

**QUANTO MAIS ROSA, MAIS CRISTO
UMA LEITURA DE CLARICE LISPECTOR
À LUZ DA TEORIA DOS TOPOI, DE J.C. ANSCOMBRE**

Paulo César Costa da Rosa (UERJ)

“Nós devemos renunciar a nós mesmos e
imitar Jesus Cristo.” (*A Imitação de Cristo*)

RESUMO

Este trabalho procura mostrar, à luz da Linguística do Texto, alguns aspectos sintático-semânticos do conto A imitação da rosa de Clarice Lispector, tendo como referência teórica principal a teoria dos topoi (lugares comuns argumentativos), de Jean-Claude Anscombre.

Palavras-chave: Semântica; Topoi; Clarice Lispector

INTRODUÇÃO

Para Platão, o artista deveria ser banido da República, já que se dedicava à tarefa menor de imitar a imitação, já que aquilo que se entenderiam por real não seriam senão imagens. A importância, o valor da imitação, da *mimesis*, é, por assim dizer, resgatado por Aristóteles, se bem que, ou mal traduzido ou mal interpretado, denotou, para alguns, simples cópia. Para Aristóteles, a imitação é inata ao homem – qualquer forma de imitação, o que, aliás, parece diminuir a importância da imitação artística como processo específico, e talvez lhe diminua o *status*. De qualquer maneira, a própria preocupação de Platão em banir o artista já confere à obra de arte um valor diferente de um simples e real objeto.

Se a criação literária se constrói sobre uma imitação da realidade, a expressão do escritor resultará do modo como se dá sua apreensão dessa realidade. Assim, quanto mais questionadora for essa apreensão, por parte do autor – entendido como um ser subordinado a uma história, a uma cultura –, tanto mais desconcertante será a relação entre o narrador (e/ou os personagens) dum conto, dum romance e o mundo ali criado. É, a nosso ver, esta a riqueza da obra literária: ela não é o mundo, mas a criação linguística de um mundo, onde o cenário, os personagens podem tanto servir à

simples narrativa, ao simples ato de “contar uma história”; quanto podem servir a uma discussão sobre a própria existência.

Ora, se o que for posto no centro do debate for o próprio conceito de *mimesis*, de **imitação**, a obra estará aberta a uma interessante leitura metalingüística, consistindo em um exercício de buscar pistas que comprovem ter sido esta a motivação central da escritura. Uma obra de arte cujo tema central é a imitação, sob um certo sentido, porá frente a frente duas imitações, podendo causar o efeito de dois espelhos dispostos em 180º: um número infinito de imagens, a sugerir uma limitação vacilante entre o sujeito e o objeto; entre o escuro e o claro; entre a normalidade e a anormalidade; entre o modesto e o sublime; entre Cristo e rosas.

Este trabalho procurará mostrar, sob uma ótica subordinada à Lingüística do Texto, alguns aspectos sintático-semânticos do conto *A imitação da rosa* (LISPECTOR, 1978), tendo como referência teórica principal a teoria dos *topoi*, de Jean-Claude Anscombe.

A PALAVRA PRECISA

No mundo esquivo de Lispector, é recorrente nos sujeitos a sensação de angústia diante da constatação da existência do objeto – objeto que será em princípio o mais banal possível, o que ressaltará a impotência do sujeito diante de sua súbita significação. Ora, num mundo criado por palavras – o mundo da obra literária –, é possível ao narrador apresentar em lentas etapas, simulando uma espécie de *slow motion*, algo que pode ter-se dado abruptamente. Em *A imitação da rosa*, é notável a passagem do “surgimento” das rosas, em que se verifica uma interessante gradação. Essa passagem não faz senão confirmar, no refinamento formal da escritura de Lispector, como o significado das palavras é, por assim dizer, fluido, no sentido de que uma mesma palavra pode apresentar sentidos inusitados, contraditórios, por vezes inesperados. Não é incomum referir-se a esse fenômeno com conceitos tais como “ressemantização” ou “ressignificação” – o que veremos, mais adiante, ser uma noção injustificada.

Ao constatar um caráter fugidio das palavras, Lispector vê-se

compelida a confessar sua perplexidade diante da expressão lingüística. Se, por um lado – pelo lado da “confissão” – sua dificuldade parece resultar de uma deficiência intrínseca às línguas naturais, por outro advém da busca incessante da precisão, do *mot juste*. Não será surpreendente que encontremos em sua obra declarações angustiadas como

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo.

ou

(...) estava compreendendo as palavras, tudo o que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido. (LISPECTOR, 1969: 17 e 51)

Entretanto não acreditamos tratar-se de “deficiência” essa dita “fluidez”, e, sim, um princípio lingüístico: a atualização de toda e qualquer palavra em função do enunciado em que ela se inscreve é proposta – dentre vários autores – por Anscombe:

a’) Não existe sentido literal tal que sentido literal seja uma constante semântica. À mesma forma certamente corresponderá a mesma significação, mas esta será função, e, não, uma constante. Com efeito, na medida em que a significação é uma função argumentativa (tendo, portanto, a ver com “o exterior” do enunciado), ela comportará variáveis, parâmetros. Uma significação será algo como, por exemplo, “Buscar a conclusão *r* para a qual o enunciado considerado é melhor argumento que um outro enunciado *p*”. Assim, os dois sintagmas *um pouco de N* e *pouco de N* não terão a mesma significação em termos de argumentação; ao passo que teriam o mesmo sentido literal, a saber “pequena quantidade de N” no Quadro de uma teoria informativa.

b’) Na medida em que a significação não é mais constante, mas uma função que comporta parâmetros e variáveis, não poderia mais ser questão de vericondicionalidade. Aliás, a referência vinculada às funções argumentativas é desta vez uma referência interna. Através de sua significação, um enunciado não remete a objetos do mundo exterior, mas a discursos dos quais ele é a continuação, ou é suscetível de ser sua continuação. Numa tal ótica, a língua refere-se tão-somente a ela mesma.

A título de ilustração, tomemos afirmação acima como referência para a apreciação da passagem do “surgimento” das

rosas, a que aludimos acima.

Primeiramente, notemos que o narrador faz a personagem partilhar o estranho surgimento do objeto se apresenta ao narratário: (“Abriu os olhos, e como se fosse a sala que tivesse tirado um cochilo e não ela, a sala parecia renovada (...) Oh! como era bom rever tudo arrumado e sem poeira, tudo limpo pelas suas próprias mãos destras, e tão silencioso, e com um jarro de flores.” [p. 45])

Observe-se o sorrateiro aparecimento das rosas: sorrateiro porque vem como última palavra do último termo (adjunto adnominal, portanto subordinado) de uma coordenação aditiva de três predicativos. Além disso, ainda não são apresentadas como *rosas*, mas como seu hiperônimo: *flores*. No próximo passo, *flores* recebe um *status* ligeiramente superior: da adição à inclusão (denotada aqui pelo conector *até*). No entanto permanece subordinado, em função adjunta.

É surpreendente a regularidade da atuação do que se pode chamar de um traço do estilo de Lispector, que é a importância do **olhar** (“Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância. Até um jarro de flores. **Olhou-o**” (grifo nosso).[p. 45]). Pois é justamente a partir do emprego desse verbo que as flores se tornam rosas (aliás, até o fim): – Ah! como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil (“Eram miúdas rosas silvestres que comprara de manhã na feira.” [p. 45])

Notemos que o crescimento da importância textual das rosas acompanha, na mesma medida, o crescimento de sua importância sintática: agora é um predicativo, se bem que ainda ladeado de adjuntos, o que as faz, por assim dizer, errante em meio ao sintagma. Isso sem contar especificamente com o adjunto *miúdas*, que sugere o crescimento que está por vir. No seguinte passo, *rosas* passa a sujeito: “Mas à luz desta sala as rosas estavam em toda a sua completa e tranqüila beleza.” [p. 45]

Para finalmente recebem o arrebatado atributo *tão lindas*, adjetivo intensificado por um advérbio cuidadosamente selecionado por conta da terminação em *-ão*, que aventa acessoriamente a noção de aumentativo (“Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade.” [p. 45])

Dessa forma, a apurada harmonia entre o eixo paradigmático (em que se selecionaram, por exemplo, *flores* depois *rosas*) e o eixo sintagmático (em que verificamos várias maneiras de modificar, por exemplo, aqueles substantivos) é sem dúvida responsável por o texto atingir a beleza desejada pelo locutor. Mas a atualização semântica de itens lexicais está longe de ser um fenômeno eventual. Trata-se da essência das línguas. “A significação não se encontra no sentido como parte sua: ela é, no essencial pelo menos, constituídas de diretivas, ou ainda de instruções, de senhas, para decodificar o sentido de seus enunciados.” (DUCROT, 1989) Nesse sentido, não se justifica, por exemplo, o conceito de “ressemantização”, simplesmente porque, se não há uma constante semântica (e sim uma função), o significado será tão histórico e cultural quanto o enunciado que o inscreve.

A IMITAÇÃO DE CRISTO COMO FONTE DOS TOPOI FUNDAMENTAIS D'A IMITAÇÃO DA ROSA

Logo no início do conto *A imitação da rosa*, o locutor (narrador) faz menção ao livro *A Imitação de Cristo*, com o qual a protagonista teve experiências desagradáveis: desde a não-compreensão da obra até o temor de imitar Cristo. *A Imitação de Cristo* é um conjunto de quatro livros, escritos possivelmente pelo monge agostiniano e escritor alemão **Tomás de Kempis** (1379-1471). Foi um livro de orações que exerceu uma influência religiosa muito grande. Ali se instruíamos como se deve viver, em consonância com o etos cristão: imitar Cristo era não andar nas trevas, era ter a luz da vida.

Nossa hipótese é a de que Lispector parte d'*A Imitação de Cristo*, como manancial do feixe de *topoi* sobre o qual se instaura o conflito dos personagens. Acreditamos que algumas das seguintes instruções serviram, implícita ou explicitamente, de ponto de partida para a autora:

- a) Não tenha vergonha de servir aos outros, e de parecer pobre neste mundo, por amor a Jesus Cristo.
- b) Evite tanto quanto possível o tumulto do mundo; pois há o perigo de se envolver com as coisas mundanas, mesmo se tiver intenção pura.

c) É grandioso viver na obediência a um superior, e não depender de si mesmo. É mais seguro obedecer do que comandar.

d) Nós podemos experimentar uma grande paz, se nós não quisermos nos ocupar do que dizem e fazem os outros, cujas responsabilidades não são de nossa conta.

e) É bom às vezes sofrer contradições, e que pensem mal ou pouco favoravelmente de nós, ainda que boas sejam nossas ações e nossas intenções.

f) O homem, o quanto viver, nunca estará inteiramente ao abrigo das tentações; pois transportamos conosco o germe da tentação, por causa da concupiscência na qual nós nascemos.

g) Volte os olhos para si e evite julgar as ações dos outros.

h) Nenhuma obra exterior servirá sem a caridade; mas tudo quanto se faz pela caridade, pequeno ou vil que seja, produz frutos abundantes.

i) Nós devemos renunciar a nós mesmos, carregando a cruz de Jesus Cristo. (*L'imitation de Jésus Christ: 5-35.*)

Dessas instruções, algumas são explicitamente verificáveis em passagens do conto. No quadro abaixo, cotejamos algumas das instruções com fragmentos que julgamos mais ou menos coincidentes (os grifos são nossos):

a) Eu sou a **LUZ** do mundo. Aquele que me segue **NÃO ANDARÁ NAS TREVAS**, mas terá a **LUZ** da vida. (João, VIII, 12). Essas são as palavras de Jesus Cristo, pelas quais ele nos exorta a imitar sua conduta e sua vida, se nós queremos ser verdadeiramente **ILUMINADOS** e **LIBERADOS DE TODA CEGUEIRA** do coração.

(...) não mais aquela coisa que um dia se alastrara **CLARA**, como um câncer, a sua alma [p. 41]

Uma ausência que entrava nela como uma **CLARIDADE**. [p. 54]

Como se pinga limão no chá escuro e o chá escuro vai se **CLAREANDO** todo. Seu cansaço ia gradativamente se **CLAREANDO**. [p. 54]

Assim como um **VAGA-LUME ACENDE**. [p. 55]

(...) fizera o possível para não se tornar **LUMINOSA** e inalcançável. [p. 58]

b) Nós devemos **RENUNCIAR** a nós mesmos e **IMITAR JESUS CRISTO [ROSAS]**.

Mas, com os lábios secos, procurou um instante **IMITAR** por dentro de si **AS ROSAS [CRISTO]**. Não era sequer difícil.[p. 55]

(...) – Não pude impedir, disse ela, e a

derradeira piedade pelo homem estava na sua voz, o último perdão que já vinha misturado à altivez de uma solidão **JÁ QUASE PERFEITA**. Não pude impedir (...).Foi **POR CAUSA DAS ROSAS [CRISTO]**, disse com modéstia. [p. 57]

c) É grandioso viver na obediência a um superior, e não depender de si mesmo. É mais seguro obedecer do que comandar.

Mas agora que ela estava de novo “bem”, tomariam o ônibus, ela olhando **COMO UMA ESPOSA** pela janela, o braço no dele (...) [p. 35]

ele [Armando] que **A RECEBERA DE UM PAI E DE UM PADRE**, e que **NÃO SABIA O QUE FAZER COM ESSA MOÇA** da Tijuca (...) [p. 40]

d) O homem, o quanto viver, nunca estará inteiramente ao abrigo das tentações; pois transportamos conosco o germe da **TENTAÇÃO**, por causa da concupiscência na qual nós nascemos.

Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição **TENTADORA** das rosas (...) [p. 52]

e) Nenhuma obra exterior servirá sem a caridade; mas **TUDO QUANTO SE FAZ PELA CARIDADE**, pequeno ou vil que seja, **PRODUZ FRUTOS** abundantes.

E **DAR** as rosas **ERA** quase tão **BONITO** como as próprias rosas. [p. 48]

Teçamos agora algumas considerações úteis acerca do conceito de *topoi*, desenvolvido por Jean-Claude Anscombe:

Os *topoi* são os princípios gerais que servem de apoio ao raciocínio, mas não são o raciocínio. Eles não são nunca emitidos em forma de asserção, no sentido de que o locutor nunca se apresenta como sendo seu autor (mesmo que ele o seja efetivamente), mas eles são utilizados. Eles sempre são apresentados como sendo o objeto de um consenso no seio de uma comunidade mais ou menos vasta (aqui entendida como reduzida a um indivíduo, por exemplo, o locutor). É por isso que eles podem muito bem ser criados sem muita preocupação em ser fiéis à realidade, sempre sendo apresentados como tendo força de lei, como tendo autonomia. (ANSCOMBRE, 2000)

Para podemos entender melhor o conceito de *topoi*, é preciso entender sua função na cena argumentativa. Consideremos os seguintes constituintes dessa cena: o **locutor** (em nosso caso aqui o narrador), o **alocutário** (aqui será o leitor, mais precisamente, o

narratário), a **asserção**, os **enunciadores** (que são tanto o locutor quanto o alocutário, bem como quaisquer outras fontes geradoras de valores culturais mais ou menos consensuais). Para Anscombe, a natureza argumentativa da língua advém do fato de esses constituintes estarem sempre (ou quase sempre) atuando nas enunciações.

Porém os *topoi* não são conceitos de sentido fixo, mas gradual, no sentido de que uma enunciação é o processo, cujo produto é o enunciado, que, a rigor, por caminhar em direção a uma conclusão, é uma combinação argumentativa de um feixe de fatos a, a', a''... com um feixe de fatos b, b', b''... Mas, ainda assim, essa relação não é biunívoca ($a \rightarrow b$; $a' \rightarrow b'$; $a'' \rightarrow b''$...). Na verdade, a aparição do fato a se apresenta como a legitimação da aplicação de um (ou de vários, ou de uma cadeia de) *topos* que conduz a um fato b. “Desse ponto de vista, a significação de uma frase é o conjunto dos *topoi* cuja aplicação ela autoriza logo que ela é enunciada” (*Op. cit.*, p. 22).

Para exemplificar, passemos ao *topos* que nos parece a questão central de *A imitação da rosa*: chegar à luz corresponde a chegar à anormalidade¹. Quando o locutor (narrador) do conto afirma que “Ele [Armando] sabia que ela [Laura] fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável.”, o adjetivo *luminosa* ganha uma acepção negativa (de volta à anormalidade), que não pode ser representada apenas pela noção **luminosa = dentro da anormalidade**. O adjetivo *luminosa* está vinculado ao seguinte feixe de *topoi*:

- 1) Quanto mais se imita Cristo, menos se enquadra na anormalidade.
- 2) Quanto mais se imita Cristo, mais se enquadra na anormalidade.
- 3) Quanto menos se imita Cristo, mais se enquadra na anormalidade.
- 4) Quanto menos se imita Cristo, menos se enquadra na anormalidade.

Um dos estranhamentos do conto, conforme veremos adiante, será o conflito entre o *topos* (2), para o qual locutor (narrador) e

¹ Usaremos aqui a oposição normalidade/anormalidade, sugerida por Lúcia Helena em Clarice Lispector: a função desalienante da sua criação literária (cf. Bibliografia).

protagonista parecem inclinar-se, e o *topos* (1), que se enquadra no código social vigente. Poderíamos já discutir como se dá no conto o caminhar do argumento “tornar-se luminosa” até a conclusão “enquadrar-se na anormalidade”. Entretanto isso não é possível (ou ao menos seria incompleto), na medida em que a relação entre luminosidade e anormalidade não está bem explicada. E foi no momento em que buscávamos entender tal relação que percebemos a atuação de *A imitação de Cristo* sobre os *topoi* acima e sobre a própria trama de *A imitação da rosa*.

Tomemos a seguinte passagem:

Quando lhe haviam dado para ler a “Imitação de Cristo”, com um ardor de burra ela lera sem entender, mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – *perdido na luz*, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação. [p. 37] (Grifos nossos).

Aos olhos de Laura, que lê sem entender o livro religioso, imitar Cristo não é seguir seu exemplo, mas, numa possível interpretação “burra” de Laura, “cometer a heresia de tentar igualar-se a ele”; ou ainda, numa possível interpretação refinada do locutor (narrador), “atingir a perfeição e não se deixar sucumbir às exigências sociais feitas a uma mulher casada, burguesa, da Tijuca.”

De qualquer maneira, tudo leva a crer que a menção a *luz* e a palavras de seu *frame* – não só nessa passagem, mas também ao longo do texto – é intertextual, e parece ter sua gênese na introdução da *Imitação de Cristo*:

Eu sou a luz do mundo. Aquele que me segue não andarás nas trevas, mas terá a luz da vida. (João, VIII, 12). Essas são as palavras de Jesus Cristo, pelas quais ele nos exorta a imitar sua conduta e sua vida, se nós queremos ser verdadeiramente *iluminados* e liberados de toda cegueira do coração. (*L'imitation de Jésus Christ*, p. 5) (Grifos nossos)

Com isso o feixe de *topoi* que sugerimos acima deve ter uma construção mais complexa²:

² Note-se que esse feixe de *topoi* é um conjunto de possibilidades de relacionar o argumento “imitar Cristo” às conclusões “chegar à luz” e “enquadrar-se na normalidade/anormalidade”. É possível que, por conta da grande diversidade de visão de mundo dos vários grupos sociais do planeta, todos esses *topoi* sejam aplicáveis.

1) Quanto mais se imita Cristo, menos se chega à luz; portanto se enquadra na normalidade.

1') Quanto mais se imita Cristo, menos se chega à luz; portanto se enquadra na anormalidade.

2) Quanto mais se imita Cristo, mais se chega à luz; portanto se enquadra na normalidade.

2') Quanto mais se imita Cristo, mais se chega à luz; portanto se enquadra na anormalidade.

3) Quanto menos se imita Cristo, mais se chega à luz; portanto se enquadra na normalidade.

3') Quanto menos se imita Cristo, mais se chega à luz; portanto se enquadra na anormalidade.

4) Quanto menos se imita Cristo, menos se chega à luz; portanto se enquadra na normalidade.

4') Quanto menos se imita Cristo, menos se chega à luz; portanto se enquadra na anormalidade.

No entanto Laura, diante da percepção da existência das rosas, desloca o ideal de perfeição em Cristo para o ideal de perfeição nas rosas. Esse deslocamento se dá gradativamente, sempre amparado por comparações ou metáforas que se calcam em palavras do *frame* de luz, apontando firmemente para a possibilidade de o conto ter como um de seus intertextos principais a *Imitação de Cristo*. Nas primeiras aparições de rosas as adjetivações são do campo semântico de *beleza* e *perfeição*: *lindas, tão bonitas, perfeitas*. Depois de um momento de prazer diante das rosas, Laura passou a se sentir “constrangida” e “perturbada”: “a beleza extrema incomodava.”[p. 46]. Incomodava por representar “um risco”, “uma advertência”[p. 47]. prontamente somos compelidos a retornar à advertência que Laura mesma fizera no início do conto: “quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido.”[p. 37]. A noção de risco é a primeira das pistas de que a confusão que se instaura na mente de Laura se funda na **culpa por querer imitar a perfeição** – perfeição que no texto constitui o conjunto interseção resultante do cotejo **rosas/Cristo** (o que a torna

Note-se ainda que os *topoi* da série (2) não são sinônimos da (4): esta afirma que só imitando Cristo é que se chega à luz (tese dos muito crentes); aquela afirma que imitar Cristo é um dos meios de chegar à luz (tese ponderada de quem não descê.)

também uma pista para a intertextualidade entre *A imitação da rosa* e *A imitação de Cristo*). Portanto o risco é de cair em tentação (“Cristo era a pior tentação”[p. 37]). A decisão de dar as rosas para Carlota não é símbolo de generosidade, mas de medo de ficar diante da perfeição (“E mesmo ficaria longe delas”[p. 48]; “E ao mesmo tempo se livraria delas”[p. 49]). A relutância em não dá-las faz parte da própria tentação. Mas já não adiantava livrar-se das rosas. Depois de tanto olhar as rosas e acabar por vê-las (“E quando olhou-as, viu as rosas”[p. 49]), Laura já estava possuída pelo prazer proporcionado pelas rosas. E não teria efeito seu desejo de se livrar da experiência que tivera com as rosas (“E só ela saberia, e depois nunca mais, oh, ela se prometia que nunca mais se deixaria tentar pela perfeição, nunca mais!”[p. 53]) A partir de então, sua “partida” “tranqüila como num trem” era só questão de tempo.

A segunda das pistas de que a confusão que se instaura na mente de Laura é o resultado da “queda em tentação”: livrou-se das rosas e ficou a ausência. E essa ausência se torna claridade e dá início à ocorrência de uma série de palavras do *frame* de luminosidade. É também uma segunda pista para a intertextualidade citada acima, já que as primeiras palavras d’*A imitação de Cristo* são uma citação ao Evangelho de João (“Eu sou a luz do mundo. Aquele que me segue não andarás nas trevas, mas terá a luz da vida.”) (*L’imitation de Jésus Christ*, p. 5): “como se pinga limão e chá escuro vai se clareando”[p. 54]; “como o vaga-lume acende”[p. 55]; “com a serenidade do vaga-lume que tem luz”[p. 57]; “luminosa” e inalcançável”[p. 58]

Assim, Laura vai da imitação de Cristo (“quanto mais Cristo, mais perfeito”) à imitação das rosas (“quanto mais rosas, mais perfeito”), alterando o feixe de *topoi* – aos olhos do código social vigente – de uma maneira provavelmente esquizofrênica: as rosas, como Cristo, têm o poder da tentação.

O conflito de Laura está na dúvida entre os *topoi* (2), “Quanto mais se imita Cristo (as rosas), mais se chega à luz; portanto se enquadra na normalidade.”, e o (2’), “Quanto mais se imita Cristo(as rosas), mais se chega à luz; portanto se enquadra na anormalidade.” Isso porque ela, até o encontro com as rosas, lutava para “manter-se bem”.

A derrota de Laura (e a de Armando, bem como a do médico que lhe deu alta ou de qualquer outro que torcia por que ela “se mantivesse bem”) foi cair em tentação e entregar-se à instrução fundamental do Livro Terceiro d’A *Imitação de Cristo*: “Nós devemos renunciar a nós mesmos e imitar Jesus Cristo.” Laura renuncia a si, à normalidade, em favor de uma espécie de transe que desconcertaria o marido recém-chegado do trabalho, que desconcertaria o médico e sua ciência, e que, sobretudo, desconcerta o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo que aqui empreendemos procurou revelar que o caráter fugidivo da significação, acusado por vários autores, não se trata de uma deficiência, mas de uma riqueza que as próprias línguas naturais oferecem, já que a significação não se funda numa constante, e, sim, numa função. Isso resulta naquilo que podemos chamar atualização. Nesse sentido, não se justificam, por exemplo, o conceitos como ressignificação ou ressemantização, simplesmente porque, se não há uma constante semântica (e sim uma função), o significado será tão histórico e cultural quanto o enunciado que o inscreve.

Este trabalho procurou ainda mostrar o quanto *A Imitação de Cristo* orientou o processo de produção do conto *A imitação da rosa*, muito provavelmente fornecendo-lhe os *topoi* fundamentais de sua construção.

A leitura do texto literário à luz do instrumental teórico oferecido pela Semântica Argumentativa mostrou-se pertinente e não fez senão confirmar o que está longe de constituir novidade: a Linguística do Texto pode e deve contribuir, por meio de suas descobertas, com os estudos literários, bem como deve esperar deles a contrapartida, numa simbiose, a nosso ver, tão necessária quanto inexplicavelmente tímida em nossas Universidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANSCOMBRE, J.C. *Argumentation et topoi*. COLLOQUE D'ALBI, n. 5, Albi, 1984. *Anais...* Albi: Ecole Normal d'Albi, 1984: p. 46-70.

———. Da argumentação na língua à teoria dos topoi. 2000. Rio de Janeiro: mimeo

——— & DUCROT, O. *L'argumentation dans la langue*. Bruxelas: Mardaga, 1984.

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

DUCROT, Oswald. Argumentação e *topoi* argumentativos. In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) *História e sentido da linguagem*. Campinas-SP: Pontes, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HELENA, Lúcia. Clarice Lispector: a função desalienante da sua criação literária. In: FÉLIX, Moacir et al. *Encontros com a civilização brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

KOCH, Ingedore. MAS era primavera. In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) *História e sentido da linguagem*. Campinas-SP: Pontes, 1989.

LAMENNAIS, F. (trad.). *L'imitation de Jésus-Christ*. Tours: Maison Alfred Mame et Fils / Éditeurs Pontificaux, 1922.

LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: *Laços de família: contos*, 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

———. *Perto do coração selvagem*, 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.

MILLY, Jean. *La phrase de Proust*, Paris: Librairie Larousse, 1975.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

———. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.