

NA ENUNCIÇÃO LITERÁRIA DE O JOGO DA CARONA: A INTERPELAÇÃO EM AÇÃO

IN THE LITERARY ENUNCIATION OF O JOGO DA CARONA: INTERPELAÇÃO IN ACTION

Fabiana Rodrigues Carrijo

DOI: https://doi.org/10.46551/issn2179-6793RA2023v25n1_a08

RESUMO: Este artigo tem como objetivo problematizar a enunciação literária em um dos contos constituintes da obra *Risíveis Amores*, de Milan Kundera (1985). Tem ainda como um dos seus aportes teóricos a noção de interpelação na acepção dada por Pêcheux (2008). Trata-se de uma análise teórica a partir de um *corpus* literário: o conto *O jogo da carona*. Nesse sentido, estamos circunscritos na Análise do Discurso, de base francesa e objetivamos realizar, neste texto, um trabalho em interface, onde um dos flancos de análise – base teórica vinculada às notações temáticas da AD, de vertente francesa, e de outro lado, desta interface – *corpus* de base literária, a saber, o conto intitulado *O jogo da carona*.

Palavras-chave: Interpelação; Produção de Sentidos; Pêcheux; Milan Kundera.

ABSTRACT: This article aims to problematize the literary enunciation in one of the constituent stories of the work *Risíveis Amores*, by Milan Kundera (1985). It also has as one of its theoretical contributions the notion of interpellation in the sense given by Pêcheux (2008). This is a theoretical analysis based on a literary corpus: the short story *O Jogo da Carona*. In this sense, we are confined to Discourse Analysis, with a French base, and we aim to carry out, in this text, a work in interface, where one of the flanks of analysis – theoretical basis linked to the thematic notations of AD, of French origin, and, on the other hand, of this interface – literary base corpus, namely, the short story entitled *O Jogo da Carona*.

Keywords: Interpellation; Production of Senses; Pecheux; Milan Kundera.

“Foi assim que ficaram um ao lado do outro: um chofer conhecido e uma
carona desconhecida.”

(KUNDERA, Milan. *Risíveis Amores*)

O que dizer de *Risíveis Amores*, de Kundera (1985) é que ele, prontamente, nos interpela, nos moldes do que apresentara *Pêcheux (1997)*, *quer seja, ele nos chama à existência*. É impossível sair incólume após sua leitura. Em um primeiro momento nos sentimos desconfortáveis, posteriormente, esta sensação de desconforto se torna, assustadoramente, denegação e, então, nos (des)identificamos com os amores, ou melhor, com os tipos de amores delineados na referida obra. Pois, sentimentalmente, queremos crer, precisamos crer, danadamente, que os amores não são risíveis, diríamos até que eles são trágicos. Contudo, ainda assim, precisamos, a exemplo de Lygia Fagundes Telles, acreditar no verde que é a única cor que amadurece e nos faz pensar na esperança. Assim, em um processo ao revés e/ou, ainda, em uma atitude otimista, quase Pollyana, diríamos que os amores são possíveis, que é, ainda, permitido sonhar em um mundo intitulado líquido, que as relações, que os amores são, verdadeiramente, possíveis, permitidos, sonhados – contrariamente a toda a lógica do mundo moderno e/ou pós-moderno. Daí a possibilidade do verde – como única cor que amadurece e nos faz pensar na esperança. Contudo, *Risíveis Amores*¹ aponta-nos para o equívoco. E esta palavra na filosofia ganha a acepção de que o que é contrário à verdade, é o equívoco. As relações amorosas, os afetos, os sentimentos tendem ao equívoco como o dia acercar-se para a noite, o que torna as situações, os sentimentos e os amores ‘da ordem do risível’. O livro é composto por seis contos. Os equívocos apresentados nos contos resultam em grande medida na incapacidade fundamental que têm os personagens de Milan Kundera não só de não se comunicarem muito bem entre si (e haveria a possibilidade disso para a nossa condição intrínseca de ser um ‘ser de ausências e de distâncias?’), como também de se comunicarem consigo mesmos. Eles estão sempre sós em um mundo (interior e exterior), no qual os outros e talvez eles mesmos são essencialmente sombras errantes e os objetos de seus amores são assim como eles apenas isso, objetos.

Escassa a estes amantes, a identificação que transformaria, se possível, ‘o amador na coisa amada’, daí talvez sua extrema vulnerabilidade diante das situações mais grotescas gestadas pelos equívocos. E, neste caso, em todos os contos, especialmente,

¹ Kundera, 1985.

no *O jogo da carona*, os amores sejam de fato risíveis, por estarem/restarem muito mais próximos da farsa que propriamente do sublime.

No geral toda a obra *Risíveis Amores* mereceria um comentário à parte, entretanto, dadas as limitações de um ensaio, nos deteremos, tão somente, ao conto denominado “O jogo da carona”, pois que ele nos faz enunciar, a partir de uma base literária todo um complexo teórico oriundo da AD, de vertente francesa, em especial, ao recorrermos, aqui, as postulações realizadas por Pêcheux sobre a interpelação². Interpelação diz respeito ao fato do sujeito ser chamado à existência, representado conforme o referido autor por um teatro da consciência, em que a ideologia interpela indivíduos em sujeitos.

Esta interpelação convocará as duas personagens do conto *O jogo da carona* a se assumirem enquanto sujeitos – onde o teatro da consciência já está posto – enquanto uma predisposição do indivíduo a tornar-se sujeito, ou melhor, ao seguirmos, aqui, as considerações de Santos (2004), em instância-sujeito. Assim, ainda, conforme Pêcheux todo indivíduo se faz/é “sempre-já-sujeito” (1997).

As personagens do conto não possuem nome, portanto, podem ser/representar qualquer um de nós – pelo poder de simulacro que tem a literatura de não só representar o real, mas de fundar/estabelecer/permitir uma simulação deste real, transfigurado/chamuscado/borrado pelas cores deste mesmo real, mas, ainda pelas cores primárias e secundárias do imaginário/da ficção que borda/tece/(des)tece novos tons deste real transfigurado em arte/em ficção/em enunciação literária.

Se o indivíduo é sempre-já-sujeito, as personagens de *O jogo da carona*, facilmente, representam/(des)velam uma cena enunciativa onde a mudança de papéis exigirá toda uma rede de (re)significações. O teatro da consciência está posto no exato momento em que a personagem feminina sai do carro e se esconde em uma floresta. Ao sair dos escombros desta floresta a personagem pede carona e, neste instante, representa/(re)significa outras *personas* de si mesmas.

Tanto as personagens quanto nós sujeitos-leitores e, ainda, analistas do discurso, já realizamos um gesto de leitura, de inscrição nesta ou naquela teoria, neste e/ou naquele caminho e, também, como sujeitos-leitores já optamos por esta e/ou aquela outra discursividade, nos moldes da acepção dada por Orlandi “... como lugar que nos permite observar os efeitos materiais da língua, enquanto sistema passível de jogo, na história.

² Pêcheux, 1997, p.154.

Resulta desse jogo que a produção de sentidos é marcada necessariamente pelo equívoco”³. E já não podemos/poderemos nos desvencilhar.

Nesse sentido, estamos circunscritos na Análise do Discurso, de base francesa e objetivamos realizar, neste artigo, um trabalho em interface, onde um dos flancos de análise – base teórica vinculada às notações temáticas da AD, de vertente francesa e, de outro lado desta interface, *corpus* de base literária, a saber, o conto intitulado “O jogo da carona”. E, neste caso, então a exemplo de o chofer desconhecido e da moça da carona estamos em curso, estamos nos constituindo sujeitos por intermédio da intitulada interpelação. Fomos, pois, interpelados, e o jogo que ora, em uma leitura desatenta, apenas pertencente às personagens, nos diz, tão prontamente, respeito e nos quedamos volteados/enovelados em teia inesperada.

Assim como disséramos que o jogo já estava posto, tem-se, ainda, no conto *O jogo da carona*, o que muitos literatos já disseram sobre a relação singular/impar entre invenção e memória; realidade e ficção, verdade e mentira; real e irreal; sujeito consciente e inconsciente; Segundo a renomada contista Lygia Fagundes Tellesⁱ, a memória e a ficção são indissociáveis como a noz e a semente. Não se sabe onde começa um e termina o outro.

Assim em “O jogo da carona” os sujeitos-personagens estão sucumbidos aos escombros do real/irreal, verdade/mentira, SER/NÃO-SER, dentre outros pares:

O jogo assumiu logo um novo aspecto. O carro se afastara não apenas do destino imaginário – Bystrica – como também do verdadeiro destino para o qual se dirigia naquela manhã: os Tatras e o quarto reservado. *A existência representada invadia a existência real. Ele se distanciava a um só tempo de si mesmo e do caminho rigoroso do qual até então nunca se afastara* ⁴ⁱⁱ.

Neste jogo estabelecido pelas instâncias-personagens há, em diversos momentos, possíveis relatos de denegação – onde as personagens sabendo-se presas fáceis, insistem em denegar que não o são: “Vou aonde quero, senhorita. Sou um homem livre, faço o que entendo e o que me agrada”⁵.

³ Orlandi, 2001, p.132.

⁴ Kindera, M. *Risíveis Amores*, 1985, p.79, grifos nossos.

⁵ O.J.C, 1985, p.79).

Na antiguidade grega tirar a *personae*/máscara é trocar de pele, é fundar/estabelecer/recriar um novo personagem, uma nova vida, uma nova re-significação para a antiga existência. Assim fizeram, primeiro, a moça, depois o rapaz. E, então, passam, a assumir/encenar o papel de ser outro (*um outrem*). Ela representando uma mulher vulgar – a figura resvala em contornos de uma imagem caricatural de prostituta, ele encenando um eterno galanteador/conquistador de mulheres. E o que eram/pareciam/configuravam vislumbres fantasmáticos passam a se intitular realidades – ora esboçadas, ora vividas e ora odiadas – estava enfim decretado o jogo, o jogo da carona.

Diante dessas palavras ela levantou os olhos para o rapaz e constatou que ele era exatamente como o imaginava nos momentos do mais agudo ciúme: assustou-se com a sedução que ele usava para envolvê-la (à moça desconhecida da carona em que ela se transformara) e que lhe caía tão bem. Replicou então com insolência provocante: Fico pensando o que você faria comigo! _ Não teria que pensar muito para saber o que fazer com uma moça tão bonita _ disse ele galantemente, e ainda dessa vez dirigia-se mais à moça do que à personagem da carona⁶.

O teatro já estava armado/posto, contudo há por parte de cada uma das personagens, em momentos diversos, o desejo de reverter/converter este jogo, abrir ferropéias, contudo, ambos percebem que ‘já se faz tarde demais’, a exemplo dos dizeres da personagem do romance de Maguerite Duras, em *O amante*: “Muito cedo em minha vida descobri que já era tarde demais”:

Ele a observava: o rosto teimoso da moça estava crispado; sentiu por ela uma estranha piedade e desejou voltar a encontrar seu olhar habitual, familiar (que ele considerava simples e infantil); inclinou-se para ela, envolveu-lhe os ombros e, querendo acabar com o jogo, pronunciou docemente seu nome⁷.

Em um outro momento, já arrependido do jogo estabelecido o jovem rapaz (re)vela toda a sua raiva:

Ele ficou zangado porque ela não o compreendera e se recusara a ser ela mesma no momento em que ele o desejara; e já que ela insistia em conservar a máscara, ele transferiu a raiva para a carona desconhecida que ela representava; nesse momento descobriu o personagem do seu papel: desistiu dos elogios que eram uma forma disfarçada de agradar à

⁶ O.J.C, p.76.

⁷ O.J.C, p.76.

amiga e pôs-se a representar o homem duro que, em suas relações com as mulheres, acentua os aspectos mais brutais da virilidade: a vontade, o cinismo, a segurança⁸.

A todo o momento as personagens do conto intitulado *O jogo da carona* denega a *personae* que passam a encarnar, mesmo intuindo que elas representam sua nudez mais secreta e, agora, tão prontamente, (des)velada:

...então não tinha nada do homem satânico, pois não se caracterizava nem pela força de vontade nem pela ausência de escrúpulos. No entanto, se não se assemelhava a esse tipo de homem, por isso mesmo desejava parecer-se com ele. Certamente é um desejo bastante ingênuo, mas o que fazer, se os desejos pueris escapam a todas as armadilhas do espírito adulto e às vezes sobrevivem até a mais longínqua velhice. E esse desejo pueril aproveitou a oportunidade para encarnar o papel que lhe fora proposto⁹.

Tanto o moço quanto a moça mesmo querendo denegar a interpelação a que estavam sujeitos, se veem, na iminência, impossível de refutá-la e, então, um e outro ofertam a possibilidade – entenda-se, aqui, as deixas na enunciação/na fala – para que o outro assuma o seu papel tão denegado e quanto mais denegado mais aceito como o possível para este e/ou aquele momento. E, assim, são, vorazmente, incitados/chamados/convocados a encarnarem o papel de ser *outro*. *Um outrem* que mesmo, aparentemente, denegado, se (re)vela/(des)vela a *personae* mais obscura e, por isso mesmo, quase em um oximoro, mais exposta, mais entremostrada, mais desejosa de vir à tona, de *emergir das profundezas dos escombros*:

A superioridade sarcástica do chofer convinha à moça: libertava-a de si mesma. Pois ela mesma era, antes de tudo, o ciúme. A partir do momento em que seu amigo deixou de exibir seus talentos de sedutor para mostrar apenas o rosto fechado, o ciúme se aplacou. Ela podia esquecer de si mesma e entregar-se ao seu papel.

Seu papel? Qual? Um papel extraído de má literatura. Ela havia parado o carro, não para ir aqui ou ali, mas para seduzir o homem sentado ao volante; a moça da carona não era senão uma vil sedutora que sabia usar admiravelmente seus encantos. E entrou na pele desse ridículo

⁸ O.J.C, p.77.

⁹ O.J.C, p.77.

personagem de romance com uma facilidade que a surpreendeu e encantou¹⁰.

Ambos aceitam, prontamente, o jogo e estão cada qual fadados a representar o seu papel: ele, *o chofer desconhecido* e ela, *a moça da carona*. Devemos dizer que, as personagens aceitam este papel porque estão cansadas de representarem *o papel de ser elas mesmas*. Ele cansado de uma vida monótona, anódina, controlada, sem excessos e ela também exausta de ser tão somente uma mulher terna, repleta de pudor e ausente de sensualidade. Contudo, paradoxalmente, em muitos momentos, sobretudo, quando estão a sós, sem a companhia de um e de outro, novamente, os sujeitos-personagens se despem do papel de ser outro: *o chofer desconhecido* e/ou ainda, *a moça da carona*:

Assim que saiu, voltou, é claro, a ser ele mesmo. De súbito, desagradou-lhe o fato de estar num lugar totalmente imprevisto; ainda mais que não estava ali obrigado por ninguém, nem mesmo por vontade própria.

Ao ficar sozinha, a moça também saiu do seu papel. Não estava nem um pouco aborrecida com a troca de itinerário... Coisa estranha, esse pensamento não a fazia sofrer; sorria à idéia de que era uma desconhecida para ele, irresponsável e indecente, uma dessas mulheres que lhe despertavam tanto ciúme; acreditava assim suplanta-las; acreditava ter encontrado os meios de apoderar-se de suas armas, de oferecer finalmente ao amigo o que até agora não lhe soubera dar: a despreocupação, o despudor, a liberdade; sentia uma especial satisfação ao pensar que ela sozinha podia ser todas as mulheres e podia assim (ela sozinha) açambarcar toda a atenção do amigo e absorvê-lo inteiramente¹¹.

Pelos excertos, observa-se, algo inusitado, despida de si e olhando para o papel que representava momentos antes, a moça da carona sente um júbilo inesperado, sente, ainda, uma leve sensação de poder, sobretudo, o poder feminino de ser as mulheres todas das quais sentia e sempre sentiu ciúmes: as mulheres dotadas de sensualidade, sexualidade. Já não era apenas uma mulher; era, enfim, todas e nenhuma, concomitantemente,

Se a assunção desta *personae* não assusta a moça, por outro lado, ao chofer desconhecido – que despido de sua personagem, sendo tão somente o amigo/amante – (re)conhece na postura da *moça da carona* o seu verdadeiro eu, como se tivesse que

¹⁰ O.J.C, p.77-78.

¹¹ O.J.C, p.80 - grifos nossos

apreendê-lo, justamente, quando a sua amiga assume um outro papel, uma personagem até então nunca vista/entrevista; como pode ser entrevisto nos fragmentos abaixo:

Havia algo no jogo da moça que começava a irritá-lo; agora que estavam frente a frente compreendeu que se ela lhe parecia uma outra, não era apenas por causa de suas palavras, mas porque ela estava inteiramente metamorfoseada, nos gestos e na mímica, que se parecia, com repugnante fidelidade, àquele tipo de mulher que ele conhecia muito bem e que lhe inspirava ligeira aversão.

Ele ficava cada vez mais irritado por ver até que ponto a amiga sabia comportar-se como mulher fácil; pois se sabe tão bem transformar-se nesse personagem, pensava ele, é porque na verdade ela é assim; no fundo não era a alma de uma outra, surgida não se sabe de onde, que se insinuava sob a pele dela; quem encarnava dessa maneira era ela mesma, ou pelo menos a parte de seu ser que ela mantinha habitualmente escondida a sete chaves, mas que a desculpa do jogo tinha feito da gaiola

¹².

Com a mesma intensidade com que o amigo e/ou então, o chofer desconhecido sente repugnância pela moça da carona, passa a desejá-la fisicamente. Este sentimento contraditório, diríamos, paradoxal, fez reacender nele sua virilidade, sua cobiça, seu desejo por esta moça e por todas as mulheres que coabitam nela:

A estranheza da alma singularizava seu corpo de mulher, ou melhor, era a estranheza que fazia desse corpo um corpo, como se até então aquele corpo tivesse existido para ele apenas no nevoeiro da compaixão, da ternura, da solicitude, do amor e da emoção; como se estivesse perdido nesse nevoeiro (sim, como se o corpo estivesse perdido!). Pela primeira vez o rapaz acreditava ver o corpo da amiga ¹³.

A moça da carona sucumbiu à *personae* assumida, sucumbiu ao jogo, pois ele a fascinara, por intermédio dele, podia tornar-se livre, livre da carapaça que sempre havia vestido/se apoiado. “Era uma vida excepcionalmente livre. A moça da carona podia tudo; tudo lhe era permitido; dizer tudo, tudo fazer, tudo experimentar.” Portanto, ficou fascinada com a possibilidade de ser outra/outrem:

Atravessou a sala e reparou que estava sendo observada de todas as mesas; isso também era uma sensação nova que não conhecia: o prazer sem pudor que lhe proporcionava seu corpo.

¹² O.J.C, p.81-82.

¹³ O.J.C, 83.

[...] Mas agora era a garota da carona, a mulher sem destino; libertara-se das ternas correntes do amor e começava a tomar intensa consciência de seu corpo; e esse corpo mais a excitava na medida em que eram desconhecidos os olhares que o observavam¹⁴.

Recapitulando a questão de colocar a máscara, assumir uma *personae* em diversos momentos da narrativa intitulada *O jogo da Carona*, se faz impossível distinguir/delimitar as regiões fronteiriças entre realidade e ficção, sujeito real e *personae* assumida, pois como saber qual personagem, qual *personae* é a verdadeira? De tal sorte que, em muitos momentos, a *personae*/máscara se acoplou/se amalgamou, perfeitamente, que já é impossível se livrar dela: seja porque esta *personae* ora assumida nos interpela tão prontamente, era ela que queria representar desde sempre; seja porque já se faz tarde e impossível se livrar de nossa verdadeira faceta porque ela já está amalgamada com o nosso ser, ora exposto, ora (des)velado.

Se no início e até ao meio da narrativa para o Rapaz o jogo era quase estranho, tinha dificuldades de ver, de separar, naquela imagem caricatural a figura doce e terna de sua amiga; para a moça da carona o papel lhe caíra tão bem como fora esboçada nas linhas anteriores deste ensaio. Em inúmeros momentos, o rapaz – *despido da personagem intitulada o chofer desconhecido* – tenta encontrar os mínimos vestígios da amiga na moça da carona:

Era um jogo engraçado. Era estranho, por exemplo, que o rapaz, embora perfeitamente colocado no papel do motorista desconhecido, não deixasse sequer por um momento de ver sua amiga na personagem da garota da carona.

[...] Quando a via atravessar essa temível fronteira com uma elegância tão natural, sentia crescer sua raiva¹⁵.

Até que ao final da narrativa o rapaz se dá por vencido e renasce em seu SER os instintos mais viris, mais abafados/sufocados, até então, e eles retornam, vorazmente, como em cascata de instintos e ele, tão prontamente, encarna *o motorista desconhecido* e a *personae* representada por sua amiga lhe provoca extrema cobiça – aquele corpo destituído de ternura, sendo tão somente corpo. Assim o motorista desconhecido é

¹⁴ O.J.C, p.84.

¹⁵ O.J.C, p.85.

interpelado e vê duas imagens superpostas: a amiga e a moça da carona e sente uma raiva descomunal que nos faz lembrar o conto de Clarice Lispector denominado “O Búfalo” – quando a instância-personagem sai em busca de um animal que lhe representasse, efetivamente, e fica estarelecida ao descobrir que era o búfalo. No excerto abaixo, depreende-se as dificuldades/os dilemas e as imagens superpostas da amiga e da moça da carona:

Era como olhar duas imagens na mesma objetiva, duas imagens superpostas aparecendo transparentes uma sobre a outra. Estas duas imagens superpostas diziam-lhe que sua amiga podia ter tudo dentro de si, que sua alma era terrivelmente amorfa, que a fidelidade podia existir nela tanto como a infidelidade, a traição como a inocência, a sedução como o pudor; essa mistura de um depósito de lixo. As duas imagens superpostas apareciam sempre transparentes, uma embaixo da outra, e o rapaz compreendia que a diferença entre sua amiga e as outras mulheres, com todos os pensamentos, todos os sentimentos, todos os vícios possíveis, o que justificava suas dúvidas e seus ciúmes secretos; que a impressão de contornos delimitando a sua personalidade não era senão uma ilusão a que o outro sucumbia, aquele que a olhava, isto é, ele mesmo. Ele pensava que essa moça, tal como a amava, não era senão um produto de seu desejo, de seu pensamento abstrato, de sua confiança, e que sua amiga, tal como era realmente, era essa mulher que estava ali, desesperadamente *outra*, desesperadamente *estranha*, desesperadamente polimorfa. Ele a detestava¹⁶.

Nos momentos finais do conto, a narrativa ganha ainda mais requintes de sedução e, então, ficamos absorvidos pelo talento do sujeito-autor, do sujeito-narrador – para recorrermos, aqui, aos conceitos tomados de empréstimo de Umberto Eco (2001) e/ou ainda, para utilizarmos uma acepção mais ampla, ficamos absortos pela instância enunciativa do narrador e, ainda, pela instância enunciativa sujeitidual de *Amores Risíveis*. Quanto mais próximos do desfecho final do conto, tanto mais os leitores, os sujeitos-leitores se encontram seduzidos nas malhas do tecido textual e em todo este universo de jogo e sedução armado/confabulado. Já não podemos/poderemos mais fugir ao jogo estabelecido, a exemplo, das personagens. De tal sorte que estamos, completamente, destinados/fadados à discursividade sensual, erotizada/erotizável em *O jogo da carona*¹⁷.

¹⁶ O.J.C, p. 87.

¹⁷ Kundera, 1985.

Se não há como fugir ao jogo, pois os jogadores não podem se ausentar da cena enunciativa, enfim, do jogo, propriamente dito, ao leitor também será inútil fugir – já se encontra seduzido/arrebatado... só lhe resta pensar em um final pungente/estorrecedor.

No jogo, o homem não é livre, para o jogador o jogo é uma armadilha; se não se tratasse de um jogo, e se fossem um para o outro dois desconhecidos, a garota da carona já poderia ter-se ofendido há muito tempo e partir; mas não há meios de escapar a um jogo; o time não pode fugir do campo antes do fim; os peões do jogo de xadrez não podem sair das casas do tabuleiro, os limites do campo são intransponíveis¹⁸.

Quando a moça desconhecida decide sair do jogo e ser somente a amiga terna do rapaz; quando então seu amigo já tinha, de fato, encarnado o motorista desconhecido, não há mais como escapar ao jogo, pois ele estava posto e as personagens já haviam se amalgamado às máscaras, sobretudo, ele que já havia encarnado o motorista desconhecido e, por isso mesmo, deixara jorrar seus instintos mais primitivos e febris: a virilidade, a ousadia, o desejo, a cobiça. Nesse momento, a moça desconhecida é obrigada a tirar a roupa e ao tirá-la se descobre nua não só fisicamente, mas todo o seu ser se reconhece desnudo, por isso ao se sentir nua quer voltar atrás, quer ser somente a amiga doce do rapaz:

Mas em seguida, quando ficou completamente nua diante dele, pensou que o jogo não podia continuar, que ao se despojar de suas roupas havia tirado a máscara e estava nua, o que significava que era apenas ela mesma e que o rapaz precisaria tomar a iniciativa de vir na sua direção, fazer um gesto com a mão, um gesto que apagaria tudo e a partir do qual só haveria lugar para suas mais íntimas carícias. Ela estava nua diante dele e havia parado de jogar¹⁹.

Ela havia parado de jogar, contudo ele insistia no jogo e via na moça da carona um corpo de prostituta – nunca visto, de fato, mas apreendido pela literatura e por ouvir falar.

_ Desejava apenas uma coisa: tratá-la como prostituta., Não havia piano no quarto de hotel, mas apenas uma pequena mesa encostada na parede,

¹⁸ O.J.C, p. 86.

¹⁹ O.J.C, p.88.

coberta com uma toalha. Mandou que sua amiga subisse nela. Ela fez um gesto de súplica, mas: _ Você foi paga para isso – disse ele. Diante da implacável decisão que percebeu em seu olhar, ela se esforçou para prosseguir com o jogo, mas não tinha mais forças. Com lágrimas nos olhos, subiu na mesa. ...Tornara-se grosseiro e sensual. Dizia palavras que ela nunca o ouvira pronunciar. Ela queria resistir, escapar desse jogo, chamou-o pelo nome, mas ele a obrigou a calar-se, dizendo que ela não tinha o direito de lhe falar nesse tom familiar²⁰.

Quanto à moça – ao assumir o jogo torna-se a moça desconhecida da carona e, a exemplo do desejo anunciado, primeiramente pelo rapaz (no início da narrativa), quer seja, o de sair do jogo, de se desvencilhar do jogo estabelecido, ela tardiamente manifesta este mesmo desejo; quando então já não era mais permitido/possível se desvincular:

...quando ficou completamente nua diante dele, pensou que o jogo não podia continuar, que ao se despojar de suas roupas havia tirado a máscara e estava nua, o que significava que era apenas ela mesma e que o rapaz precisaria tomar a iniciativa de vir na sua direção, fazer um gesto com a mão, um gesto que apagaria tudo e a partir do qual só haveria lugar para suas mais íntimas carícias. Ela estava nua diante dele e havia parado de jogar; sentia-se embaraçada, e o sorriso que na realidade pertencia somente a ela apareceu em seu rosto, um sorriso tímido e confuso²¹.

E ao se despir de si percebeu que já era tarde demais e todas as suas tentativas para lembrar ao rapaz – agora tão somente o moço desconhecido – que era tão somente a sua amiga e, não mais, a moça da carona foram ineficazes. O moço desconhecido via ali só o corpo e tratava este corpo como a um corpo de prostituta: “Quis encostar os lábios nos dele, mas ele a afastou, repetindo que só beijava as mulheres que amava.” E, justamente, neste momento, em que seu corpo é tratado como um corpo sentiu o que sempre havia evitado: “o amor sem sentimento e sem amor”:

Sabia que atravessara a fronteira proibida, além da qual se comportava sem a menor reserva e em total comunhão. Apenas experimentava, num

²⁰ O.J.C, p. 89.

²¹ O.J.C, p.88-89.

recôndito do seu espírito, uma espécie de medo ao pensar que nunca sentira tal prazer e tanto prazer como dessa vez – além dessa fronteira²².

Em um momento quase apoteótico – similar ao gozo – a narrativa se encerra, em que para as personagens e para os leitores estamos fadados a voltar as nossas relações habituais, pois o jogo terminara, enfim, para as personagens e para nós: sujeitos-leitores. A luz apagou para as *personaes* em sua cena enunciativa e para nós seus legítimos expectadores:

A luz apagou-se. Ele não tinha nenhuma vontade de voltar ao universo de suas relações habituais. Tinha medo dessa volta. Permanecia ao lado dela no escuro, evitando qualquer contato com seu corpo²³.

Estávamos em êxtase, puríssimo, quando a exemplo da amiga do moço também tivemos que voltar ao real... e dizermos também em paráfrase, *tautologicamente*, somos nós, somos nós, somos nós e ainda temos o resto de nossas vidas pela frente, não só quatorze dias de férias. E a exemplo da moça da carona – agora a amiga do rapaz – tivemos que sair de longe... de algum lugar onde nos fora permitido visitar os escombros de nosso ser tão multifacetado, tão cheio de urgências, tão esperançoso, tão cheio de amores e, paradoxalmente, tão triste, tão cheio de mágoas.

Como *ponto-e-vírgula* para este ensaio, poderíamos, ainda, (re)velar que olhando, detidamente, para os sete contos que compõem a obra de Kundera – em uma visão quase demiúrgica e sem envolvimento – sem estarmos, de fato, apaixonados, confessaríamos que os amores, são, de fato, risíveis, extremamente risíveis.

²² O.J.C, p. 90.

²³ O.J.C, p. 90.

Referências Bibliográficas

CARRIJO, Fabiana Rodrigues. Aspectos do Discurso Narrativo e Ficcional de Lygia Fagundes Telles: as vozes e o estatuto do narrador. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: PPGEL/ILEEL/UFU, 2002. 150 p.

DURAS, Maguerite. O amante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Humberto. Seis passeios pelo bosque da ficção. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 2ª ed. São Paulo: Passagens, 1992.

KUNDERA, Milan. Risíveis Amores. Tradução de Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso: princípios e procedimentos. 3ª edição. Campinas, S.P: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, R.J: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Et al. Campinas, S.P: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. O discurso: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. "Os fundamentos teóricos da Análise automática do discurso de Michel" (1960). In: GADET, F. & HAK, T (org). Por uma análise automática do discurso: uma crítica à obra de Michel Pêcheux, trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas, S.P: Editora da UNICAMP.

SANTOS, J.B.C. Uma reflexão metodológica sobre a Análise de Discurso. In: Análise do Discurso: Unidade e Dispersão. 2004 p.109-114.