagonista

De acordo com o exposto a respeito do signo peirciano, o ícone é um signo que representa o seu objeto por analogia, revelando propriedades relativas a esses objetos. Observamos reproduzida em *Rita no Pomar*, uma descontinuidade que pode ser interpretada como um recurso icônico da inconstância emocional da protagonista.

Há um contraste entre os modos de narrar que pode ser observado com evidência no capítulo quinze, em que Rita passa de um conto bastante forte intitulado “Telma e o filho morto” para o capítulo dezesseis, dirigindo-se a Pet. De um capítulo, cujo contexto realista da cidade e da banalização da morte apresenta uma mãe e seu lamento com a perda do filho para o crime, a narradora passa para outro que contém apenas uma frase com ar de suspense: “Você ainda vai ouvir muitas e boas... Não assopre!” (p.47). No capítulo trinta, observamos o efeito da quebra quando

apresenta o conto “Nosso Filho”, cujo narrador, com pesar, fala sobre a perda precoce do filho (p.83) para, em seguida, narrar uma visita aos pais de André, numa das cenas em que a narradora imprime maior agressividade à sua fala.

Há capítulos em que Rita alterna os assuntos diversas vezes, como no sexto capítulo, cuja ordem dos assuntos é: o vento, Márcio, Pet, dia em que conheceu Pedro, Pet, a lua, tristeza, lua, Pet; ou no capítulo dezoito: vento, grilo, mar, Pet, pés, André, mar, pêlo de Pet, São Paulo, coqueiros, vento, Pedro, Seu Rui e Pet. Ao considerarmos a diferenciação proposta por Humphrey (1976) entre as técnicas de representação do fluxo de consciência, podemos aproximar as falas dirigidas a Pet ao monólogo interior que “consiste, antes de mais nada, em comunicar uma identidade psíquica”. (HUMPHREY, 1976, p.32).

Identificamos na fala de Rita a presença constante de anacolutos que, de acordo com o Moisés (1978), constituem-se na interrupção de um período para formar outro, subordinado a diversas sequências de pensamento. Observamos no relato de Rita a ruptura da construção sintática da frase, bem como a interrupção da sequência lógica do pensamento, como no trecho a seguir:

Trepamos ali mesmo, dentro do carro. Mas me deu uma sensação estranha, Pet, ele vindo todo duro, tirando a minha roupa, rompendo minha calcinha, acho que ele tinha tesão por essa coisa de cemitério, eu sei lá! Mas foi bom. Foi. Me limpei e joguei o papel com esperma em cima de uma cruz, imagina!

Pode um pássaro permanecer tanto tempo numa palha, Pet, hein? Veja ali... Ah, que bonitinho!...Voou... (p.12, grifo nosso)

As palavras referentes ao sexo juntamente com as que se referem à morte, na construção da cena profana, contrastam inesperadamente com a leveza da reflexão inocente sobre o pássaro. Mais do que a alternância de assunto, vemos presente o contraste na linguagem. Segundo Moisés (1978), no anacoluto “o abandono das palavras resulta de o falante perceber de súbito que a ideia a verbalizar reclama organização diferente da que escolheu no princípio”. (MOISES, 1978, p. 23). Questionamo-nos sobre o que regeria a organização do relato de Rita, uma vez que as ideias verbalizadas são inteiramente divergentes.

É na relação com o cachorro, seu único confidente, que presenciamos de maneira mais intensa o descontrole da personagem. No exemplo a seguir, observamos Rita acompanhando os

movimentos do animal e demonstrando irritação: “Fica aí mesmo, não vá pra areia! Quer comer agora? Ai, você me irrita com esse assopro! Deita no pé da parede, vai!... Isso! Assim, bem bonitinho...” (p.11). O uso do diminutivo divide-se em tom amoroso e pejorativo, como se imprimisse certa maldade na fala da personagem. Em alguns momentos a protagonista o questiona como se ele fosse capaz de respondê-la: “Mas agora eu me irrita, não assopre, seu coisa! Se quiser ir pra areia agora, pode...Hein? Vai ficar ai emburrado? Vai, Pet?” (p.13) Como já mencionado, Paz (2009) comenta sobre a crueldade do tratamento da personagem em relação ao ser inocente e considera a relação Rita-Pet como essencial para entender o desenvolvimento da obra.

Assim como projeta em Pet comportamentos humanos, há diversos momentos em que a personagem comenta sobre a natureza, dando vida ao espaço ao seu redor como podemos observar nos trechos a seguir:

Fiquei olhando ontem pela janela a noite, muito clara, tanto vento na praia, as palhas dos coqueiros parecendo moscas. Pensa bem, as palhas dos coqueiros parecendo moscas imensas? Pois pareciam... Ih, mas agora bateu um sono... (p.25);

Você já reparou que o mar tem hora que fica rouco, tem mar rouco? (p.55);

Sabia que coqueiro tem cólera? Pois tem, tem hora. Fica raivoso e as palhas rugem, roçam ou rugem, não sei bem, é só o vento, é? (p.56);

Os torões de madeira apodrecidos que estão a beira do caminho, sabia que escrevi sobre eles? São rachados, e redondos, e retos, parecendo pescoços de girafa. (p.89)

Mais do que atribuir características animadas aos elementos naturais, a personagem cria imagens de estranho aspecto cujas comparações nos suscitam a questionar se essas imagens seriam reflexo de uma visão desfigurada. No trecho a seguir, ela atenta para aspectos negativos do ambiente, enxergando a perversidade nas crianças e ofendendo os banhistas: “esses caminhos beirando a praia são perigosos. Palha de coqueiro, arbusto ressequido, ribanceira. Não se arrisque, não vá pra longe de casa, há, agora com o verão, os banhistas pilantras. Vem menino perverso que pode te atirar tijolo, pedra, te ferir” (p.8). Podemos considerar as suas descrições como indícios sobre a desestrutura mental da protagonista, antecipando ao leitor o seu lado sombrio.

De acordo com a afirmação de Mousinho (2010) e Gama (2012), a narrativa de Rita apresenta-se disfórica e a sua condição de isolamento contribui para que o ambiente adquira uma

importância funcional. A Praia do Pomar onde a personagem se encontra é destacada por ela de maneira oposta ao que esperamos do cenário paradisíaco, como se o seu passado juntamente com os fatos vividos na metrópole paulistana se fizessem sempre presentes. De acordo com Mousinho (2011), a fuga no romance não é apenas geográfica, mas é uma fuga interior.

Compreendemos através de Nöth (1995) que o ícone pode apresentar-se como imagem, diagrama e metáfora. Se pensarmos que o modo como se estrutura o relato de Rita e a sua relação com Pet e a natureza mimetizam a inconstância e desorganização de suas lembranças, vemo-nos diante de um exemplo de iconicidade diagramática. Este segundo nível de iconicidade, que pode ser representado na figura de um diagrama, se caracteriza na relação de semelhança existente entre as partes que o constituem. Desse modo, as relações existentes entre as partes do texto, reveladas na inconstância da estrutura da narrativa, seriam correspondentes às partes constituintes do objeto representado: a sua desestrutura mental.

Ao observarmos a relação de Rita com os demais personagens da narrativa, percebemos que se dá de forma ambígua e a representação destes pela narradora-protagonista ocorre de modos diferentes. Quando observamos a relação de Rita com d. Lúcia, Telma, Leandro, Márcio, Seu Rui, Rex, Pet, André e Pedro, percebemos que ora a personagem os rememora de maneira positiva, ora negativa e, por vezes, chegamos a duvidar se trata-se do mesmo personagem.

Há uma relação de comparação com sua mãe que também escrevia, nas suas palavras, “metida a escritora”. (p.29). Todavia, coloca-se em situação inferior, como é o caso de quando desvaloriza a sua própria escrita: “Ah, mas às vezes penso que só escrevo porcaria, pode?... Pode, sim. Ponho no papel impressões, irrealidades... E também cometo meus contos” (p.29). Há momentos em que ela demonstra cuidado com a mãe e companheirismo ao acompanhá-la nas caminhadas no parque da Água Branca, muito embora demonstre aborrecimento por ter que cuidar de d. Lúcia quando a empregada tinha má vontade.

É no capítulo em forma de conto intitulado “Café da manhã de minha mãe com Telma” que vemos a representação da relação de Rita com a mãe. Observamos na fala desta uma preocupação com a filha ao dizer que sonhara com um acidente envolvendo Rita e ao lembrar como o pai a queria bem. Atentamos para a possibilidade da representação de d. Lúcia ser uma projeção ideal de Rita, uma vez que demonstra a rejeição que tem pelo ex-marido da filha, xingando-o diversas vezes no conto — com o mesmo tom com que a protagonista usa para desqualificá-lo — contudo, na realidade, d. Lúcia fora sua amante.

A empregada Telma por vezes é apresentada como se não cuidasse de Dona Lúcia. “No tempo que eu caminhava com minha mãe no parque... Bem, a Telma nunca ia, tremia o nariz, tosses e mais tosses, ficava emburrada, e não levava a minha mãe no parque nunca.” (p.25). Já nos capítulos dos contos “Café da manhã de minha Mãe com Telma” e “Telma e o filho morto”, observamos uma espécie de compadecimento por esta personagem sofrida. No primeiro conto, Rita demonstra uma relação de zelo e carinho entre as duas, como podemos observar nos trechos que seguem:

—Além do mamão, quer umas uvinhas? (p.38);

— Amanhã tem um capítulo pra você ler pra mim. Nunca mais houve poemas, não é?

— É só a senhora escolher, dona Lúcia. Eu leio. (p.38);

— (...) Quando chegar, filha, estuda para a tua prova de hoje à noite.

—Eu estudo.

— E tira essa tristeza... Amanhã você vai ler uns poeminhas aqui para a sua cega.

—Leio, sim, dona Lúcia.

—Tira a tristeza!

—Tiro. (p.39)

No segundo conto, presenciamos o desespero de Telma ao encontrar seu filho morto. Contudo, ao final do romance, descobrimos que Rita demite Telma, tirando-a do caminho para pôr em plano a execução de sua mãe, talvez como uma justificativa pelo sentimento de culpa na maneira como Telma é retratada nos relatos de Rita.

O amigo Leandro é trazido em dois momentos, o primeiro, deixa transparecer a rispidez da personagem quando lembra que Leandro dizia para ela visitar a Paraíba, pois achava o litoral muito bonito:

Dizia, Rita, quando for de férias para a Bahia, você só vive falando que quer conhecer, dá uma chegadinha à Paraíba. Chegadinha, cara de chegadinha, de onde eu ia tirar dinheiro, seu Leandro? Depois que fui a Londres, fiquei apertada o tempo todo, sem grana nem para comer direito, ora, chegadinha! Ele podia, era filho de jornalista famoso, morava bem, num baita apartamento em Perdizes. (p.16)

Ela toma o comentário gentil do amigo quase como uma afronta, todavia, num segundo momento, lembra dele de maneira positiva: “Folheio os jornais e me lembro de São Paulo, do tempo da faculdade. Do Leandro, tão bom... Ai, as pessoas, as amigas...” (p.91). Já Márcio é trazido como alguém superior que a reprime e, à medida que Rita comenta sobre ele no decorrer da narrativa, observamos a negatividade em relação ao gerente, culminando no tom ameaçador do último trecho:

O Márcio, o gerente do restaurante, deu agora para me repreender (...) Um cretino, isso ele é. (p.11);

Ai, mas o podre do Márcio!... Meu Deus... (p.25);

Mas se o Márcio está por perto... ô, pirraça... (p.89);

Ô, mas o Márcio me fustiga... Fustiga, ih, ferino com o olhar. (p.91);

O Márcio me faz o que faz porque não posso por enquanto ir daqui, é. Não posso... (...) O Márcio, ah, *mas virá a vez...* (p.95, grifo nosso)

Seu Rui, pai de Márcio, é retratado diferentemente por Rita, muito embora, às vezes, temos a impressão de que os dois personagens estão fundidos. Há um único momento em que Márcio é retratado sem ser acompanhado da raiva de Rita, quando ela o compara a Seu Rui: “Márcio parado na cadeira, observando as ondas. Sem camisa, o peito parecendo o do pai.” (p.67). Percebemos o apreço de Rita por seu Rui, a relação deles de amizade e confiança mútua. Porém, no início dessa relação, com a narração no seu diário do pedido de Seu Rui para que ela cuidasse do restaurante, sustentamos até o último momento a ideia de que ele tem segundas intenções para com a protagonista: por ter cedido um dos quartos da pousada para ela morar e por ser bastante atencioso com Rita, sempre a observando. Vemos a seguir o momento em que vai até ao quarto dela lhe fazer a proposta:

Ele chegou, sentou na cadeira, ficou, uma vez mais, reparando em meu sinal. (...) Seu Rui, esfregando a mão no braço, os dedos meio encardidos, sorriu. De repente, adiantou-se, sentou na cama. Continuou me olhando – passei a mão no nariz. O dinheiro está aqui, eu disse. Um homem vermelho, sem camisa, os pêlos brancos no peito. (p.59)

Rita nos conduz ao pensamento de que Seu Rui está interessado nela e nos faz acreditar que eles terão um envolvimento sexual, fato que não é contado em seu diário:

Olhou firme nos meus olhos e falou: Rita, o sinal no rosto, hein?... Já nasceu assim?... Não faça, seu Rui, você me encabula de vez, aqui está o seu... Fique calma, não é nada do que está pensando – e pôs a mão no meu ombro. O que é então, hum?...Eu confio nele, seu Rui completou. Hummmm?... Confia? Não entendi! (...) ah, seu Rui, isso é uma cantada!... Seu Rui, na manhã seguinte, uma sexta, viajou para o Paraná e eu fiquei por alguns dias tomando conta do restaurante. (p.59)

A não concretização do desfecho esperado causa o estranhamento e a dúvida se as intenções de seu Rui eram realmente apenas dar a oportunidade a Rita de cuidar do estabelecimento enquanto viajava para o Paraná. Após a vinda de Márcio, a narradora não menciona mais seu Rui e não temos conhecimento do motivo pelo qual ele deixou o restaurante para o seu filho. No desfecho da trama, Rita deixa escapar brevemente: “O Márcio, ah, mas virá a vez... Seu Rui, doente, foi para o Paraná... hum?...” (p.95). Interpretamos esta fala como portadora do desejo da protagonista de cuidar dos negócios de seu Rui, uma vez que este se encontrava impossibilitado, e de se livrar do seu filho — mais um indício que nos permite antever a possibilidade de Márcio ser a próxima vítima de Rita.

3.1.1 – Latidos humanos: uma projeção icônica

O vínculo de Rita com alguns personagens é conduzido de maneira a pensarmos no espelhamento dessas relações. Vimos de acordo com Freud (1976) que, no intuito de proteger-se do desprazer, há uma tendência do ego a tratar as excitações internas como se fossem externas. Estamos de acordo com Gouveia (2010) quando menciona a possibilidade do comportamento de Pet ser uma projeção da protagonista, representando, além dos ex-maridos, a relação com d. Lúcia. É sob esta perspectiva, principalmente na relação de Rita com os homens, que analisamos como se dá a atuação do signo icônico neste espelhamento.

Primeiramente, pensamos que a maneira como Rita retrata seu Rui numa relação que envolve carinho e proteção pode vir a suprir a ausência nos relatos das referências sobre o seu pai:

Veza por outra parava, empurrava de leve a porta do escritório, cumprimentava seu Rui, ali fazendo contas. Sempre atencioso, ele perguntava: “Precisa de alguma coisa, Rita?” – e olhava para o meu sinal. Eu passava a mão no rosto e lhe sorria. (p.58)

Há apenas um momento em que o pai de Rita é mencionado, no conto “Café da manhã de minha mãe com Telma” em que Rita utiliza a fala de d. Lúcia para contar sobre o seu acidente e para expressar a preocupação e o apego que o pai tinha por ela. Podemos considerar a relação de Rita com seu Rui como uma projeção da sua relação com o pai, funcionando como um ícone. Como afirmou Ferraz Júnior (2012), no modo de representação icônico há a percepção das qualidades idênticas às do objeto representado.

É na relação com os ex-maridos e com Pet que presenciamos com mais intensidade a ambivalência dos sentimentos da narradora-protagonista. Primeiramente, cabe destacar nos gestos de Rita o controle excessivo da personagem em relação ao animal, assim como fazia com os homens: “Vem aqui, não fica assim. Vem... (...) Já pra fora! Vai te deitar, peste!” (p.9); “Mas você pareceu tão bonzinho, ali me cheirando no carro – e já assoprando. Mas agora me irrita, não assope, seu coisa!” (p.13); “Vem aqui, tem hora que tenho vontade de te amarrar... Você padece, você precisa ser amarrado... ou precisa pular? (...) Você precisa pular, Pet!” (p.22).

Neste momento, não podemos deixar de ressaltar, diante do estudo psicanalítico, a possibilidade do comportamento de Pet ser uma projeção da própria Rita. Quem precisa ser amarrado? Quem precisa ser contido para não cometer mais atrocidades? Quem precisa pular? Quem precisa escapar desta condição? Por não conseguir lidar com a sua inconstância emocional, a personagem projeta no animal as suas inquietações, como um escudo para se proteger do sofrimento psíquico.

Identificamos um espelhamento da relação Rita-homens na relação Rita-Pet por meio de diversos signos icônicos como os “assopros” presentes em quase todos os capítulos e os “lambidos”, observados em alguns momentos da narrativa:

Não me lambe, pombas! (p. 7) — [para Pet];

Você me lambe e assopra com insistência, isso ele não fazia. Deixa de lambe e de assoprar, te aquieta, você vai ficar muito parecido com ele. (p.9) — [para Pet, comparando-o com Rex, seu antigo];

Ui, não lambe a unha. (p.29) — [para Pet];

Foi tirando minha blusa, lambendo meus seios. (p.51) — [contando sobre André];

O mendigo deitado (...) Os raios lambendo-lhe os sapatos. (p.79) — [sobre o sonho com uma senhora e um mendigo.]

Do mesmo modo, os adjetivos que a personagem utiliza, em sua maioria descabidos para um animal, são os mesmos para os homens, tais como: “canalha” (Pet), “peste” (Pet, André, Pedro), “pilantra” (Pet, Pedro, pai de André), “tolo” (Pet, Márcio). Por vezes, Rita humaniza o animal de estimação, como exemplo, um dos gestos recorrentes de Pet é fechar os olhos “para ouvi-la melhor” ou empinar a orelha. No sétimo capítulo, em que Rita descreve alguns acontecimentos no diário, estão registrados: “O Pet às vezes empina uma orelha para me ouvir (...) O bobo agora, enquanto falo, deu para fechar os olhos. Se eu ralho, ele bate o rabo, me olha de um modo...” (p.23, 24). Há um momento em que Rita se queixa de Pet que dava “patadas e assopros” durante a madrugada, atrapalhando o sono dela, como se os dois dormissem juntos (p.25). Neste trecho ela mesma afirma: “Cachorro meu come em prato, é como gente (...) Tosse? Toma água...” (p.36).

Observamos em *Rita no Pomar*, referências icônicas entre as partes do texto na medida em que observamos o mecanismo da projeção entre os personagens. Vale ressaltar, de acordo com Nöth (1995), a presença de dois níveis de iconicidade em relação à organização textual: um nível compreenderia o signo e o seu objeto dinâmico num movimento para fora do texto e o outro nível se realizaria entre as próprias partes do texto, a iconicidade endofórica. Podemos considerar, diante dos exemplos mencionados acima, a relação com Pet como ícone endofórico da relação da personagem com os ex-maridos — a partir da transferência dos sentimentos vinculados aos homens para o cachorro, numa projeção icônica.

Consideramos a semelhança interna entre as relações de Rita com os homens e com Pet como uma metáfora, pois há uma relação de paralelismo entre o caráter representativo do signo (relação Rita-Pet) e do objeto (relação Rita-homens) apontando para uma terceira relação: a ambiguidade e o descontrole emocional da narradora-protagonista.

Há um momento em que Márcio aborda a funcionária Francisca para questioná-la sobre Rita, momento em que o personagem mais se aproxima do íntimo da protagonista e da revelação do assassinato de Pedro e do filho de Rômulo. Observamos o recurso da iconicidade metafórica no paralelismo entre os gestos da funcionária manuseando o pano de chão e os questionamentos de Márcio:

ela veio de São Paulo mesmo? Francisca pegou o pano do chão – não sei. E casou por aqui, como foi isso? Francisca empurrou o pano no balde com água, os pingos atingindo os pés dele. Você conheceu Pedro? Francisca torceu o pano. Ele foi com o filho de Romulo para o Rio, não deram mais notícia? Francisca passou o pano no piso. Ela mora mesmo só com o cachorro? (p.92,93)

A sobreposição das imagens dos movimentos feitos com o pano de chão com a utilização dos verbos “empurrar”, “torcer”, “passar no chão” mimetizam algo assombroso: a violência que poderá ocorrer a Márcio caso ele continue a investigar sobre Rita. Os pingos que atingem os pés de Márcio podem representar a sua intromissão e, além disso, fazer uma alusão a pingos de sangue. Cabe imaginarmos também como seria a limpeza do local do crime, assim visualizamos Rita no lugar de Francisca, limpando os vestígios do assassinato de Márcio. As últimas palavras são uivos de Rita imitando latidos. Na sabedoria popular, os uivos podem ser interpretados como mau presságio.

A relação complexa com o seu confidente Pet nos permite atentar para um espelhamento que confirma a repetição dos eventos na vida da protagonista. Logo de início, ela conta a Pet sobre o animal que tivera antes dele: “Do Rex eu cuidava como podia, mas ele não vinha com esses lambidos e assopros. O Rex era pacato, podia chover ou fazer sol, ele ali na esquina, recostado à árvore, perto dos pacotes de lixo.” (p.7) Em diversos momentos, Rita compara os dois animais e também atribui a Rex comportamento humano, como podemos observar nos trechos a seguir:

Ah, mas só o Rex me tirava a tristeza quando não aparecia nada. Só ele me olhava pra valer. (...) Mas o garoto era recatado, tão bom de viver! Me dizia coisas com as bochechas moles, rosadas. Vez por outra dava-lhe um banho, ele parado, o olho pretinho. Passava-lhe a escova. (p.8);

Ah, meu anjo, mas seu estou brincando, você não é pior que o Rex, imagina! Teu olhinho parece com o dele, teu rabo. Mas são duas criaturinhas diferentes, isso eu tenho que falar. Você me lambe e assopra com insistência, isso ele não fazia. (...) te aquieta, que você vai ficar muito parecido com ele. (p.9);

Vem cá... Vou te pôr aqui no tapete... Vê bem, eu nunca dei tapete pro Rex! (p.15)

Mais adiante ela menciona sem explicação a morte de Rex, anterior à sua ida de São Paulo para a Praia do Pomar e que havia decidido não mais ter cachorro até o aparecimento de Pet. O mesmo movimento repete-se com os ex-maridos: ela elimina André e, com a chegada ao litoral, acaba envolvendo-se com Pedro, também assassinado. A companhia canina ocorre após cada uma das mortes, como se Rita precisasse dos animais de estimação para cuidar e controlar, o que não pôde fazer com os homens. As últimas palavras da narradora dirigidas a Pet propiciam o pensamento de que Rex pode ter sido morto por Rita: “E não late, que eu também te mato!” (p.96)

3.1.2 – Elementos-chave no relato antecipatório

Em *Rita no Pomar* observamos a presença de elementos-chave na reconstituição dos fatos rememorados através de um relato que consideramos “antecipatório”, pois, desde o primeiro momento, prenunciam na estrutura fragmentada do texto, importantes informações sobre o passado de Rita. Esses elementos nos dão acesso a detalhes que constituem peça fundamental na interpretação dos eventos ocorridos e funcionam como índices reveladores do seu passado.

Dentre os aspectos que contribuem para a fragmentação da narrativa, as lacunas merecem grande destaque, pois são bastante recorrentes no romance. Como apontou Gama (2012), em relação ao conto “Rita e o cachorro”, a narrativa possui um ritmo reticente, relacionado com a construção da personagem. É comum Rita começar um assunto e não concluí-lo: “Agradei a carona, fui caminhando, a areia alva, para um posto e.. Pet quer água?” (p.19); “O seu Rui me explicou que estava pensando em... Ai, mas você me assusta latindo assim tão de repente!...” (p.56). Há capítulos em que a narradora cria o suspense propositalmente, dirigindo-se a Pet/leitor, que, por sua vez, se prepara para as revelações que estão por vir:

Ah, mas se eu te falasse do que se passou... (...) Ainda te conto um dia, porque sei que você não fala, você é fiel. É? (p.43);

você ainda vai ouvir muitas e boas... (p.47);

É o que eu digo: você ainda vai ouvir muitas e boas... (p.77)

Os capítulos quatorze, dezesseis e vinte e sete, extremamente curtos, contêm, respectivamente, apenas os trechos citados — o que contribui para a quebra no ritmo da narrativa e para a expectativa de que algo será revelado. Consideramos a incompletude da fala da personagem, ao mesmo tempo em que serve de recurso para o adiamento da revelação do seu passado, pode ser lido como um signo indexical afetado pelo seu objeto. Vimos através de Santaella (2000) e Ferraz Júnior (2012) que o índice genuíno estabelece uma conexão real com o seu objeto, fornecendo indícios da ocorrência de algo. Consideramos o uso de artifícios como a prolepse, a paralipse e os anacolutos, presentes por vezes num mesmo fragmento, além de ícones que mimetizam a desestrutura mental de Rita, indícios que nos permitem reconstituir os eventos do passado da narradora-protagonista.

De acordo com Moisés (1978) a prolepse é uma figura de estilo “mediante a qual se adianta um enunciado de um epíteto, um argumento ou uma ação, como se já tivesse ocorrido a circunstância (substantivo, ideia, evento) que lhes diz respeito e que necessariamente os precederia.” (MOISÉS, 1978, p.417-418). Identificamos a presença da prolepse na antecipação de informações aparentemente banais, mas que são definitivas para a revelação do passado de Rita.

Localizamos a mãe de Rita e o seu primeiro ex-marido, sempre evocados juntos na fala da protagonista. Desde o início, Rita apresenta d. Lúcia e, em seguida, André: “Minha mãe era cega, Pet. E o meu primeiro marido, o André, foi ladrão, ah, mas por que te conto isso?” (p.29). Quando escreve um sonho que tivera com André e sua mãe, esta batia com a bengala na parede. Podemos supor, após sabermos no fim da trama que os dois eram amantes, que o sonho era uma cena de sexo e reconhecemos na bengala uma representação, além da cegueira de d. Lúcia, do órgão sexual de André. Ao relembrar episódio em que André havia roubado a casa de um tio em São Paulo, afirma com tom amargurado o perdão da mãe: “Minha mãe nunca perdoou... Ih, mas que mentira!... Não posso falar isso, não, ela perdoou, sim, ah, se perdoou!... Ela perdoou e pronto. Que ódio!” (p.36). Questionamo-nos o porquê de Rita odiar o fato de d. Lúcia ter perdoado André, nos permitindo constatar que o “perdão” indica outro sentido para além da palavra, antecipando por meio da prolepse, a ação da traição.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes ao definirem a prolepse, apontam para o seu proveito na narrativa em primeira pessoa, pois esta tem um caráter retrospectivo “que autoriza o narrador a alusões ao futuro e particularmente à sua situação presente, que de certo modo fazem parte do seu papel.” (REIS; LOPES, 1988, p. 284 apud GENETTE, 1972, p. 106).

Quando menciona a morte de Rex, há uma lacuna que aponta para um movimento reincidente na vida da protagonista e nos suscita dúvidas em relação ao complemento da oração: “o Rex tinha morrido, ai, que tranco, e eu sempre...” (p.17). No início do relato, ao falar dos cuidados que tinha com Rex, Rita completa: “mimos que só uma mãe entende.” (p.8). Este simples comentário introduz a referência à figura materna e a relação com d. Lúcia que estaria por vir. Ao descobirmos que Rita assassinara sua própria mãe, o comentário aparentemente banal adquire uma feição irônica.

A morte é recorrente na fala de Rita, como observamos na seguinte reflexão da personagem: “Fiquei ali imaginando mil coisas, pensando na morte – mas sem medo. (...) Eu sempre morri de medo da morte. Ah, mas se tenho! Muito, muito medo...” (p.12) Logo após, o leitor se confronta com a narração de um episódio sexual que tivera em Londres num cemitério, mesmo afirmando ainda “Eu tive medo inicialmente, a morte...” (p.12). Desse modo, além de caracterizar mais uma ambiguidade no relato da personagem, é principalmente uma marca de algo que ela tenta esconder durante toda a história: Rita enfrentou várias mortes — provocadas por ela mesma.

Identificamos, juntamente à prolepse, a figura da paralipse na medida em que a personagem oculta informações que serão exploradas posteriormente, como atenta Mousinho (2011). Ao reconstituir as situações no apartamento em que morava, Rita traz questionamentos e essas questões, mais do que retóricas, apontam para uma desconfiança, como observamos nos momentos seguintes: “São Paulo quente, a luz da rua iluminando André, todo torto no colchão, a cabeça no travesseiro. Minha mãe dormindo? Você dorme, Pet, disso eu sei...” (p.82); “Fazia xixi no banheiro e, Tateando na parede, ia pro quarto. Eu, deitada na sala, ouvia o xixi dela. O André, do meu lado, ouvia também, ouvia?...” (p.92).

É interessante observar que, mesmo com a presença de diversos indícios, o modo como os personagens são construídos e a condução da trama, com auxílio das paralipses, não nos permitem perceber com evidência o ocorrido. Lopes e Reis (1988) afirmam que a paralipse constitui uma modalidade de alteração da perspectivação, consistindo “em facultar menos informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída.” (LOPES; REIS, 1988, p.271).

Ao narrar um episódio na casa dos sogros em Rio Claro, Rita lembra que André perguntava como deveria estar d. Lúcia – comportamento aparentemente normal de um genro em relação à sua sogra: “Batendo com os dedos no copo da cerveja, me perguntava – como deve estar dona Lúcia agora? Cretino... (...) dona Lúcia ficar sozinha lá... não acho legal... Pode? Eu te pergunto – pode

alguém ser tão pilantra assim?” (p.86). Pensamos que Rita não consegue suportar a falsidade de André ao fingir preocupação com d. Lúcia, contudo, sabemos posteriormente que a revolta de Rita era diante o cinismo do ex-marido ao perguntá-la sobre a sua amante. Em outro momento, a personagem comenta que a mãe gostava de ir ao parque de Água Branca para sentir os passos das pessoas no cooper (p.27), nos permitindo estabelecer uma ligação quando nos é revelado que d. Lúcia fora morta ali, “na areia, atrás dos arbustos”. (p.96).

Outro exemplo é a menção ao desaparecimento do filho de Rômulo, que depois nos é revelado como acontecimento de destaque na trama, pois ele também foi morto por Rita: “eu querendo ajudar o Rômulo, ele ficou muito triste depois que o filho desapareceu” (p.33). Mais adiante, a narradora dá um indício sobre o envolvimento entre ele e Pedro: “O filho do Rômulo, com vinte e três anos, estava tentando trabalho no resort — era um bom electricista, já tinha estado no Rio de Janeiro. Uma tarde seguiu na moto com Pedro para a Praia Redonda” (p. 63). O motivo do assassinato fora justamente a paixão entre os dois. Observamos, desde o início, Rita contar a Pet que Pedro a deixou por alguém, mas é dito de maneira a passarmos despercebido: “No fim, queria me bater, o pilantra, e ainda me deixou por... Mas era tão bacana no começo” (p.16)

Identificamos no relato de Rita, índices que, como afirmado por Santaella (2000), funcionam como condutores direcionando o receptor para o seu objeto. Consideramos o conjunto de signos indexicais identificados na construção do relato da narradora-protagonista como vestígios que nos permitem reconstituir eventos do passado da protagonista que não nos são evidenciados na narrativa e contribuem para a antecipação da revelação da trama.

Assim como os índices que nos auxiliam na reconstituição dos eventos passados, identificamos em *Rita no Pomar* a presença do que denominamos de elementos simbólicos e observamos no texto de Fernandes, com a sua fragmentação e a inserção de outros gêneros na narrativa, aspectos que contribuem para a ruptura da própria representação simbólica do romance.

Ao pesquisarmos sobre os nomes dos personagens, percebemos que seus significados os representam. De acordo com o Dicionário de Nomes Próprios⁵ o nome André tem origem no grego andrós, significa “homem”, “ másculo”, “viril”. Nome bíblico, André foi o primeiro discípulo de Jesus; e o primeiro homem de Rita. Irmão de André, Pedro, também de origem grega — pétros — significa “pedra, rochedo” e na história bíblica foi um dos discípulos mais próximos de Jesus. O

⁵ Localizado no endereço eletrônico www.dicionariodenomesproprios.com.br.

nome dado ao animal de estimação, Pet, além do significado tautológico na língua inglesa, é derivado de “Peter”, o que ratifica a relação de semelhança entre o animal e os homens, sobretudo, Pedro.

Lúcia é derivado do latim *Lucius*, originário de *Lux*, significa “luz”. Lúcia seria “a iluminada”, o que representa um paradoxo, pois a personagem é cega. Telma, na origem germânica *helm*, significa “capacete, proteção”, seria Telma “a protetora” — apropriado para aquela que cuidava de d. Lúcia. Embora não possamos nos certificar a respeito da personalidade de Telma, uma vez que ela é representada por Rita de maneira ambígua, considerá-la protetora se torna irônico quando tomamos conhecimento de que ela não estava no momento da execução de d. Lúcia para protegê-la. Acreditamos que a escolha do nome da protagonista, além de irônico, possui uma singularidade, pois denomina uma preciosidade que se forma num espaço recôndito em meio a uma matéria estranha. Rita, diminutivo de *Margherita* (do latim *Margarita*), significa “pérola”.

Observamos a presença de um elemento simbólico bastante significativo no momento em que, num dia de chuva intensa, Pedro chegara “ensopado” na pousado e Rita o chama para o seu quarto, entregando para ele vestir uma camisa que pertencera a André. Podemos interpretar o vestir da camisa de André como um símbolo de um novo relacionamento, na substituição de um homem pelo outro, e, conseqüentemente, a identificação da nova vítima da protagonista. Após vestir a camisa, Pedro se deita na cama de Rita, pois estava com febre. Posteriormente, a próxima menção a Pedro vem ser na narração do dia em que eles tiveram o envolvimento sexual.

Observamos na constituição estrutural do romance, a presença de cinco contos, cada conto representando um capítulo, e sete capítulos de anotações na agenda que se aproximam do gênero diário. Assim como as anotações na agenda, todos os contos estão datados e subentendemos que a autoria seja de Rita devido aos seus comentários sobre o conteúdo do que escreve e sobre o exercício de sua escrita. Os capítulos dos seus escritos podem ser lidos isoladamente e suscitam dúvidas sobre o entendimento relativo à cronologia dos acontecimentos, contribuindo para a fragmentação do narrar de uma personagem em estado de rememoração.

Como já mencionado, Fernandes realiza a intertextualidade em suas próprias obras, a exemplo da relação entre o livro de contos *O Perfume de Roberta* (2005) e o romance em estudo. Os contos “O último segredo” e “Rita e o cachorro” estão presentes por inteiro, constituindo capítulos de *Rita no Pomar*. Percebemos no texto híbrido de Fernandes algumas características próprias do conto, como a brevidade e, principalmente, em relação ao processo narrativo,

observamos que a construção do texto se dá a partir de um núcleo que se desenvolve parcialmente, cujo enredo não acompanha uma sequência temporal que dê primazia ao desfecho.⁶ Como aponta Gouveia (2010), a causalidade em *Rita no Pomar* não é construída de maneira sequencial, mas simbólica, o que possibilita ainda mais a pluralidade de sentidos do texto. O autor atenta para a característica mais essencial da narrativa: a articulação de sua totalidade.

Vimos através de Peirce (1979) que o símbolo é um signo que se refere ao seu objeto por meio de uma lei e que, como aponta Ferraz Júnior (2012), a atuação do modo simbólico de representação do texto literário depende de determinadas convenções. Podemos afirmar que Fernandes provoca uma ruptura com a representação simbólica do romance ao transpor para a narrativa, gêneros como o conto e o diário. Essa alteração na estrutura geral do romance e suas convenções se reflete no sentido geral da obra e aponta para um ícone da sua macroestrutura textual: a instabilidade do relato de Rita.

3.2 – A expressão do Trauma no relato de Rita

“Isso aqui é triste, São Paulo era triste...”

Rinaldo de Fernandes

Encontramos nos relatos de Rita, vestígios de um trauma que se faz presente no eterno retorno da narração do seu passado. A necessidade constante de narrar — através de monólogos, contos e anotações na agenda — se dá pela presença de eventos singulares desencadeadores de sua linguagem traumática: os assassinatos cometidos pela personagem.

Paz (2009) atenta para a seriedade do discurso de Rita e para a gravidade da sua condição, reconhecendo na personagem uma condição patológica. Vimos através de Uchitel (2001) que, quando o trauma ocorre, o sujeito encontra-se num estado psíquico não assimilado por sua

⁶ Não pretendemos neste momento discutir sobre a estrutura dos gêneros conto e romance, mas apenas refletir sobre o fazer narrativo de Fernandes e a sua ruptura com uma estrutura convencional, característica que compreende o modo de representação simbólico. Vale salientar a nossa consideração a respeito dos estudos sobre a forma do romance, principalmente as discussões dos meados do século XX, como as reflexões de Adorno (1958) em “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”.

coerência lógica, pois o trauma provoca afetos penosos como o medo, a vergonha, a angústia, os quais o sistema nervoso tem dificuldade de solucionar. A incoerência do comportamento psíquico de Rita está representada de diversas formas no texto, através da descontinuidade do seu relato, dos contrastes entre os modos de narrar e na sua relação com os outros personagens, sobretudo como o cachorro Pet e com seus ex-maridos André e Pedro.

O relato fragmentado de Rita se organiza em diferentes planos temporais e compreende, principalmente, o passado, cujas lembranças se misturam. A protagonista ora rememora os fatos da vida na metrópole, ora reconstitui a sua chegada à Praia do Pomar — ambos cenários onde os crimes aconteceram — numa simultaneidade de ações e predominância de sensações que contribuem para a ruptura da sucessão cronológica. Como exposto por Uchitel (2001), a temporalidade do trauma compreende complexas associações regidas por regras próprias.

O tempo da enunciação desenvolve-se em alguns meses de acordo com as datas dos diários e dos contos. Observamos que a noção da passagem temporal é bastante marcada na obra, como observamos nos trechos a seguir:

Há três anos, vindo de Recife, desci na rodoviária de João Pessoa numa tarde de sexta-feira (p.16);

Peguei carona numa kombi, na segunda-feira, para Pomar. (p.19);

Ih, mas o vento hoje zune tanto ali nos coqueiros... (p.29);

Nossa, mas domingo você veio com uma cara de faminto! (p.35);

Faltam cinco pras duas, não está tão tarde. A gente fica lá até as três... (p.50);

Sexta-feira passei boa parte da madrugada olhando o bicho. (p.50);

—Espera, olha aqui, ainda faltam quinze pras três...

—Não fico mais um minuto! (p.52);

Íamos para Rio Claro na sexta à noite para voltarmos no domingo à tardinha (p.86);

Já são mais de dois meses que só escrevo porcaria na minha agenda, a letra miudinha. (p.89);

Hoje é 1º de agosto, é? Vi que é... (p.91)

Vemos que Rita é fiel aos registros temporais, como afirma no próprio diário: “Uma manhã, dezoito dias depois da chegada do seu Rui (tenho aqui anotado detalhes de datas), apareceu o Márcio.” (p.67). Do mesmo modo, apega-se ao espaço dedicando-se a descrever o ambiente em detalhes, demonstrando a necessidade de se apegar a algo exterior, como se a exatidão das referências no tempo e espaço ajudasse a suprir a instabilidade da personagem.

Há passagens na narrativa em que temos acesso a momentos harmônicos da vida da protagonista que demonstra comportamento comum no trabalho e na relação com as pessoas que a cercam. Contudo, percebemos que esses momentos servem de artifício para escamotear a condição real da personagem e o seu descontrole diante de afetos evidenciados ou deslocados na medida em que ela traz elementos relacionados à cidade de São Paulo e à Praia do Pomar.

Como exposto, Breuer e Freud (1974) atribuem à linguagem um poderoso instrumento na “ab-reação” dos afetos. Os autores consideram a fala como um reflexo adequado quando corresponde, por exemplo, a uma lamentação ou a uma confissão. É em meio a essas duas situações que encontramos a narradora-protagonista de *Rita no Pomar*, no seu lamento sobre algo que não identificamos de modo claro e na confissão de um segredo torturante. As diferentes maneiras de narrar a mesma história retratam a necessidade de reconstituir os fatos da sua vida em São Paulo e na Praia do Pomar. No entanto, quanto mais ela tenta reagir ao relatar o seu passado — na tentativa de que o afeto se desvincule da lembrança — mais ela é perseguida pela memória dos eventos traumatizantes. Breuer e Freud (1974) argumentam que as experiências traumáticas produzem quantidades de excitação grandes demais para serem tratadas de maneira normal, por isso sua força patogênica.

Mesmo que tragam sofrimento, os fatos desencadeadores do trauma em Rita precisam ser rememorados pela protagonista a fim de restabelecer, ainda que inconscientemente, um estado anterior ao tempo onde ela não havia cometido os crimes. Se a vida no lócus amoenus poderia representar uma futura transformação, o momento em que Rita vive em nada difere da metrópole paulistana — “mesmo aqui, não tem jeito, é sempre pensando, São Paulo, presente.” (p.55) — pois o seu estado interior encontra-se em permanente conflito.

Na busca de livrar-se da culpa pelos crimes cometidos, Rita reconstitui compulsivamente fatos anteriores aos crimes, o que predomina sobre a vontade de buscar um acontecimento prazeroso no futuro. O relato de Rita ultrapassa a simples recordação para uma compulsão à repetição, que termina por presentificar o que deveria recordar como pertencente ao passado. A

repetição teria como objetivo dominar o estímulo que provoca a dor, conferindo-lhe um sentido, e é narrando que protagonista encontra uma chance de depurar os seus afetos.

Os assassinatos cometidos por Rita ocorreram em dois momentos distintos. É na concepção Freudiana de trauma sexual que nos identificamos no que se refere à ordenação dos eventos e sua sobreposição. Uchitel (2001) explica que, para Freud, o trauma ocorre em um primeiro momento, mas só no segundo momento, numa experiência da puberdade, ocorre a resignificação do momento original. Em *Rita no Pomar* não buscamos identificar o trauma de natureza sexual da personagem quando criança, mas interessa-nos o movimento de sobreposição do segundo conjunto de assassinatos (Pedro e o amante) ao primeiro (André e D. Lúcia), decorrente do efeito *a posteriori* de que fala Freud. Após descobrir o caso de André e D. Lúcia, Rita mata-os por vingança, mas há uma superação na medida em que se dá a fuga da personagem para a Praia do Pomar e o começo de uma nova história.

O trecho a seguir exemplifica um momento em que a personagem encontra-se em harmonia na vida profissional e afetiva:

Mantive bem limpa a cozinha, a Francisca ajudando, arrumando os armários, atendi com muita atenção os clientes, alguns achavam interessante o fato de eu, paulistana, ter vindo parar numa praia. Eu sorria, separando os copos no balcão (...) No fim ele sorriu, recolheu os recibos na pasta. Virou-se para mim, passou a mão no meu rosto – e disse que eu tinha três meses de aluguel pagos. (...) Fiquei ainda alguns dias, até a chegada no Márcio, como gerente do restaurante, risonha com os clientes, sempre, eu gostava muito. O Pedro me ajudava – atencioso, afável (p. 63-64).

Rita se apaixona por Pedro, com quem se casa, porém, ao descobrir o seu caso com o amante, vinga-se outra vez, eliminando-os. Podemos afirmar que os primeiros assassinatos tiveram uma força traumática, mas é a partir da segunda execução que vemos instaurada a condição traumatizante. Vimos que Freud e Breuer (1974) apontam o momento traumático real: aquele em que a “incompatibilidade se impõe sobre o ego” e este rejeita a ideia incompatível. No entanto, a ideia não é destruída, mas recalçada para o inconsciente. As suas vítimas e o espaço onde Rita vivenciara os eventos traumatizantes se fazem presentes, seja na rememoração da sua história ou de maneira inconsciente.

Acompanhamos na construção do relato solitário da narradora-protagonista a incompletude da ação na narrativa, servindo de recurso para que esta nunca se desenvolva completamente. Gouveia (2010) observa que Rita no Pomar, assim como em outras obras que contêm formas narrativas múltiplas, se estabelece uma “tensão não-progressiva”. Esta tensão ocorreria quando a personagem não encontra solução para os seus problemas nem ao menos no plano da linguagem, decretando a impossibilidade de articulação. De acordo com Gouveia (2010), os problemas do mundo externo fazem parte do interior de Rita que permanece atormentada pelas lembranças involuntárias.

3.2.1– A senhora do edifício: vestígios no sonho de Rita

Na continuidade da investigação de como se dá a expressão do trauma no relato de Rita, percebemos a importância da sua estruturação nas histórias que ela nos conta, em especial no sonho, onde encontramos vestígios de sua condição traumatizante. Em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), observamos a dedicação de Freud ao processo que ocorre durante o sono na busca por compreender esse fenômeno. Vimos de acordo com o seu estudo que os sonhos são produtos de nossas atividades mentais e que são passíveis de interpretação. Tomamos como auxílio a sua técnica psicológica para analisar o sonho de Rita.

No início da narrativa, a personagem anota na agenda que havia pensado em escrever uma pequena história:

do Pet, no barco do Pedro, indo sozinho ali nas águas iluminadas pela lua. O Pet latia me chamando, mas eu, lá do alto, do pomar, acenava me despedindo, dizendo que estava voltando para São Paulo. Um navio escuro então aparecia, atropelava o barco, Pet desaparecia, mas ficava boiando na água o latido... (p.23)

Podemos considerar o barco do Pedro como símbolo da tranquilidade conquistada após a fuga da metrópole, porém, Pedro não conduz o barco porque já não está mais presente. O cachorro

se encontra dentro do barco chamando a sua dona, no entanto, Rita deseja voltar para São Paulo, para as lembranças dos fatos vividos na metrópole, representando uma necessidade de retornar à vida que tinha antes de cometer os crimes. Ela está no alto do Pomar, lugar que remete ao mistério, ao perigo e, justamente, o local em que Rita enterrara os corpos de Pedro e Rômulo. De repente, aparece o navio escuro, que pode representar a morte juntamente à consciência atormentada de Rita, interrompendo o aceno e atropelando o barco com Pet.

Por mais variadas as interpretações que os elementos da história possam sugerir, percebemos a justaposição das lembranças do passado distante, do passado recente — juntamente com os acontecimentos traumáticos que vivenciara em São Paulo e na Praia do Pomar —, e do presente, de maneira a conturbar a rememoração da narradora-protagonista. O estado de sofrimento psíquico de Rita se mostra evidente na extrema necessidade de rememoração e as histórias criadas pela personagem, contadas no seu diário ou para o cachorro, na medida em que são reelaboradas, servem como um poderoso instrumento na “ab-reação” dos afetos, como exposto por Breuer e Freud (1974), servindo de substitutas para a ação.

Observamos que os significados dos elementos na pequena história relatada por Rita se apresentam por meio de disfarces. Assim ocorre nos sonhos, quando vemos presentes mecanismos que se articulam para preservarem ocultas as manifestações inconscientes reveladoras do segredo da protagonista.

No capítulo vinte e seis, Rita conta a Pet que sonhara morando sozinha num lugar que não era São Paulo, mas uma cidade à beira-mar e ela era “uma senhora que queria um mendigo”. (p.75). É a personagem quem reconhece o mendigo como André, embora a sua interpretação não vá adiante. Ela se questiona sobre ter sonhado com algo aparentemente absurdo:

eu sou uma senhora? Tenho jeito de senhora? Pois ontem eu era uma senhora que queria um mendigo, imagina! O mendigo era André, os sapatos brilhosos... Ah, mas onde já se viu isto, com um mendigo? E de sapatos brilhosos? (p.75)

Capítulos adiante, deparamo-nos com o conto intitulado “A senhora do edifício” e identificamos se tratar do sonho que Rita relatara. Vale destacar a observação de Freud (1972) que ressalta a impossibilidade de se dar conta de todo o sentido do sonho e a incerteza sobre a

completude da interpretação, pois o que é analisado não é o sonho original, mas o seu relato. Observamos o seguinte trecho inicial:

A rua retirada, o longo muro arruinado, o pardal acordando poeira do reboco. Um coqueiro ao pé do muro. O mendigo deitado, metade do corpo à sombra suave do coqueiro, as pernas expostas na calçada. (p.79).

A “rua retirada” e “o longo muro arruinado” nos remetem à noite em que ela e André se conheceram e se relacionaram sexualmente encostados no muro de um terreno baldio, dando início ao envolvimento com quem viria a se tornar seu primeiro marido e sua primeira vítima. O “coqueiro ao pé do muro” aponta para uma dupla representação da Praia do Pomar e de São Paulo, os cenários dos crimes e, conseqüentemente, André e Pedro. Os homens estão duplamente representados no mendigo deitado cujo corpo estava metade “à sombra suave do coqueiro” e com as pernas “expostas na calçada”, não apenas pela presença da natureza se referindo a Pedro, mas o “corpo embaixo do coqueiro” que nos remete ao corpo de Pedro — morto embaixo da mangueira. As pernas do mendigo estão na calçada — representando não só a metrópole e André, mas a sua morte que ocorrera no acostamento da Washington Luís.

Além de representar os homens, o mendigo pode simbolizar Rex e Pet, na medida em que os animais estão relacionados a cada um dos homens, respectivamente.

O Rex era pacato, podia chover ou fazer sol, ele ali *na esquina*, recostado à árvore, perto dos pacotes de lixo. (p.7, grifo nosso);

O rex não ia longe, ficava *na esquina* olhando as pernas que passavam, vendo a ladeira e, lá embaixo, o movimento da *avenida*. Acho que ele tinha vontade de descer até a *avenida*, tomar um rumo. (p.8, grifo nosso);

Aí eu vi quando você saiu lá *debaixo da mangueira*, você morava na *sombra da mangueira*, Pet? Você veio vindo, ah, mas eu senti... Um olharzinho que me fez tremer de pena pedindo, vai, me leva... (p.16, grifo nosso)

Observamos nos trechos citados do encontro de Rita com Rex e Pet, os elementos destacados que remetem ao sonho. É evidente a substituição dos homens pelos cães após cada assassinato, pois ela os encontra após matar os ex-maridos, além de associá-los aos cenários dos

crimes — “na esquina”, “avenida”, “debaixo da mangueira” — lugares evidenciados na sua confissão final:

um de cada vez... eu... acabei com o André e com a minha mãe, foi... O André? No acostamento da Washington Luís... num bueiro. Minha mãe? No parque da Água Branca... na areia atrás dos arbustos. Encontrei o Rex na rua, recolhi, vivi ainda um mês e meio com ele no apartamento (...) Pedro e o amante? No pomar do velho, ali no alto... embaixo da mangueira. (p.96)

Vimos através de Freud (1972) que a figuração é responsável pela seleção e transformação do sonho em imagens. Observamos que muitas das figuras construídas no sonho nos remetem a elementos do universo canino através do uso de verbos como “mastigar”, “morder”, “lamber”, importantes no arranjo da linguagem singular do conto: “Os raios lambendo-lhe os sapatos. O mar, adiante, rosna como um cão que, de repente, assustado, se descobriu verde.” (p.79).

Além da figuração, observamos no sonho da protagonista como se realizam outros importantes mecanismos responsáveis pela elaboração do material onírico. Se pensarmos inicialmente o mecanismo do deslocamento, percebemos que ele age substituindo um elemento latente por outro que funcione como uma alusão. Assim ocorre com a representação de André através da “rua retirada” e do “muro arruinado”, do mesmo modo com a representação de São Paulo e da Praia do Pomar através do “coqueiro ao pé do muro”, provocando um descentramento no foco do verdadeiro significado. Juntamente ao deslocamento, vemos atuar o mecanismo da condensação à medida que alguns elementos do conteúdo latente são omitidos ou combinados em um único elemento, como é o caso dos exemplos citados.

Se em “A senhora do edifício” Fernandes interpreta com lealdade a linguagem dos sonhos, enxergamos na figura do mendigo a sua expressão máxima, uma vez que esta figura coletiva, por meio do deslocamento e da condensação, simboliza André, Pedro, Rex, Pet, São Paulo e a Praia do Pomar — reunidos numa única imagem.

Como exposto por Freud (1972), a existência desses mecanismos está condicionada pela censura que deforma o material onírico e “quanto mais rigorosa a censura, mais amplo será o disfarce e mais engenhoso também será o meio empregado para pôr o leitor no rastro do verdadeiro sentido.” (FREUD, 1972, p.104). O recalque, barreira construída pelo ego com o intuito de

preservar o aparelho psíquico, faz com que os desejos se tornem irreconhecíveis. É o que constatamos no sonho de Rita cuja linguagem possui uma conotação sexual, como pode ser observada nos trechos que seguem:

A senhora do edifício, que vive sozinha no sétimo andar, de sua varanda vê o mendigo, o mar, as areias alvas de sol. E deseja a sombra do coqueiro. Deseja as (quebradas) palavras no muro. Deseja – de onde veio isso? – a barba do mendigo. (p.79)

Rita não consegue admitir a traição da sua mãe e dos seus ex-maridos, e o seu motivo de vingança lhe causa dor, vergonha, humilhação. Ela não assimila os eventos conscientemente, mas o conteúdo sexual que os envolve se faz presente no sonho. A senhora que a tudo assiste do edifício é Rita. No entanto, a posição em que esta senhora se encontra, confirmada por seu pronome de tratamento, a direciona para d. Lúcia. O pão/a padaria aponta para ao conto “Café da Manhã de minha mãe com Telma”, evidenciando a senhora como d. Lúcia.

Ela “deseja a sombra do coqueiro”, Pedro. Ela “deseja as (quebradas) palavras no muro”, André. Os últimos parágrafos apontam para o envolvimento sexual entre o mendigo e a senhora representando André/Pedro e d. Lúcia/Rita:

O mendigo, no sonho, principalmente funga debaixo da saia da senhora, aperta os dentes no pão entre suas coxas. A senhora sente cócegas, sorri. E solta manteiga para o pão. (...)

(...) Agora, na mesa, sem esquecer o mendigo, aperta o pão com as duas mãos. Morde-o com firmeza, faminta. Os dedos bem úmidos de manteiga. (p. 80)

“A senhora do edifício” simboliza o que não pode ser dito, o intolerável, o desejo de Rita, manifesto no sonho porque o recalçamento não consegue conter por completo o conteúdo inconsciente. A construção do texto representa essa manifestação e os sentimentos relacionados aos eventos traumatizantes estão combinados numa única situação, como uma forma encontrada para reviver e reelaborar o trauma.

3.3 – O movimento de Atração e Rejeição como ícone do Trauma

Operação constitutiva da leitura, a figuração intratextual realiza-se na presença de figuras que se repetem em diferentes níveis numa obra literária. Todorov (1971) nos inspira a investigar, em *Rita no Pomar*, uma figura que identificamos presente em diversas camadas do texto: o movimento de atração e rejeição.

Primeiramente, consideramos o nível ficcional da obra, no enfoque da relação de Rita com as demais personagens, rememoradas de modo dissemelhante no decorrer da narrativa. D. Lúcia, André e Pedro são apresentados nos relatos, nos contos e no diário de Rita, mas não temos acesso a uma continuidade da apresentação do perfil desses personagens, de modo a termos a impressão de não conhecê-los totalmente. Rita os atrai e os rejeita na medida em que os associa aos eventos traumatizantes, expressando uma enorme ambivalência dos sentimentos relacionados a estas personagens.

André e Pedro são rememorados de maneira a distinguirmos cada um dos ex-maridos, no entanto, há momentos em que as lembranças se misturam e temos a impressão de que os homens estão representados numa só gravura masculina:

Pode ficar aí virado, eu falo mesmo muita bobagem, ô, se... Pois uma noite, dois dias antes de você vir, fiquei lá nas pedras pensando no Pedro, na história inteira, imagina! Como fui me meter nisso!... É grilo, é?... Naquele dia, no carro, e depois que ele seguiu na moto... Ah, tem hora que não sei se falo de Pedro, se repito o André, ai, meu pé! (p.56)

André e Pedro ora são lembrados com desejo, paixão, ora tratados com imensa repulsa. De modo semelhante, Rita expressa o carinho/raiva, amor/ódio por d. Lúcia, representando, ainda mais intensamente, a ambivalência dos seus sentimentos.

Para a psicanálise, d. Lúcia representa um ponto crucial da história de Rita, encarnando a complexidade da relação parental. É evidente o sentimento de rivalidade, que haveria de toda

criança do sexo feminino para com a mãe, fazendo parte da constituição desse indivíduo. No romance, essa rivalidade está colocada de modo sutil quando Rita compara sua escrita à de d. Lúcia: “Cada vez mais sinto vontade de escrever coisas, impressões, incidentes, meus contos já venho fazendo, minha mãe fazia os seus, às vezes eram tolos, mas ela achava que acertava, sempre.” (p.23).

A ausência do pai na vida da personagem nos conduz a pensar ainda mais sobre esta representação materna a qual Rita encontra-se aprisionada. Uma mãe que a trai duplamente, primeiro afastando o pai da Rita enquanto criança e depois seduzindo e apoderando-se do homem da Rita adulta. Matar essa mãe é um ato extremamente representativo para entendermos a dimensão da dor sentida pela protagonista, cuja culpa está expressa no seu relato.

O movimento de atração e rejeição realiza-se no nível ficcional, portanto, através da ambivalência da relação de Rita com as personagens. A protagonista as rememora, aproximando-as ao narrar a sua história, mas quando a recordação de André, Pedro ou d. Lúcia se encaminha para uma associação aos eventos traumatizantes, Rita as rejeita como se evitasse chegar à origem dos crimes cometidos.

O animal de estimação Pet, por sua vez, representa o suporte e o desmoronamento de Rita que o trata com carinho, mimos, mas também com maus tratos. A personagem o agride verbalmente e é para Pet que ela deixa transparecer o seu lado violento:

Seja educado, não me faça pegar ali o pedaço de pau e lhe bater, ouviu? Ontem o mar estava todo esmeralda, hoje está assim, esmeralda numa parte, azul em outra. Você não come e depois fica grunhindo, Pet, me aporrinha isso. (...) Não me lambe, pombas! Já pra areia! (p.7).

Rita o expulsa e ao mesmo tempo o quer por perto. Desconta nele a sua frustração, mas neste ouvinte está garantida a condição de sobrevivência da narradora. Pet é o resto, o sopro de vida que ainda sustenta Rita. Sem ele, a personagem não compartilharia a sua história da mesma forma, sem o seu ouvinte, talvez nunca tivesse a chance de se reorganizar psiquicamente. É interessante ressaltar, como já mencionado, a presença dos animais de estimação após cada conjunto de assassinatos: Rex e Pet preenchem um furo afetivo, bem como, representam a ligação de Rita com a realidade.

Considerando o nível estrutural, vemos que a ambivalência presente na protagonista mimetiza-se na estrutura textual. A linguagem do romance na sua descontinuidade, representa a (des) estrutura da protagonista que atrai os fatos traumatizantes, ao mesmo tempo que os rejeita. Fernandes representa a instabilidade psíquica de Rita por meio da fragmentação textual, utilizando-se de artifícios como o contraste entre a linguagem e os modos de narrar, permeados por diferentes planos temporais. As lacunas são elementos importantes na narrativa, e é por meio delas que a protagonista antecipa ou omite revelações do seu passado. Utilizando o que denominamos como “elementos-chave” de um relato antecipatório, Fernandes joga entre o dito e o não dito, construindo a figura de atração e rejeição que mimetiza a instabilidade psíquica da protagonista.

Assim como assinala Paz (2009), é necessário admitir a gravidade do “caso” de Rita, ou seja, a condição patológica em que esta narradora-protagonista se encontra. O autor atenta para a complexidade da construção da personagem e para a exteriorização do seu sofrimento:

É só numa segunda leitura ou depois de alguma ruminação interior que a complexidade da construção de Rita e as dimensões do inferno interior em que ela vive, e exterioriza impingindo-o aos outros, menos ou mais inocentes, começam a emergir com clareza, simplesmente porque é só ao final do texto que se completa o “estalo”, que permanece o tempo todo fantasmalmente suspenso sobre nossas cabeças, de que o que se passa ali é muito sério, e só então a espécie de expressividade trágica que viceja à flor da pele da narrativa é irremediavelmente ativada. (PAZ, 2009, p.335)

A dor de Rita, o seu inferno interior, condiciona-se ao fato de ser um indivíduo traumatizado. Um terceiro nível no qual identificamos o movimento de atração e rejeição está na própria composição do Trauma. Vimos que o momento traumático se dá quando há uma incompatibilidade do ego, que não consegue assimilar as ideias associadas aos eventos traumatizantes, pois estão repletas de afetos penosos. A projeção das inquietudes de Rita no animal de estimação e na natureza representa a defesa do ego, tratando as excitações internas como se fossem externas, a fim de se proteger. Assim, o ego cria uma barreira de proteção, defesa imaginária que o torna capaz de se defender do que vem de fora. No entanto, vimos que esses afetos penosos não são rejeitados completamente, mas recalcados no inconsciente. Neste momento, mostra-se perceptível que, apesar do indivíduo traumatizado rejeitar os afetos penosos, ele os atrai, pois não conseguem ficar totalmente recalcados no inconsciente.

Mas por que Rita insiste em lembrar lembranças que lhe causam tormento? Encontramos em Freud (1976), no seu estudo sobre as pulsões, a resposta para tal questionamento. Vimos que a pulsão é uma carga energética que direciona o funcionamento psíquico inconsciente do indivíduo e que as pulsões de vida e de morte buscam reestabelecer um estado anterior ao tempo. Estas pulsões são guiadas pelo princípio do prazer, que tenta evitar qualquer afeto tido como desagradável. No entanto, como assinala Nasio (1995), há uma compulsão à repetição que prevalece ao princípio do prazer na tentativa inconsciente de retomar o passado para finalizar uma ação inconclusa, como se escapasse à barreira do recalçamento. Dessa forma, através do princípio da repetição, os eventos voltam à tona, na vontade, inconsciente, do indivíduo poder arrematar os fatos inconclusos, tentando reestabelecer um estado anterior ao tempo.

Rita não consegue assimilar as suas ações, por isso as rejeita. O fato de ter sido traída pelos seus ex-maridos e pela sua mãe, de tê-los matado, todos os acontecimentos em conjunto, desencadearam o trauma. Não apenas os assassinatos, mas o sentimento de rejeição, humilhação e aniquilamento, provenientes das traições, constituíram o indivíduo traumatizado que busca confessar-se para depurar o seu sofrimento: “Não posso parar, não posso. Peço piedade, preciso, Pai, mereço? Não posso... Por que falo isso? Às vezes sinto vontade de fugir. Tomar essa areia da praia, ir indo, indo desaparecer...” (p.85).

Através da fala Rita se reconstrói, numa possibilidade de se reorganizar psiquicamente. Como aponta Nasio (1995), a psicanálise é guiada por uma única exigência: “empenhar-se na escuta daquele que sofre e verbaliza seu sofrimento.” (NASIO, 1995, p. 47). A linguagem sintomática de Rita traduz-se na representação do Trauma, cuja estrutura complexa é constituída pelo movimento de atração e rejeição. No entanto, assim como o sonho pertence ao sonhador, a estrutura do trauma ocorre em cada indivíduo de modo variado, não possuindo um caráter simbolizável.

Acreditamos, dessa forma, que a relação entre a figura intratextual de atração e rejeição e o trauma se dá iconicamente na identificação da semelhança entre tal movimento e a constituição deste dano emocional. Portanto, além de figurar nas camadas ficcional e estrutural do texto, o movimento de atração e rejeição apresenta-se, numa perspectiva macrotextual, como ícone do Trauma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como objetivo realizar a leitura de *Rita no Pomar* na tentativa de perceber como está delineada na linguagem da obra a subjetividade de uma condição traumatizante. Observamos que a narradora-protagonista busca uma forma de confessar os crimes que cometera, e a linguagem do romance traduz, na sua confissão, a instabilidade psíquica desta personagem.

Encontramos a necessidade de investigar no texto de Fernandes quais os recursos utilizados para provocar o efeito de descontinuidade na narrativa, analisando os seus escritos através da teoria de Charles Sanders Peirce, cientista de intenso espírito investigativo que dedicou grande parte da sua vida ao estudo da ciência geral dos signos, a Semiótica. Utilizamos o seu estudo a respeito dos modos de representação icônico, indexical e simbólico do signo como auxílio para tentar perceber como se encontram organizados os ícones, índices e símbolos, atuantes na composição microtextual dos relatos da narradora-protagonista, bem como, no arranjo da estrutura macrotextual do romance.

Ao investigarmos a presença dos ícones, identificamos o caso da iconicidade diagramática na relação de Rita com o cachorro Pet e a natureza, mimetizando a desestrutura mental da protagonista. Consideramos na semelhança interna entre os relacionamentos Rita-Pet e Rita-homens, um caso de iconicidade metafórica, apontando mais uma vez para o descontrole emocional da personagem. Verificamos no uso de artifícios como a prolepse, a paralipse e os anacolutos, índices que nos permitiram reconstituir os eventos do passado da narradora-protagonista. No jogo da antecipação e omissão de informações, iluminadas ou obscurecidas no contar de Rita, investigamos a construção de uma linguagem cujos signos já antecipam a misteriosa revelação.

Neste percurso, observamos também o uso de símbolos na escolha dos nomes das personagens, marcas de suas identidades, e da presença do que denominados “elementos-chave”, pois prenunciam na estrutura fragmentada do texto, importantes informações sobre o passado da protagonista. Pudemos afirmar que Fernandes provoca uma ruptura com a representação simbólica do romance ao transpor para a narrativa, gêneros como o conto e o diário.

Acompanhamos a narração de uma personagem atormentada que encontra na fala e nos escritos uma tentativa de depurar seus afetos. Para alcançarmos a investigação da vida psíquica de

Rita, fez-se necessário o conhecimento da teoria de Sigmund Freud, que se dedicou ao desejo de identificar a origem do sofrimento alheio. O seu estudo sobre o inconsciente, principalmente em relação aos mecanismos que envolvem o Trauma, foram primordiais para a nossa análise.

Examinamos como se delineou no romance a subjetividade da condição traumatizante de Rita através da ambiguidade da sua relação com as demais personagens e da sua forma de narrar, permeada por lacunas e ambivalências. Rita faz e desfaz a sua narração como uma forma de sobreviver e tem no seu confidente Pet a garantia desta sobrevivência. Enxergamos o animal de estimação como um elemento crucial em *Rita no Pomar* e, através da relação Rita-Pet, pudemos entender mais sobre a individualidade da narradora-protagonista.

Ler através de figuras, como proposto por Tzvetan Todorov, possibilitou a descoberta de semelhanças no texto e nos suscitou a investigar a presença de uma imagem: o movimento de atração e rejeição. Demonstramos que tal movimento — além de se repetir a nível estrutural e ficcional — figura no romance, em relação à macroestrutura do texto, como ícone do próprio Trauma.

Acreditamos que a interface teórica utilizada nos auxiliou na leitura de *Rita no Pomar*, servindo de base para o estudo da sua estrutura e para análise da trajetória deste sujeito em estado de rememoração, como um proveitoso caminho para nos aproximarmos da pluralidade do signo na leitura de Fernandes. Distancia-se da nossa intenção ratificar que atingimos a interpretação da obra, mas registrar a sensação de incompletude companheira no objetivo de desvendar *Rita no Pomar*.

Enxergamos em Rita, mais do que uma personagem literária, a encarnação de uma conduta humana singular marcada por uma condição traumatizante. Acompanhamos no seu relato a representação da dor psíquica de um sujeito em busca de um refúgio jamais alcançado – o estado anterior das coisas – ação conscientemente impossível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREUER, J; FREUD, S. Estudos sobre a histeria. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1974. 220 p.

FERNANDES, Rinaldo de. Rita no Pomar. 1 ed. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, 104 p.

_____. O Perfume de Roberta. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. 183 p.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Semiótica aplicada à Linguagem Literária. 1 ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012, 83 p.

FREUD, S. A Interpretação dos Sonhos. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1972. 228 p.

FREUD, S. Além do Princípio do Prazer. In: _____. Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 2-41.

GAMA, Glória Maria Oliveira. Escrita Masculina/personagens femininas: os contos de Rinaldo de Fernandes. 2012. 173 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Freud e o Inconsciente. 24 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. 236 p.

GOUVEIA, Arturo. Carta a Rinaldo Fernandes. In: _____. Escritos Adornianos. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 171-178.

HUMPHREY, Robert. O Fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria narrativa. São Paulo: Ática, 1988. 327 p.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOUSINHO, Luiz Antonio. Na conta da dor do mundo: a feroz paisagem interiorizada de Rita no Pomar. In: _____. A Sombra que Me Move. Ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv). João Pessoa, Editora da UFPB, Ideia, 2011.p.245-251.

NASIO, J. D. Introdução às obras de Freud. In: _____. Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar,1995. p.9-59.

NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 1995, 150 p.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. Rita no Pomar. Revisa Musa Rara. 16 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/rita-no-pomar>>. Acesso em: 25 nov. 2012. Não paginado.

PAZ, Ravel. Até tu, Pet, ou Rita no Pomar e a arte de (des)pentear cachorros. In: Revista Remalte de Males, v. 29, nº 2, dez. 2009. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remalte/issue/archive>>. Acesso em: 20 mai. 2012. p.333-342.

PÉCORA, Alcir. Peripécia em obra fragmentar não surpreende. Folha de São Paulo. 21 fev 2009. Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/>> Acesso em: 25 nov. 2012.p.1-2.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. Tradução e org. de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo: 1975. 164 p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente Ocidente*. 2.ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 125 p.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 888 p.

SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C.S.Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.29-75.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 1 ed. São Paulo: Pioneira, 2000. 153 p.

TODOROV, Tzvetan. *Como Ler?* In: _____. *Poética da Prosa*. Tradução Maia de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1971. p.249-261.

UCHITEL, M. *O trauma: uma etiologia para a neurose*. In: _____. *Neurose traumática: uma revisão crítica do conceito de trauma*. – Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001. p.19-39.

VAN DIJCK, Sônia. *Rita e outras histórias* [S.l.], 2008. Disponível em: <<http://www.soniavandijck.com/>> Acesso em: 24 nov. 2012. Não paginado.

