

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

ROBERTA FRESNEDA VILLIBOR SPERANDIO

**LEITURAS DA MORTE E DA SOLIDÃO EM MARIA JUDITE DE CARVALHO
E LYGIA FAGUNDES TELLES**

**MARINGÁ-PR
2009**

ROBERTA FRESNEDA VILLIBOR SPERANDIO

**LEITURAS DA MORTE E DA SOLIDÃO EM MARIA JUDITE DE CARVALHO
E LYGIA FAGUNDES TELLES**

**Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Maringá
como requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Letras, Área de
concentração: Estudos Literários.**

**Orientador: Prof^a. Dr^a. Clarice
Zamonaro Cortez**

**MARINGÁ
2009**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S749L Sperandio, Roberta Fresneda Villibor

Leituras da morte e da solidão em Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles. / Roberta Fresneda Villibor Sperandio. Maringá: [s.n.], 2009.

144 f.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá.
Programa de Pós-graduação em Letras, 2009.

1. Literatura comparada. 2. Morte - Literatura. 3. Solidão –
Literatura. 4. Carvalho, Maria Judite de. 5. Telles, Lygia Fagundes.
I. Cortez, Clarice Zamonaro. II. Universidade Estadual de Maringá.

CDD 22. ed. 809

Para o Rodrigo

AGRADECIMENTOS

À família

meus pais, Antonio Roberto e Maurien, por me ajudarem a construir quem eu sou
minhas irmãs, Fernanda e Heloisa, por me lembrarem quem eu sou
meu marido, Rodrigo, pelo amor, pela paciência e pelo apoio
meus sogros, Olírio e Maria Lúcia, por terem me emprestado o Rodrigo
Ricardo, pela ajuda incondicional de todas as horas
Marilda, Mike, Juanito, Maria Quitéria, Lisa e Amelie, por me ensinarem a doçura, a cada dia.

Às professoras

Clarice Zamonaro, pelo carinho, pela atenção, pela inspiração
Rosa Graciotto, pelas valorosas e inestimáveis contribuições
Suely Flory, pelas sábias palavras e pelo afeto sincero
Maria Regina, pela colaboração na composição deste trabalho.

A Deus, sobre todas as coisas.

- sei que dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena
mesmo que o pão seja caro
e a liberdade pequena.
(Ferreira Gullar)

RESUMO

Após a Segunda Guerra Mundial, a Literatura sofreu os reflexos oriundos dos conflitos bélicos, o que se constata nos modos de sentir e pensar o mundo na iminência da morte e da solidão. Esses temas passam a ser centrais na obra de duas escritoras contemporâneas, que discutem os conflitos e as relações humanas para explicar o mundo pós-guerra. O escopo deste trabalho é a análise da novela *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho – escritora portuguesa ainda desconhecida do público brasileiro –, em comparação com o conto *Natal na barca*, da brasileira Lygia Fagundes Telles, autora já consagrada e cujas obras foram premiadas e são amplamente estudadas no país. A novela *Tanta gente, Mariana* foi selecionada da obra homônima, livro de estréia de Maria Judite de Carvalho, publicado em Portugal em 1959. O conto *Natal na barca* pertence ao livro *Antes do Baile Verde* (de autoria de Lygia Fagundes Telles), escrito entre 1949 e 1969. Tendo em vista que ambas possuem pontos em comum, serem mulheres e escreverem em língua portuguesa num período cronológico bastante próximo, a presente pesquisa justifica-se, em primeiro lugar, por estabelecer a conexão entre duas literaturas (a portuguesa e a brasileira) e, em segundo lugar, por privilegiar o estudo comparado entre as duas obras. A partir da seleção de contos que possuem a temática da morte e da solidão humanas, foi realizada uma análise comparativa, de modo a verificar de que modo ambas as escritoras abordam, na psicologia de suas personagens, a questão da morte e da solidão. O aporte teórico utilizado para a realização deste estudo comparado de literatura centrou-se nas reflexões de Sandra Nitri, Tânia Carvalhal, Laurent Jenny e outros estudiosos da Literatura Comparada. Sobre a modernidade e seus efeitos na literatura, estudaram-se os críticos Marshall Berman, Gore Vidal, George Lukács, Ferenc Fehér, dentre outros. A teoria existencial e os estudos sobre a morte, de Edgar Morin, também foram utilizados como aporte teórico. Deste modo, comprovou-se que o estudo da literatura comparada se torna necessário não apenas para verificar fontes e influências, mas, principalmente, para entender as motivações do comportamento humano em situações que se assemelham, entendendo que a literatura é um construto social e, como tal, não passa ao largo dos questionamentos universais, tais como a morte e a solidão humanas.

Palavras-chave: Literatura comparada; morte; solidão, Maria Judite de Carvalho; Lygia Fagundes Telles.

ABSTRACT

After the Second World War, the literature in general suffered from the repercussions of war, which notes the modes of feeling and thinking the world on the verge of death and loneliness. These themes become central in the work of two contemporary writers, who work as human relations as a way to explain the post-war world. The scope of this work is the analysis of some short stories of Maria Judite de Carvalho - Portuguese writer – compared with tales of Brazilian Lygia Fagundes Telles, an author already established and whose works were awarded and are widely studied in the country. The stories were selected from works *Tanta gente*, *Mariana*, first book of Maria Judite de Carvalho, published in Portugal in 1959, and *Antes do Baile Verde*, from Lygia Fagundes Telles, whose stories were written between 1949 and 1969. Given that the authors have some points of contact (the fact of being female, to write in English and to do so in closely time period), this research is, firstly, to establish the connection between various literatures (the Portuguese and Brazilian) and, secondly, by focusing on the comparative study between the two works. From the selection of stories that are the subject of death and human loneliness, was made an individual analysis of each one and then the comparison, to verify how both writers deal with the psychology of its characters, especially the question of death and loneliness. The theoretical contribution used for this study of comparative literature is focused on the work of comparative literature by Sandra Nitrini, Tânia Carvalhal, Laurent Jenny and other scholars of comparative literature. The existential theory and studies on death, written by Edgar Morin, were also used as a theoretical contribution. About modernity and its effects on literature, the studies from Marshall Berman and Gore Vidal, and other related matter addressed. Thus, this work is expected to show that the study of comparative literature becomes necessary not only to check sources and influences, but to understand some motivations of human behavior in situations that are similar, meaning that the literature is a social construct and deals with themes such as death and loneliness.

Keywords: comparative literature; death; loneliness; Maria Judite de Carvallho; Lygia Fagundes Telles.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1.	ESTUDOS COMPARADOS: UMA REVISÃO TEÓRICA	14
1.1.	Histórico da Literatura Comparada.....	14
1.2.	As grandes escolas do comparatismo.....	17
1.3.	Conceitos fundamentais para a análise comparativa	18
1.3.1.	Intertextualidade.....	27
2.	LITERATURA E CONTEXTO SOCIAL: DIÁLOGOS CRÍTICOS	35
2.1.	As concepções de literatura.....	35
2.2.	A literatura e a modernidade: diálogos críticos.....	39
2.3.	O fato literário e a modernidade.....	42
2.4.	Breve histórico da modernidade.....	42
2.5.	O romance	46
3.	ELEMENTOS ESTRUTURAIS DA NARRATIVA: CONCEITOS E ABORDAGENS	50
3.1.	Narrativas em prosa e suas categorias.....	72
3.1.1.	Narrador.....	73
3.1.2.	Focalização.....	76
3.1.3.	Personagem.....	78
3.1.4.	Tempo.....	81
3.1.5.	Espaço.....	83
4.	TEXTO E CONTEXTO: MARIA JUDITE DE CARVALHO E LYGIA FAGUNDES TELLES NO CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE SEUS PAÍSES	85
4.1.	Contexto histórico em Portugal.....	85
4.1.1.	Ditadura e Estado Novo.....	85
4.2.	Maria Judite de Carvalho.....	87
4.2.1.	Sobre a circulação de Maria Judite no Brasil.....	89
4.3.	Contexto histórico-literário do Brasil nos contos de Lygia Fagundes Telles.....	93
4.3.1.	Lygia Fagundes Telles.....	96

5.	MORTE E SOLIDÃO: A TEMÁTICA ESSENCIAL DE MARIA JUDITE DE CARVALHO E DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	99
5.1.	A corrente filosófica existencial.....	99
5.2.	O Existencialismo, a morte e a solidão na construção da personagem Mariana.....	108
5.3.	A morte, a solidão e a esperança no conto <i>Natal na barca</i>	118
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136
	ANEXO.....	140

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo comparado de autores e de obras tem merecido destaque no atual cenário dos estudos críticos em literatura, não porque comparar uma literatura à outra seja uma novidade em teoria literária, mas porque a literatura comparada como ciência destacou-se no século XX, quando foram estipulados métodos e procedimentos para a realização da comparação entre autores e textos literários.

Se o ato de comparar obras, por si só, deixou de ser uma novidade, o objeto de comparação ainda o é. É o que propomos nesta dissertação de mestrado, ao compararmos as narrativas de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles. Ao levarmos em consideração que ambas as escritoras produzem suas obras no âmbito do pós-guerra, esse motivo já valida a possibilidade de realizarmos um estudo comparado das autoras, posto que o texto literário é encarado como fato social, produto de seu meio e de seu tempo.

A comparação entre Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles justifica-se, em segundo lugar, pelo ineditismo de nossa abordagem, visto que não foram encontradas outras pesquisas cujo foco tenha sido, especificamente, a comparação da obra dessas escritoras, tampouco trabalhos que tenham relacionado as temáticas da morte e da solidão, cruzando esses dados. O que encontramos a respeito de Maria Judite de Carvalho, no Brasil, são textos de orientação feminista, os quais versam sobre a opressão oriunda de um sistema patriarcal que esmaga as personagens, destruindo-as. No que diz respeito a Lygia Fagundes Telles, há no país inúmeros trabalhos que analisam a sua obra. Tal como os estudos referentes à escritora portuguesa, as pesquisas sobre a produção literária de Lygia Fagundes Telles tendem a explorar a condição oprimida das personagens femininas ou a comentar sobre a questão de gêneros sexuais e de papéis sociais, segundo um rápido levantamento feito em bases de dados eletrônicos.¹

¹ Consultamos algumas bases de dados disponíveis em meio eletrônico (*internet*) com o intuito de realizarmos um levantamento sobre a relevância da presente pesquisa e a verificação de seu caráter inédito. Após esse levantamento em sites, tais como: Scielo (www.scielo.org),

A fortuna crítica da autora portuguesa e de sua obra foi objeto de pesquisa de oito trabalhos acadêmicos no Brasil, dentre eles os de conclusão de curso, de dissertações de mestrado e de teses de doutorado. Em nenhum deles, entretanto, identificamos pesquisas que cotejassem as suas obras com as de Lygia Fagundes Telles, proposta feita em nossa pesquisa. Os trabalhos realizados estavam mais preocupados com uma leitura no campo das Teorias Feministas, teoria essa que não utilizamos e tampouco se configurou em um de nossos objetivos de pesquisa.

De todos os trabalhos já realizados sobre a obra de Maria Judite de Carvalho, destacam-se duas teses de doutorado, a de Benilde Justo Caniato, intitulada *A solidão de mulheres a sós*, e a de Niube Ruggero de Oliveira, *Fios que se desfazem: a solidão em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*, ambas defendidas na Universidade de São Paulo. Neste último trabalho, apesar do título, a referência à solidão e à morte difere da perspectiva aqui tratada. Oliveira focalizou uma solidão reducionista, individual, só de mulheres, portanto, de uma minoria, ao passo que o enfoque de nossa pesquisa recaiu sobre os temas da solidão e da morte, inerentes à condição humana e recorrentes na produção literária das autoras. Desse modo, nossa análise partiu da comparação entre as autoras, buscou o estabelecimento de pontos de contato e de afastamento não só entre a obra das autoras selecionadas, mas também entre o pensamento português e o brasileiro do século XX, de modo que construímos um percurso que avaliou de que modo a morte e a solidão são vistas e a possibilidade de relacioná-las à crise da modernidade. Dessa forma,

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Se literatura é diálogo, como propõe Bakhtin, em sua obra *Problemas da Poética de Dostoievski* (2002), sobre o que conversam Maria Judite e Lygia? As motivações se assemelham? Por quê? Como as escritoras abordam o fato literário? A morte e a solidão estão presentes por qual motivo?

Responder a esses e a outros questionamentos foi o intuito desta dissertação, cujos capítulos privilegiaram uma discussão sobre literatura, que parte do geral (a Literatura Comparada, em uma revisão teórica que se centra em métodos e em procedimentos da comparação) para o particular, desenvolvendo os contextos sociais do pós-guerra, tanto em Portugal quanto no Brasil, de modo a embasar a escolha das autoras selecionadas, justificada, sobretudo, pela proximidade cronológica, pela língua adotada (Língua Portuguesa) e pela temática (morte e solidão), construindo um aparato teórico eficiente para as análises textuais. Os capítulos finais discutem a Literatura e a modernidade e estabelecem diálogos críticos entre a chamada crise da modernidade e a fragmentação do indivíduo face à realidade perturbadora que o cerca, ligando-se ao Existencialismo, à morte e à solidão.

De modo a estabelecermos pontos de contato e de divergência entre as obras dessas duas autoras contemporâneas, privilegamos a análise de duas narrativas curtas: a novela *Tanta gente, Mariana*, do livro homônimo de Maria Judite de Carvalho, e o conto *Natal na barca*, do livro *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles. Apesar de termos escolhido essas duas narrativas curtas, analisamos, igualmente, outras narrativas das autoras, de modo a estabelecermos um panorama das obras selecionadas, o que contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento do trabalho e, dessa forma, consolidou a escolha por uma análise comparada. Para a realização da comparação, segue-se o capítulo primeiro, em que abordamos alguns aspectos da Literatura Comparada, em um percurso teórico e metodológico que foi aplicado no capítulo quinto.

1. Estudos comparados: uma revisão teórica

A morte quase lhe tocara com os seus dedos frios de pedra, mas ela ainda tirou de si as forças necessárias para recuar. (CARVALHO, 1959, p. 92)

O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. (TELLES, 1999, 108)

Como a tônica deste trabalho foi a Literatura Comparada, uma vez que estabelecemos analogias e contrastes entre as obras *Tanta gente*, *Mariana* e *Antes do baile verde*, de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles, respectivamente, foi imprescindível fazer uma breve revisão dos estudos comparados, de sua metodologia e de algumas abordagens. Em um primeiro momento, enfatizamos a fundamentação histórica da Literatura Comparada para explicarmos como ela acabou se tornando um método de análise crítica da literatura em geral. Feitas essas considerações, conceituamos os métodos e os procedimentos propriamente ditos para a análise comparada, postos em prática quando da discussão das narrativas curtas selecionadas.

Os estudiosos da Literatura Comparada citados neste trabalho foram vistos sob a perspectiva de Tânia Franco Carvalhal, Eduardo Coutinho e Sandra Nitrini.

1.1. Histórico da Literatura Comparada

Em meio às mudanças que ocorreram no século XIX, surgiu o termo Literatura Comparada como disciplina ministrada em algumas universidades da Europa, sobretudo na França. O nome de Abel-François Villemain é comumente associado à divulgação dessa expressão, principalmente por ter sido ele um dos pioneiros a utilizá-la em cursos dos quais foi docente na Universidade de Sorbonne, em 1828-1829.

Em 1835, Philarète Chasles inovou, ao formular princípios básicos do que ele chamava "história literária comparada", expondo a questão dos empréstimos e as simpatias dentro da esfera literária. Desse modo, temos no

cenário francês a busca por uma Literatura Comparada de caráter eminentemente histórico, linha que conduziu grande parte dos estudiosos franceses, até que, na primeira metade do século XX, entrou em cena a voz de René Wellek. Em vista disso, verificamos, primeiramente, como se deu o alargamento da disciplina em campo francês para, posteriormente, abordarmos sua trajetória em outros territórios, como o português e o brasileiro, tônica deste trabalho.

Em 1931, Paul Van Tieghem publicou sua obra clássica sobre Literatura Comparada, definindo as relações recíprocas entre as diversas literaturas como seu objeto de estudo. Para que essas relações fossem feitas, o autor propôs uma distinção entre literatura geral e Literatura Comparada.

Apesar da ambigüidade com a qual o termo Literatura Comparada foi divulgado, essa denominação persistiu durante muito tempo para determinar um tipo de estudo de gênese francesa que tratava de perspectivas históricas e, portanto, era considerado menos do que a literatura geral. Muito se discutiu acerca da suposta "competição" da Literatura Comparada com a literatura geral, distinção que hoje não possui sentido algum visto os avanços da literatura e da crítica literária. Desse modo, hoje, essa distinção ficaria deslocada, pois a literatura é composta de várias correntes de estudo que não se anulam; pelo contrário, essas vertentes tendem a se complementar e/ou a dialogar para atingir seu objetivo de compreensão da literatura.

Dando continuidade à perspectiva histórica que colocou os estudos comparados em voga, os nomes de Fernand Baldensperger e Paul Hazard destacam-se como pioneiros ao tratarem a Literatura Comparada como ciência. É deles a criação da *Revista de Literatura Comparada*, em 1921, cuja orientação segue as propostas clássicas. Dentro dessa perspectiva, "(...) a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países" (CARVALHAL, 1999, p. 13). Isso propiciou a abertura dos estudos sobre fontes e influências, ou seja, procurou-se determinar as imitações e os empréstimos que determinadas obras e autores sofriam, sem haver a preocupação com a

reflexão sobre os métodos utilizados para tanto e com a avaliação de se essas influências contribuíam para a Literatura Comparada.

1.2. As grandes escolas do comparatismo

Em oposição à perspectiva histórica, René Wellek promoveu uma ruptura no comparatismo tradicional ao se pronunciar contra o historicismo causalista e nacionalista dos franceses, em sua conferência intitulada *A crise da Literatura Comparada*, realizada durante o 2.º Congresso da Associação Internacional da Literatura Comparada (AILC/ICLA), em Chapel Hill, em 1958. Convencionou-se chamar, então, de escola americana as propostas que fossem contrárias às dos franceses.

Segundo Wellek (apud Carvalho & Coutinho, 1994, p. 108), "o sinal mais sério do estado precário de nossas pesquisas reside no fato de que ainda não se foi capaz de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica". Ele também se opõe à distinção entre Literatura Comparada e literatura geral: "Para Van Tieghem, a Literatura 'comparada' restringe-se ao estudo das inter-relações entre duas literaturas, enquanto a literatura 'geral' se preocupa com os movimentos e estilos que abrangem várias literaturas. Esta distinção, sem dúvida, é insustentável e impraticável". (WELLEK, apud CARVALHAL & COUTINHO, 1994, p. 108)

Wellek criticava, sobretudo, os estudos de fontes e de influências, baseados fora do plano textual e em princípios causalistas. Propunha uma análise atenta somente do texto em questão, sem a preocupação da natureza *quem leu quem?* ou *o quê?* entre outras questões similares. Desse modo, Wellek vislumbrava, nas relações texto/contexto, material fundamental para a análise e criticava severamente os estudiosos de Literatura Comparada que não levavam em consideração o desenvolvimento da crítica literária que, neste período, incluíam os estudos do Formalismo Russo, *New Criticism*, Psicanálise, Marxismo e outros. Essas correntes eram ignoradas e o isolacionismo da Literatura Comparada apenas produzia "uma enorme massa de paralelismos, similaridades e identidades que não contribuem em nada para uma teoria mais geral" (NITRINI, 2000, p. 34).

Depois de apontar a crise na Literatura Comparada, Wellek propõe que o estudo da obra de arte deva ser mais abrangente, considerando-se o texto

como um todo diversificado e, portanto, afastando-se da noção de se trabalhar exclusivamente com as influências. Embora ele não tenha postulado uma metodologia organizada para o estudo comparado, Nitrini afirma que é possível estabelecer uma proposta implícita do que se espera de um comparatista. Para a autora, ele

procura ler tudo o que for possível das literaturas e culturas disponíveis, nas línguas originais, para compor um quadro de referência; na pesquisa, apresentar suas próprias hipóteses e metodologias; ler cuidadosamente sobre tudo o que vai escrever ou falar; escrever e falar de modo claro; ter consciência de que idéias são importantes e devem, também, se apresentar enraizadas em circunstâncias históricas. (NITRINI, 2000, p. 36)

Munteano (apud NITRINI, 2000, p. 36), também em Chapel Hill, ao realizar sua palestra, valida o ponto de vista de Wellek, mas acrescenta que as vias que comunicam o pólo individual e o universal são três: as fontes, as influências e as afinidades. Sabendo que sua opinião vai de encontro ao proposto por Wellek, Munteano se justifica, pois para ele deve haver sempre o processo receptor – que descobre e aponta afinidades – e o processo emissor – que discorre sobre a ação e a dispersão de uma obra –, culminando na síntese que deve ser captada tanto por analistas quanto pelos próprios escritores. Para Munteano (apud NITRINI, 2000, p. 37), comparar significa não se esquecer de que o processo comparativo é, em primeiro lugar, dialético, ou seja, produz eixos binários. Desse modo, se existe a dialética, há de se impor limites a essa diferença, relacionando os elementos que possuem relações dialéticas mais gritantes, de modo a produzir sínteses cada vez mais fecundas.

1.3. Conceitos fundamentais para a análise comparativa

A Literatura Comparada, conforme o apresentado no tópico anterior, divide-se em três tendências: a francesa, a norte-americana e a dos países do Leste europeu. Essas tendências, longe de apresentarem um consenso sobre os métodos em Literatura Comparada, amparam-se na questão crucial das influências – por vezes transformada em intertextualidade, conceito cunhado

por Julia Kristeva. Mas, de um modo ou de outro, sempre a comparação se volta à questão de fontes e de influências, de imitação e de originalidade, conceitos considerados básicos para a análise comparativa.

Neste tópico, apresentamos os conceitos de influência, de imitação e de originalidade segundo os estudos de Sandra Nitrini, Laurent Jenny e Leyla Perrone-Moisés, não descartando, obviamente, importantes estudiosos como Cláudio Guillén, Paul Valéry, Harold Bloom, Julia Kristeva e Roland Barthes.

Para dar início à discussão sobre influência, Nitrini ampara-se no trabalho de Cionarescu, que divide o conceito em duas acepções: a primeira indica que a influência é “a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”; e a segunda, de ordem qualitativa, é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, ou seja, “o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor”. (NITRINI, 2000, p. 127)

Para a autora, essas definições postuladas por Cionarescu, apesar de bastante simplificadas, podem levar o analista a confundir influência com imitação ou, dependendo do contexto, com difusão. Mas, para diferenciá-las, Nitrini separa imitação de influência, relacionando aquela a “detalhes materiais” e esta a “uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (NITRINI, 2000, p, 127-128). O conceito de influência também deve ser separado do de tradução, aquela “que [se] identifica a si mesma”.

Para Cionarescu, a imitação possui quatro conceitos: o primeiro refere-se à *mimesis*, “imitação da natureza como fonte de arte, situando-se na tradição platônica” (NITRINI, 2000, p. 128); o segundo, à retórica do Renascimento, que propunha a imitação de autores clássicos, portanto consagrados; o terceiro “liga-se ao processo de adaptação renascentista que apresentava como resultado um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre ao de seu modelo” (NITRINI, 2000, p. 129); o quarto e último conceito é o utilizado pelo comparatismo, já que equivale à imitação e à influência, decorrentes da concepção de imitação do século XVII, “quando a imitação livre constituía a emulação de grandes modelos do passado como

instrumentos pelos quais o escritor podia mostrar sua originalidade”. (NITRINI, 2000, p. 129)

Outro importante crítico para o desenvolvimento da metodologia comparatista foi Owen Aldridge, ao postular que a influência se faz presente em determinado texto porque o seu autor leu outro autor, que o precedeu. Isso evidencia que o estudo das influências permite mostrar o processo de composição de determinada obra, bem como o modo de pensar de seu autor. Para Nitrini (2000, p. 130), “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”.

Cláudio Guillén contribuiu para ampliar o conceito de influência, trabalhando com duas acepções:

como parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária e como presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio. (NITRINI, 2000, p. 131)

A primeira acepção de influência trata da relação entre obra e experiência psíquica do escritor; com relação a esse conceito, que trata do ato criador em si, levanta-se a voz de Paul Valéry. Para o crítico, os “empréstimos literários” não são mais vistos como imitação e sim como “fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação” (NITRINI, 2000, p. 132). Nitrini debruça-se sobre o conceito de influência subjacente ao texto de Valéry e expõe quatro categorias para o conceito:

a influência recebida, que consiste no contato misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor para com outro, isto é, a influência propriamente dita, que ocupa o centro dos estudos comparatistas e que ele chamou de ‘modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro’; a influência exercida sobre a posteridade, que determina, em grande parte, o valor da própria obra emissora; a influência que o autor exerce sobre si mesmo; e, finalmente, a influência por reação, ou seja, a recusa da influência. (NITRINI, 2000, p. 133)

Das categorias citadas, apenas a primeira interessa para o estudo comparado, devido a sua relação com o ato criador. Para Valéry, o que se

destaca nessa categoria é o caráter emocional, o que também realça o problema da subjetividade desse conceito. Para tentar fugir ao abismo da crítica impressionista, Valéry abandona o método objetivo e lança mão do estudo da psicologia, que, para Nitrini (2000), significa “tomar consciência de si mesmo”. Dessa forma, Valéry explicita que, em um primeiro momento, a influência provoca um choque no autor influenciado, de modo que este se volta para sua própria personalidade. Depois, em consequência desse choque, questiona as influências que tinha até então e acaba por romper com elas, que são substituídas por novas influências, pois

no cerne da concepção de influência de Valéry existe a convicção de que o escritor atinge sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros e, também, de que ele tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira. (NITRINI, 2000, p. 134)

O mais importante no processo de influência é o quanto se consegue assimilá-la. Para demonstrar a força da assimilação no processo de influência, Valéry lança mão de uma metáfora: a da digestão. Segundo ele, o ato de criar e, portanto, de assimilar, é também um ato de nutrição, daí a metáfora da ingestão e da digestão, expressa na imagem “o leão é feito de carneiro assimilado”. (NITRINI, 2000, p. 134)

Desse modo, a originalidade para Valéry nada mais é do que um processo de assimilação. Sua qualidade depende de como essa assimilação é feita e a natureza desse produto ingerido, pois o produto final pode ser o plágio ou a originalidade, a depender do que se ingere. Reproduzimos aqui uma das passagens mais interessantes do crítico a fim de ilustrarmos a diferença entre plágio e originalidade:

Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis.
A originalidade, caso de estômago.
Não há escritores originais, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis.
Mas existem aqueles que aparentam sê-lo. (NITRINI, 2000, p. 135)

Dessa passagem depreendemos que Valéry descarta a originalidade absoluta e afirma que tanto melhor é um texto quanto mais assimilarem-se os elementos de outros textos, construindo uma rede de intertextualidades reconhecíveis, porém não-estereotipadas.

Mantendo a metáfora da digestão, pode-se realizar, nessa crítica, uma intertextualidade com a metáfora da “devoração” dos modernistas da semana de 1922, sobretudo na figura do poeta Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, como foi apontado por Leyla Perrone-Moisés:

Só a antropofagia nos salva desses enganamentos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original. [...] a originalidade é uma questão de arranjo novo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99)

Voltando a Valéry, o crítico recorre ao conceito de orgulho, ou seja, o de descontentamento permanente consigo, para explicar a influência por meio do aparato psicológico. Mas o autor lembra que só o estudo das influências não é, por si só, capaz de explicar o porquê da criação literária. Nitrini aborda, então, os trabalhos de Cláudio Guillén para, de certa forma, corroborar e ampliar as discussões acerca da influência, mostrando em que pontos a crítica do estudioso espanhol se aproxima ou se distancia da crítica de outros comparatistas. Nos estudos do crítico espanhol, procura-se distinguir o conceito de influência para a criação literária e influência como conceito operacional de teoria literária, ou seja, o primeiro está no âmbito da “experiência psíquica do escritor, enquanto similaridades textuais pertencem à realidade da literatura” (NITRINI, 2000, p. 137). Para Guillén, o estudo da influência deve percorrer duas etapas: a primeira é verificar a “interpretação de fenômenos genéticos” e a segunda é voltar-se à obra e verificar a existência de marcas textuais e compará-las.

Guillén atenta para os conceitos de convenção e de tradição, distinguindo-os. Para o autor, convenções e tradições baseiam-se no fato de que ambas são aceitas socialmente, isto é, “tradições constituem convenções que supõem ou conotam seqüências temporais” (NITRINI, 2000, p. 137-138);

portanto, se uma comunidade concorda com as convenções e as tradições, elas são aceitas.

A literatura também é construída a partir de convenções e de tradições; aliás, o que se convencionou denominar momentos ou movimentos literários – Barroco, Arcadismo, Romantismo, Realismo – são convenções das quais determinados autores, em determinado momento (social, político, cultural) compartilhavam, o que possibilitou agrupá-los em “academias” mais ou menos homogêneas, comparando-se suas semelhanças.

É evidente que essa posição diacrônica com relação ao fato literário é somente uma das maneiras de abordá-lo, o que não significa que, ao fazê-lo, os erros sejam suprimidos. A visão diacrônica da literatura é questionada, pois organiza os autores apenas por semelhanças e acaba por rotulá-los. Ao categorizar a literatura, privilegiam-se características modelares (exemplo dos manuais para concursos de vestibular) e não a leitura das obras em si, pois esta proporciona ao leitor a capacidade de efetuar julgamentos por conta própria, sem ser “contaminado” pelo julgamento de outrem, como o do crítico, o do professor, o do livro didático e o de outras fontes.

Retornando Guillén, as convenções são, então, características compartilhadas pelos escritores de um mesmo momento literário; as tradições, por sua vez, são as “heranças”, o legado deixado por escritores do passado. Ilustrando esses conceitos, pode-se observar a obra do escritor Machado de Assis. Por convenção, ele “pertence” ao Realismo brasileiro (por predominância, pois o autor inicia sua produção literária no Romantismo), como atestam os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. A tradição machadiana pode ser verificada em autores modernos, sobretudo a peculiaridade do narrador machadiano, que se dirige diretamente ao leitor, incluindo-o na trama. Desse modo, convencionou-se dizer que Machado é um autor realista, assim como a inclusão do leitor na história já se tornou uma tradição machadiana, visto que outros autores se valem desse expediente, atualizando-o em suas obras.

O conceito de originalidade, já discutido por Valéry no começo deste tópico, é retomado por Nitrini, que se vale das explanações de duas

comparatistas, Odette de Mourgues e Anna Balakian. Mourgues analisa o vocábulo “originalidade”, lembrando que

a palavra original possui dois sentidos. O primeiro equivale a ‘imaginado sem modelo’, aplicando-se à originalidade absoluta, à criação a partir do nada. O segundo significa ‘que tem sua marca própria’, remetendo à idéia de uma originalidade relativa. (NITRINI, 2000, p. 139)

Na atualidade, utiliza-se o segundo sentido e, atrelado a ele, une-se a palavra “simplicidade”:

A idéia de simplicidade, de natural, significava, dentre outras coisas, que o poeta devia ser fiel à própria natureza. Naquela época, a imitação constituía um princípio artístico, mas o escritor não devia imitar servilmente, não devia sacrificar sua própria individualidade; ao contrário, devia impregnar a obra com sua marca própria. (NITRINI, 2000, p. 139-140)

Unindo originalidade e simplicidade, Mourgues discute o papel do escritor em face desses conceitos. A primeira de duas acepções sobre originalidade está ligada à inspiração por meio de poderes divinos, por ser o escritor um privilegiado, “iluminado” por impulsos criativos. Isso faz que a originalidade seja vista como raridade para poucos, cuja subjetividade é difícil de mensurar. A segunda acepção diz respeito a “uma submissão com relação à época e ao lugar nos quais vive o escritor” (NITRINI, 2000, p. 140), ou seja, o contexto.

Dessa forma, o meio social deixa marcas, acabando por imprimir a “marca própria”, individual. Para Odette de Mourgues, ser original significa ter um gênio criador capaz de transformar uma técnica já tradicional, renová-la, adaptá-la. Anna Balakian, valendo-se de uma particularidade da língua francesa, explica originalidade a partir da terminação ora em *-al*, ora em *-el*. “Original”, em francês, pode significar algo relativo à origem (*originel*) ou relativo à novidade (*original*). No primeiro sentido (original enquanto origem), Balakian conceitua que o escritor original é o primeiro a fazer determinada

ação, é o pioneiro, o precursor, sempre na vanguarda. Descobre, mas não avança. Nitrini sintetiza as idéias de Balakian ao enunciar que

o original (novidade) não anuncia sua originalidade (...). O espírito original acha-se abafado por uma convenção na fonte da qual havia um original (origem), cujos imitadores produziram a convenção. O original (novidade) consegue quebrar a convenção, inspirando-se nela. (NITRINI, 2000, p. 142)

Para romper com a convenção vigente, Balakian postula quatro modos: desvio ou deformação, reversibilidade, sátira da convenção e aperfeiçoamento de técnicas que exploram a convenção de modo original, revolucionário. O primeiro modo de ruptura da convenção é desviar-se dela, mas de maneira sutil, o que configuraria a maioria da produção literária europeia clássica. O segundo modo seria se afastar totalmente dela, o que produziria o reverso do tema proposto; menos radical é o terceiro modo, a sátira, visto que produz seus desvios baseando-se na crítica social coletiva e não em uma crítica pessoal, como acontece com a reversibilidade. O último modo é descrito por Balakian como o mais profícuo para o estudo da originalidade. Ao dispor de técnicas textuais para alterar a convenção, o escritor realiza a ruptura não por um afastamento da convenção, e sim por novos meios de enxergá-la, produzindo um texto que remete diretamente ao convencional, mas o faz de modo revolucionário, utilizando mecanismos até então impensados para compor determinado tema.

Desse modo, ao propor métodos mais ou menos concretos para a análise literária comparada, Balakian posiciona-se na contramão dos estudos que prezam apenas o estudo de fontes e de influências: “Tendo encontrado a fonte, o erudito não deveria ir mais longe?” (NITRINI, 2000, p. 144). Ao realizar esse questionamento, a autora faz referência ao estudo concreto da obra literária.

No cenário dos estudos comparados, a voz de Harold Bloom, crítico norte-americano, famoso por sua obra *O Cânone Ocidental* (1995), na qual arrola quais obras são consideradas clássicas e devem ser lidas e estudadas, levanta-se, defendendo uma postura *psicologizante* da literatura. Para

apresentar sua teoria da poesia, Bloom baseia-se na angústia da influência, ou seja, todos os escritores, em maior ou menor grau, “sofrem” de angústia, ou seja, inspiram-se em modelos e os modificam de maneiras múltiplas. Laurent Jenny (1979, p. 08) chamará a angústia da influência de Bloom de “complexo de Édipo do criador”.

Como não poderia deixar de ser, Bloom interessa-se por uma visão antitética da literatura, dividindo os poetas em fortes e fracos. Obviamente, o crítico “prefere” o estudo da poesia forte, para ele cristalizada na figura de poetas combatentes, isto é, que combatem seus precursores à exaustão. Para ele, “a grande literatura é um permanente ‘reescrever ou revisar’” (NITRINI, 2000, p. 146). Se a obra literária se vale da apropriação, para Bloom os escritores têm angústias de débito, o que produz conflitos, posto que, entre os precursores e os novos escritores, instaura-se uma verdadeira luta que desemboca em um processo de desleitura ou “correção criativa”, que se concretiza por meio de revisões do texto.

Jenny assim resume a teoria de Bloom:

O ‘seguidor’ ora prolonga a obra do precursor, inflectindo-a no sentido do ponto onde ela deveria ter chegado [Clinamen], ora inventa o fragmento que permitirá considerar a obra do precursor como um novo conjunto [Tessera], ora se esforça por romper radicalmente com o ‘pai’ [Kenosis], a não ser que se purgue da herança imaginativa que partilha com ele [Askesis], ou que esforce por criar uma obra que, paradoxalmente, vai parecer o ponto de origem e não uma consequência da obra antecedente [Apophrades]. (JENNY, 1979, p. 08)

Para o crítico francês, Bloom “funde estranhamente a crítica formal e a crítica de fontes (...), pois vê na história literária uma seqüência de conflitos de gerações”. (JENNY, 1979, p. 08)

Tanto para Nitrini quanto para Jenny os conceitos propostos por Bloom para a análise do texto literário não são suficientes para o estudo concreto da Literatura Comparada. Isso porque o “discurso crítico de Harold Bloom é marcado por um estilo metafórico, aproximando seu livro de uma crítica criativa e distanciando-o dos parâmetros dos estudos voltados para as teorizações” (NITRINI, 2000, p. 156), posto que “esta problemática do criador, um pouco

cândida, permanece em todo o caso insuficiente para compreender os factos intertextuais de certa envergadura”. (JENNY, 1979, p. 08)

Guillén, opondo-se também à teoria de Bloom, afirma que as contribuições do crítico estadunidense são poucas ou nulas para o âmbito da comparação, pois se situa no mesmo patamar dos comparatistas tradicionais ao falar de biografismo e de psicologia da intertextualidade, ou seja, das “relações psíquicas entre os escritores” (NITRINI, 2000, p. 156-157). Bloom dá um passo para trás, visto que, em vez de explorar a transição da influência para a intertextualidade, centra-se só no primeiro conceito (a influência) e não possui uma metodologia propriamente dita para a análise comparada. Nitrini, entretanto, mesmo não aceitando a teoria de Bloom, aponta que ela “serve de contraponto à despersonalização do processo criador, tal como este é postulado pela teoria da intertextualidade de Julia Kristeva”. (NITRINI, 2000, p. 157)

Para comentarmos o conceito de intertextualidade, optamos por separá-lo em um tópico de modo a esclarecermos sua importância no âmbito da Literatura Comparada.

1.3.1. Intertextualidade

O conceito de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva, deve muito aos conceitos formulados por Mikhail Bakhtin, em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, na qual define e estuda o romance de Dostoiévski, chamado por ele de polifônico. Dessa forma, “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica”. (NITRINI, 2000, p. 158)

Para Bakhtin, as estruturas literárias devem ser vistas sempre em relação com outras estruturas literárias, de modo que os textos “dialoguem” entre si, opondo a noção de diálogo à noção logocêntrica da literatura, vigente até então, de que a literatura era imutável, estável e, portanto, já definida. Se as obras dialogam entre si, é porque há um “cruzamento de superfícies

textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário, do contexto atual ou anterior.” (NITRINI, 2000, p. 159). Desse modo, uma visão diacrônica da literatura não é mais possível, pois é transformada em sincronia; os textos são atualizados e reescritos em um contínuo, que fica à margem do chamado “discurso oficial”. Isso explica o fato de Bakhtin ter usado o discurso carnavalesco, uma vez que este rompe as convenções gramaticais e semânticas, fazendo uma contestação social e política. Bakhtin, ao usar o carnaval – ritos e festas em celebração – utiliza essa “forma sincrética de espetáculo” para falar sobre literatura, chamando a transposição do carnaval para a linguagem da literatura de *carnavalização*. Por isso, “trata-se de uma identidade entre a contestação do código lingüístico e oficial e a contestação à lei oficial” (NITRINI, 2000, p. 157). Segundo Nitrini,

O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. Bakhtin designa estes dois eixos como diálogo e ambivalência. O diálogo designa ‘a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo’. Para que as relações de significação e de lógica sejam dialógicas, elas devem tornar-se discurso e obter um autor do enunciado. Segundo Bakhtin, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade. (NITRINI, 2000, p. 160)

Como aponta a autora, não há mais uma voz autoritária, unívoca, no discurso, uma vez que desaparece a noção de “pessoa-sujeito da escritura”. Essa univocidade dá origem à “ambivalência da escritura”. Para que esse conceito seja melhor esclarecido, Nitrini propõe a conceituação do termo “palavra”, como o explicado por Bakhtin em sua *Poética*. Para ele, há três significados de palavra: a palavra direta, a palavra objetual e a palavra ambivalente. A palavra direta relaciona-se com o sujeito e é o enunciado do autor; exprime-se, portanto, de modo unívoco e denotativo. A palavra objetual, também unívoca e denotativa, é o discurso direto da personagem, subordinado ao ato narrativo. A palavra ambivalente, por seu turno, possui caráter múltiplo e ocorre quando o autor se vale do discurso de outrem “para injetar um sentido

novo, conservando o sentido que o enunciado já tinha” (NITRINI, 2000, p. 161). Desse modo, o eixo horizontal – sujeito/destinatário – e o eixo vertical – texto/contexto – coincidem com a palavra, que é o cruzamento de outros textos nos quais se lê uma outra palavra, ou seja, um outro texto. É dessa noção de palavra ambivalente que Kristeva postulou seu tão famoso conceito de intertextualidade:

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla. (KRISTEVA apud NITRINI, 2000, p. 161)

Uma vez definida a palavra como dupla e ambivalente, não é mais possível utilizar a dicotomia saussuriana de significante/significado, posto que a linguagem poética é sempre dupla e atua como vértice multideterminado. Dessa forma, Kristeva postula uma visão paragramática da linguagem poética, que encerra algumas acepções importantes, tais como:

- a linguagem poética é a única infinidade do código;
- o texto literário é um duplo: escritura-leitura;
- o texto literário é uma rede de conexões.

A noção de texto, para Kristeva, é a de um conjunto de signos inserido em um conjunto de outros textos, ou seja, um diálogo de dois discursos. Esse diálogo se orienta ou para o ato da lembrança – reminiscência – ou para o ato da transformação – somação –, pois “o livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação”. (NITRINI, 2000, p. 163)

Kristeva atenta para a redução do termo intertextualidade, entendido como mera crítica de fontes, abandonando essa noção. Jenny opõe-se à afirmação de Kristeva no que concerne à crítica de fontes, afirmando que,

Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica de fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto e a posição ao se adoptar face aos seus empregos metafóricos. (JENNY, 1979, p. 14)

Da posição de Jenny podem ser depreendidos três pontos: 1. a existência, em qualquer obra literária, da presença de outros textos; 2. os “textos estranhos” são modificados ao serem assimilados; 3. o texto unificador, após essa assimilação, deve ter o intertexto, ou seja, ao absorver uma multiplicidade de textos, o intertexto deve ser unificado por um sentido. Daí decorre a presença do “intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído”. (NITRINI, 2000, p. 164)

No âmbito deste trabalho, convém citar Leyla Perrone-Moisés (1979) e suas considerações sobre a diferença entre intertextualidade crítica e intertextualidade poética, mesmo porque esta dissertação pretendeu ser um trabalho de crítica literária e não de criação poética. Preocupada com as mudanças oriundas na crítica literária a partir das modificações trazidas pelo dialogismo, pela polissemia e pelo plural do texto, Perrone-Moisés (1979) se debruça sobre a seguinte questão: quais são as diferenças entre dialogismo crítico e dialogismo poético? Ou seja: o que difere a intertextualidade crítica da intertextualidade poética?

Ao pensar a crítica como um texto que fala de outro – no caso, de outros textos, como será feito com Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles – pode-se dizer que a crítica é, por si só, um exercício de intertextualidade, pois nela se cruzam, inevitavelmente, dois textos, o texto analisado e o texto analisante. O próprio uso das citações é um expediente intertextual, e a crítica se vale das citações e a elas recorre a todo instante, uma vez que é o discurso de valor de um crítico já renomado que confere certa autoridade a outros trabalhos de crítica – como o que aconteceu nesta pesquisa.

Perrone-Moisés (1979), todavia, aponta que apenas identificar as citações e as fontes é reduzir a intertextualidade ao mais simples, que ela

chama de rudimentar. Em acordo com a intertextualidade de Kristeva, portanto, propusemos um trabalho de absorção e de transformação de outros textos, de modo a verificarmos como eles dialogam.

De acordo com a autora, a diferença primordial entre intertextualidade crítica e intertextualidade poética está no fato de o crítico sempre fazer uma intertextualidade declarada, confessada, expressa no nome de sua obra e em referências diretas ao texto analisado, seja em forma de discurso, seja em forma de notas e/ou de citações. Ao declarar sua intertextualidade, o crítico está submisso ao discurso do texto analisado, que o guia e o situa em uma posição de filiação ou de prolongamento. Nesse ponto, Perrone-Moisés (1979) compara a submissão do ato intertextual da crítica literária às leis que regem a economia, por exemplo. Isso pressupõe que, a exemplo do que ocorre em uma declaração de renda, o crítico deve informar seus dados gerais e aceitar os protocolos definidos e preestabelecidos que subordinam essas relações, uma vez que o crítico entra em propriedade alheia e deve saber comportar-se conforme as regras estabelecidas. A diferença entre crítico e autor é que o segundo é livre para tecer seus comentários sem nada declarar; e dele nada se pode cobrar, também. Nas palavras de Perrone-Moisés,

Tudo isto nos lembra que o contrato literário do escritor não é o mesmo que o do crítico. As relações entre autores são relações de igualdade; as relações entre o autor e o crítico, o escritor e sua sombra, implicam submissão. (Perrone-Moisés, 1979, p. 211)

Se há desigualdade entre o discurso do escritor e o do crítico, que se insere em uma hierarquia balizada pelo discurso do autor, pode-se estabelecer que a crítica e a autoria estão em desnível. A autora relembra que, a partir do fim do século XIX, as fronteiras entre gêneros literários enfraqueceram e se tornaram imprecisas, pelo menos do ponto de vista de alguns críticos, mas que o mesmo não se deu com a crítica literária, que permanece estável até hoje. Alguns escritores contestam essa falta de fronteiras entre gêneros literários, o que resultaria a crítica e a invenção em apenas dois planos de uma mesma atividade:

O facto de se reconhecer ou não as fronteiras genéricas afecta profundamente a intertextualidade crítica. De facto, se não se considerar a fronteira entre a obra poética e a obra crítica, esta estará apta a pôr em prática o mesmo tipo de intertextualidade que a obra poética: uma intertextualidade soberana e tácita, em vez dum dialogismo declarado e submisso. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 213)

Nesse ponto de seu estudo, Perrone-Moisés (1979, p. 213) vislumbra “a possibilidade de se estabelecer uma prática livre da intertextualidade na crítica” Mas como levar a cabo essa possibilidade, se mesmo as fronteiras entre as obras de cada autor estão bem delineadas? O que dizer, então, das fronteiras entre a obra do autor e a do crítico?

Segundo a autora, alguns autores iniciaram o lento processo de fusão de fronteiras textuais, quer sejam entre obras, quer entre crítico e autores. Roland Barthes é uma dessas vozes, ao afirmar que

a única resposta possível nem é o defrontar nem a destruição, mas simplesmente o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da literatura, e disseminar as suas marcas segundo fórmulas irreconhecíveis, tal como se disfarça uma mercadoria roubada. (BARTHES, In: PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 214)

A partir desse ponto, a autora sugere que a verdadeira intertextualidade, mesmo utópica, só se realizará mediante a queda de “dois muros”: a fronteira discursiva dos gêneros literários, aí inclusos o discurso poético e o discurso crítico, e a fronteira textual, ou seja, a dos autores e de seus direitos autorais, obras como propriedades. É óbvio que a fronteira genérica é mais fácil de ser rompida do que a fronteira textual, posto que ela decorre de questões institucionais, mas Perrone-Moisés (1979, p. 214) afirma que “a verdadeira intertextualidade só será possível quando tiverem caído os dois muros, e isso implica a queda de muros mais vastos do que os da literatura”.

Sobre a intertextualidade crítica, a autora observa duas maneiras de considerá-la: se a crítica é sinônimo de metalinguagem, preserva-se a fronteira discursiva, mas, se a crítica é sinônimo de escrita, não há mais a fronteira discursiva. Ao considerar a crítica como metalinguagem, estabelecem-se dois tipos de relação: 1. a relação da metalinguagem com a linguagem-objeto; 2. a

relação da linguagem-objeto com o mundo. Como o crítico é um ser de seu tempo, ele faz uma leitura de sua sociedade, mesmo que fale de coisas passadas, pois as adapta para o que é inteligível em seu tempo. Dessa forma, “quando se encara a crítica como uma metalinguagem, todas as relações intertextuais são portanto redobradas: duas linguagens, duas histórias, duas subjectividades” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 215). Desse modo, o discurso crítico não reescreve a obra tutelar, mas se mantém fluido e respeita a hierarquia discursiva. A linguagem crítica pressupõe duplicação, ao passo que, no discurso poético, há unificação. Reiterando suas considerações, Perrone-Moisés afirma que a intertextualidade crítica só existe quando a fronteira crítica e a poética são efetivamente abolidas, o que não acontece no dialogismo metalingüístico, que promove a manutenção dessas fronteiras. Portanto

Só uma crítica que fosse uma escrita permitiria o aparecimento dum discurso verdadeiramente intertextual. Nesse caso não se tratará de revestir explicitando, mas de recobrir tornando ambíguo. O novo texto terá, ele próprio, as características de densidade e de pluralidade sêmica que distinguem o texto poético. Numa crítica-escrita haverá um verdadeiro diálogo, porque a nova palavra estará em condições de igualdade em relação a que lhe serve de pré-texto; o crítico não mais se colocará perante o outro texto como um seguidor, mas sim como um perseguidor de ambigüidades, quer dizer, como um escritor. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 217)

Isso significa dizer, de modo bastante utópico, que a real intertextualidade crítica pede certo comprometimento por parte do crítico, alçado à condição de escritor, que não está apenas preocupado com o estudo de fontes e de influências; está, sim, preocupado com uma análise dialógica, não metalingüística, e sim crítico-autoral.

Para que essa crítica se realize e para que a intertextualidade crítica se verifique, é imprescindível que as obras sejam inacabadas, ou imperfeitas, no sentido que devem ser prosseguidas. Perrone-Moisés diferencia obra acabada de inacabada, apontando que a obra acabada é aquela que nada mais diz ao homem atual e, portanto, não permite que ele diga nada sobre ela. A obra inacabada, por sua vez, “é a obra prospectiva, a que avança através do presente e caminha para o futuro”. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 218)

Sintetizando o pensamento da autora, a intertextualidade crítica não deve ser um discurso mimético, e sim disseminação, colagem, mistura, o que resulta na escrita, na assimilação dos conceitos de outrem.

Explicados os conceitos fundamentais em literatura comparada, no capítulo seguinte realizamos alguns apontamentos sobre a conceituação da literatura e sua relação com a modernidade, daí sua estreita relação com o romance e com a crise da fase moderna. Como ambas as autoras selecionadas se situam cronologicamente no Modernismo (Maria Judite de Carvalho pertence ao modernismo português, ao passo que Lygia Fagundes Telles pertence à chamada terceira geração modernista no Brasil), temos uma estreita relação entre os temas abordados pelas autoras e o momento social em que se passam as narrativas. Esse “pano de fundo” em comum às autoras possibilitou-nos uma maior aproximação entre elas, mesmo que a maneira de abordar a morte ou a solidão (as temáticas recorrentes) acabe sendo, por vezes, distinta. O interesse que se tem pelo momento histórico é validado, pois as personagens são frutos de uma sociedade marcada pela fragmentação, pelo individualismo e pelo jogo entre essência e aparência, o que permite um mergulho no psicológico das personagens e a criação de nuances do comportamento humano.

2. LITERATURA E CONTEXTO SOCIAL: DIÁLOGOS CRÍTICOS

2.1. As concepções de literatura

Se, de acordo com Antonio Candido (1995), a literatura, como bem incompressível, é um direito de todos e não pode ser negada a ninguém, isso significa que ela, como produção social do homem, volta-se para este e explica as relações de toda a ordem, sobretudo as sociais. Em seu texto *Estímulos da criação literária* (1973), o autor se vale de um argumento para corroborar sua tese: as diferenças entre os povos primitivos e iletrados e as civilizações letradas, que constroem o literário a partir de relações preestabelecidas. O ponto de vista para a análise do texto literário, de acordo com Candido, é sempre o de um branco, adulto e civilizado, o que acaba deturpando a análise do fato literário realizado por povos iletrados, uma vez que se reduz a realidade à visão de mundo antropocêntrica dos grupos civilizados. Essa “deformação” pode, ainda, aumentar as diferenças culturais entre os grupos, alargando ainda mais as diferenças em vez de considerar as particularidades.

Nessa oscilação de atitudes (em dado momento o exagero; em outros, a deformidade), o autor pondera o primitivo a partir das concepções de Levy-Bruhl, de Malinowski e de Lévi-Strauss. O primeiro, ao enxergar no primitivo uma relação de inferioridade com o civilizado, promove uma visão redutora, pois afirma que esses povos são incapazes de perceber o mundo por meio do princípio da contradição entre o mágico e o lógico; Malinowski não partilha dessa visão, pois entende que os povos primitivos são capazes de fazê-lo. Um dos exemplos utilizados por ele é o da canoa, ou seja, ao colocar na água uma canoa, tanto os primitivos quanto os civilizados se valem do mágico e do lógico para que ela efetivamente seja capaz de navegar. Os princípios de flutuação, os materiais utilizados e a crença no sucesso do intento são os motivadores para sua execução. Lévi-Strauss creditava ao primitivo a capacidade de racionalização e de observação, propondo que todo espírito humano, de maneira geral, é guiado pelas mesmas características.

Dessa forma, uma atitude pertinente, segundo Candido, é procurar entender as diferentes culturas pelo seu caráter singular, relativizando-as e observando de que modo o contexto geral interfere nos traços peculiares e não por um viés das diferenças ontológicas.

Nesse ponto de sua discussão, autor afirma que o crítico vive em um estado de sonho, onírico, posto que a fantasia transfigura o real. O autor separa, então, a literatura erudita da primitiva para melhor compreender a criação literária. Para ele, a arte primitiva tem uma relação íntima com a vida em sociedade e com os fatores oriundos dela.

Candido aborda a questão do fato literário por meio de três funções, por ele divididas a partir de como se aborda o texto literário: a função total, a função social e a função ideológica. A função total “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo, por meio de instrumentos expressivos adequados” (CANDIDO, 1973, p. 45), ou seja, seu caráter universal e atemporal, não se ligando a determinado momento ou contexto. A função social está ligada ao estabelecimento das relações sociais para a “satisfação de necessidades espirituais e materiais” (CANDIDO, 1973, p. 46); de certo modo, para a manutenção de alguns valores sociais, para a transmissão de normas e regras. A função ideológica refere-se a um “sistema definido de idéias” (CANDIDO, 1973, p. 46), criando-se uma obra empenhada, interessada.

Para o autor, enquanto a arte erudita é ambígua, pois explora uma plurivocidade (conceito polifônico de Bakhtin), a arte primitiva é menos ambígua, pois se liga à nutrição e à sensibilidade estética, ou seja, aos estímulos imediatos, requisitos básicos da vida social, como os de infraestrutura.

Wellershoff (1970) discute a questão mercadológica como componente obrigatório para o entendimento do fato literário. Para ele, há uma hipocrisia ao se falar no livro que, enquanto representante da massa intelectual, é também um produto e, como tal, um produto que se vende. Seu artigo leva em consideração pontos interessantes no que diz respeito ao modo de circulação do livro, como a produção livreira, o mercado, o público, a crítica e os

escritores, ou seja, o que faz esse mercado efetivamente funcionar. O autor critica a maneira como se percebe a obra artística, como se ela fosse desvinculada da noção de mercado, de compra e de venda. É o que discute também a escritora brasileira Cíntia Moscovich, em artigo publicado na revista *Entre Livros*, de setembro de 2005. Segundo ela, ironicamente, “sob pena de a literatura ser nada mais do que um ato mercantilista e todos os autores se transformarem em capitalistas de carreira, não se deve vender livros” (p. 66). Ora, se a arte é democratizada, ela se torna popular e, quanto mais popular for, mais difundida será. Não é esse o intuito máximo de um escritor? Ou será que, sub-repticiamente, o que se deseja é “filtrar” o público que tem acesso ao texto literário?

Wellershoff realiza um panorama do mercado do livro desde a Reforma Protestante até os dias de hoje. Com a ascensão da burguesia, um novo público-leitor se formou, pois, naquele momento, as portas do ensino se abriram, de forma que o acesso à educação foi disponibilizado a outras camadas sociais e não somente à nobreza. Dessa forma, os escritores passaram a ter uma maior liberdade criadora, visto que não dependiam mais somente de reis e/ou de mecenas para financiar sua produção literária.

Nem tudo, entretanto, são flores. Se ao escritor é permitida uma maior liberdade criadora, essa liberdade traz também uma dúvida: o que escrever para conquistar o público? Nessa indecisão criadora, anuncia-se o Romantismo, com o movimento *Sturm und Drang*. Se na nobreza o escritor era reconhecido, na burguesia ele precisa agradar para continuar a sobreviver em sua profissão. Nesse contexto, surge a dualidade entre liberdade e alheamento, ou seja, o escritor tem a liberdade de escolher a temática que quiser, porém sua obra está sujeita a não ser lida, visto que pode não agradar ao leitor e, conseqüentemente, não ser vendida.

Nos tempos modernos, tanto o mercado editorial quanto o marketing realizados em torno do autor cresceram em progressão geométrica, transformando-o em produto de mídia. Várias são as estratégias utilizadas para “alavancar” a carreira de um autor, desde a compra de um artigo encomendado a uma revista de grande circulação à encomenda de prefácios, escritos por

autores já consagrados, que emprestam seu prestígio editorial a nomes novos no mercado.²

Voltando à questão central deste capítulo, o que é literatura? Ou melhor, quando é literatura? Essa é a proposta do capítulo introdutório de Terry Eagleton (2003) para sua Teoria da Literatura. O autor inicia por tentar definir o que é a literatura: seria ela um jogo entre fato e ficção? Para ele, não, uma vez que “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’ (...) não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isto é a de que a própria distinção é muitas vezes questionável” (EAGLETON, 2003, p. 1). Ou por ser a literatura criativa ou imaginativa? Por empregar a linguagem de maneira peculiar? Nesse ponto, o autor confronta com as suas as idéias dos Formalistas Russos, para quem o fato literário devia ser tornado “estranho”, ou seja, quanto mais deformado, melhor. Para Eagleton (2003, p. 4), “os formalistas começaram por considerar o fato literário como uma reunião mais ou menos arbitrária de ‘artifícios’, e só mais tarde começaram a vê-los como elementos relacionados entre si”. Esses artifícios ocorriam em todos os níveis textuais (sintaxe da frase, som, ritmo, rima, técnicas etc), provocando uma ‘desfamiliarização’ do texto, ou seja, tornando-o estranho para o leitor que, dessa forma, deveria decifrá-lo; daí a importância do crítico literário como detentor do fio de Ariadne, que conduziria ao centro do labirinto e, conseqüentemente, ao Minotauro.

Ao contrário do que foi postulado pelo Formalismo Russo, Eagleton (2003, p. 8) afirma que “o contexto mostra-me que é literário, mas a linguagem em si não tem nenhuma propriedade ou qualidade que a distinga de outros tipos de discurso”. O conceito de literariedade, portanto, é bastante relativo para o autor: “um estilo é considerado ‘bom’ precisamente porque não atrai sobre si mesmo uma atenção indevida: admiramos sua simplicidade lacônica ou sua sobriedade.” (EAGLETON, 2003, p. 8). À idéia de estranheza, opõe-se a facilidade com que se verificam inadequações lingüísticas que resultam

² Em matéria publicada pela Revista *Veja*, em 28 de março de 2007, o governo brasileiro, por meio da lei Rouanet, anunciou um projeto que financia viagens ao exterior para autores brasileiros a fim de que possam buscar inspiração para escrever uma história de amor. O projeto, intitulado *Amores Expressos*, já causou escândalo por parte de alguns escritores que foram preteridos. Seria uma maneira de revelar novos talentos ou apenas de alardear mais uma notícia sobre corrupção? Fica a dúvida...

estranhas. Essas podem ser as ambigüidades, por exemplo, na frase “Temos vaga para rapaz com refeição”. Essa construção é, certamente, estranha, mas por isso considerada literária? Eagleton afirma que não. Para ele, a definição sobre o que é ou não literatura depende mais das ideologias sociais do que de conceitos inflexíveis, pois os juízos de valor utilizados para julgar algo como literário ou não “se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.” (EAGLETON, 2003, p. 22)

Desse modo, ao tentar definir o que é Literatura, corremos o risco de pisar em terreno arenoso, pois cada crítico postula seus próprios conceitos e definições. Essas definições se tornam cada vez mais fluidas conforme se aproxima da modernidade, em virtude de as obras analisadas pertencerem a esse momento literário e, portanto, fez-se necessária uma análise mais detalhada sobre a relação entre a literatura e a estética considerada moderna.

2.2. A literatura e a modernidade: diálogos críticos

Lucrécia D'Aléssio Ferrara, em seu ensaio *O texto estranho* (1989), discute o caráter de estranhamento, perceptível não somente nas obras modernas, mas também em textos que, por não serem confecções próprias da Modernidade, ainda assim são passíveis de estranhamento.

A autora cita algumas das funções da literatura até pouco tempo atrás, como "o caráter representativo da realidade, a instituição da opinião corrente, o racionalismo, a segurança da lisibilidade [e] as regras de enunciação que se fecham sobre um significado" (FERRARA, 1989, p. 73). Segundo ela, se a obra era considerada ambígua, apenas o crítico possuía ferramentas suficientes para lhe apontar um significado, o que era, então, considerado "proeza interpretativa" e não estava ao alcance de todos.

O texto moderno, contudo, vem de encontro a essa concepção de literatura, pois, na modernidade, o texto é "vazio de significado anti-representativo", ou seja, tão fechado para o leitor quanto para o crítico. Ambos se vêem no Labirinto do Minotauro, mas sem o fio de Ariadne para conduzi-los

ao caminho certo. Se antes o texto era passível de leitura e de interpretações, a obra moderna, ao rejeitar os tradicionais postulados que determinavam suas funções, está sem função alguma e a literatura entra em um período considerado crítico.

Contra a literatura representativa e mimética, duas vezes se levantaram: Mallarmé e Valéry. Entretanto foi só no Formalismo Russo que se verificou "a primeira tentativa de elaborar uma teoria interna da literatura". Segundo a teoria da informação, a taxa de informação de uma mensagem tende a zero quanto maior é o nível de familiaridade do público com a mensagem enunciada. Ou seja, quanto mais confortável se sente o leitor ao ler uma obra, menos literariedade ela possui, pois da leitura não advém dificuldade alguma; não se colocam obstáculos ao leitor, que apenas decifra o código, mas não digere aquilo que lhe foi passado. Esse pressuposto culminou com a teoria de Chklovski (1978) sobre o estranhamento, ao postular que

o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte não é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é "passado" não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1978, p. 45)

Dessa forma, a obra estranhável, de "acesso difícil", é o primeiro passo para modificar as tradicionais funções da literatura, agora não mais baseadas no caráter representativo da realidade, e sim no "esforço exigido do leitor obrigado a sair do marasmo cotidiano para apreender realidades não desgastadas" (FERRARA, 1989, p. 74), isto é, novas maneiras de trabalhar o signo literário. Essa desautomatização da leitura proporcionou ao leitor um papel até então nunca experimentado por ele, pois a construção do significado só se realiza a partir da leitura que faz da obra, ou seja, o autor sai de sua torre de marfim e não mais é o detentor absoluto do significado (e nem o crítico literário pode sê-lo...); ao contrário, nessa nova visão, autor e leitor estão no mesmo patamar, cada qual com sua função, que só se torna literatura por meio dos esforços de ambos.

Em seu livro *O prazer do texto* (2002), Roland Barthes afirma que o jogo entre esconder e mostrar é o que impulsiona a leitura, isto é, se a obra "escancara" seu significado para o leitor, este não tem trabalho algum senão ler. Do contrário, quanto mais insinuante é a leitura, mais o leitor se vê seduzido por ela e tentado a lhe desvendar os caminhos, o que torna a literatura algo muito mais interessante:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual, não há "zonas erógenas" (expressão, aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2002, p. 16)

Essa "insinuação" está presente tanto na escrita da autora portuguesa quanto na da brasileira, convidando o leitor a preencher os brancos semânticos das narrativas.

De acordo com Ferrara (1989), essa leitura que "decreta a falência do lido para projetar o visto" marca a revolução na forma com que se compreendia a literatura até então, o que propiciou o desenvolvimento de uma teoria literária pautada em procedimentos e não em meras "tendências subjetivo-impressionistas". Para relacionarmos esses procedimentos, ou seja, à análise comparativa das narrativas curtas, realizamos um percurso sobre a modernidade e suas implicações histórico-críticas.

2.3. O fato literário e a modernidade

A discussão levantada pelos teóricos da Literatura acerca da modernidade e, conseqüentemente, de como se deve abordar o texto literário nessa nova configuração social não é ponto pacífico no meio acadêmico. Desse modo, realizamos um recorte de algumas dessas falas e as colocamos em perspectiva, de modo a identificarmos pontos de vista discrepantes. Suscitamos um debate sobre a modernidade e a pós-modernidade posta em destaque pelos estudiosos da área de Ciências Humanas, o que corroborou a tese de que a modernidade produz caos, como constatamos nas narrativas de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Tellles.

Para tanto, valemo-nos das idéias defendidas por Mikhail Bakhtin (1998) sobre o romance, gênero que, segundo Georg Lukács (1999), representa a burguesia, ou seja, a modernidade. Consultamos outros pensadores, como Gore Vidal (1987) e Marshall Berman (1999) para complementarmos a crítica sobre a modernidade, o romance, o novo romance e a pós-modernidade.

2.4. Breve histórico da modernidade

Após a Idade Média, um conjunto de transformações sociais, econômicas, políticas, tecnológicas e religiosas configurou o que se convencionou chamar de modernidade. Já no Renascimento, as mudanças de perspectiva foram tantas e de natureza tão diversa que a elas o homem não poderia mais ficar indiferente. Com o advento da Revolução Industrial, do Iluminismo e da Revolução Francesa, o mundo tornou-se uma "aldeia globalizada", pois, ao mesmo tempo em que os resquícios de uma vida coletiva ainda estavam vivos na mente das pessoas, fazia-se necessário ter uma visão mais abrangente, mais "moderna" acerca dos processos que conduziram a essas transformações. Se, para Marx, ser moderno é estar inserido em um universo no qual tudo que é sólido desmancha no ar, a modernidade, então, pode ser compreendida por seu caráter dialético e paradoxal.

Berman (1998), no capítulo introdutório de seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, propõe que a modernidade é "uma unidade paradoxal, uma

unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia" (BERMAN, 1998, p. 15). É nesse contexto confuso e difuso, de descobertas científicas, de grande explosão demográfica, de industrialização da produção, do desordenado crescimento urbano, dos sistemas de comunicação em massa, dos Estados totalitários e de crescentes movimentos sociais, que se insere o homem moderno. Para o autor, a modernidade pode ser dividida em três fases, a saber: a primeira, que vai do início do século XVI até o fim do século XVIII; a segunda, no século XIX; e a última, que abarca os séculos XX e XXI. Berman não distingue modernidade e pós-modernidade, como faz Linda Hutcheon, por exemplo, uma vez que ele acredita que a pós-modernidade é uma

mística que se esforça para cultivar a ignorância da história e da cultura moderna (...) e se manifesta como se todos os sentimentos humanos acabassem de ser inventados – pelos pós-modernistas - e fossem desconhecidos até semana passada. (BERMAN, 1998, p. 32)

Nessa visão de modernidade, Jean Jacques Rousseau é apontado como o pioneiro da voz moderna da primeira fase ao mostrar que a sociedade européia estava "no limite das conturbações revolucionárias" (BERMAN, 1998, p. 17). O humanista previu o fenômeno de evasão rural para a *polis*, o que culminaria com o advento do capitalismo, a criação da necessidade de consumo e a produção em série.

Segundo Berman (1998), na segunda fase do modernismo surgem duas vozes que acentuam a discussão: Marx e Nietzsche. É evidente que o autor não os vê como modernistas em sua totalidade, mas acredita que ambos constroem um pensamento acurado sobre o ser moderno. Marx, por perceber que a vida moderna é contraditória e paradigmática; Nietzsche, por seu caráter niilista e pela crença no super-homem, o novo homem que superaria o homem "antigo", já desgastado pelo *tourbillon social*. Tanto para Marx como para Nietzsche, apesar de seu caráter dialético, há uma saída para a modernidade, o que não se verifica na última fase, sobretudo nos críticos do século XX. Se o pensamento moderno expandiu e evoluiu desde Marx e Nietzsche, o mesmo não ocorreu com o pensamento moderno no século XX. Estagnação é a

palavra-chave, de acordo com Berman. Um dos expoentes dessa fase é o movimento Futurista proposto por Marinetti. Os futuristas, na opinião do autor, "levaram a celebração da tecnologia a um extremo grotesco e autodestrutivo, garantia de que suas extravagâncias jamais se repetiriam" (BERMAN, 1998, p. 25). Essa posição totalitária, impositiva e iconoclasta gerou apenas destruição e não propôs nada de novo, não havendo continuidade, e sim mesmice.

O pensamento radical dos anos 60, descrito por Berman como um "paradigma unidimensional", deu origem a duas vertentes: uma que se colocava à margem da modernidade, ou seja, era composta pelos grupos excluídos socialmente; outra, dividida em três tendências, baseadas nas atitudes perante a vida moderna (os modernismos ausente, negativo e afirmativo). A primeira atitude, que é de ausência, trata a modernidade de maneira metalingüística, isto é, auto-referida. Tem-se a arte pela arte, a arte que não procura se engajar em nenhuma discussão social e política, cuja liberdade que prega, de acordo com Berman, é inexistente porque estéril. Um exemplo seria o novo romance, proposto por Alain Robbe-Grillet e por Nathalie Sarraute e criticado severamente por Gore Vidal em seu ensaio *Letras Francesas: teorias do novo romance*. Para Vidal,

Embora Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet sejam teóricos formidáveis, nenhum dos dois está inteiramente livre das consonâncias retóricas a que os franceses recorrem com tanta frequência sempre que notam que suas melhores argumentações estão a ponto de escorregar da rede lógica. (...). Miss Sarraute afirma que os romancistas tradicionais são formalistas, enquanto os novo-romancistas, ao se absterem das velhas formas, são os verdadeiros realistas. (...). Toda essa demagogia não chega a encobrir o fato de que ela está obcecada pela forma de uma maneira que o escritor tradicional raramente está. (VIDAL, 1987, p. 164-165)

Enquanto a proposta ambiciosa do novo romance é não procurar o sentido do texto, uma vez que este não existe e não importa, o romance burguês e o realismo social afastam radicalmente semelhante concepção. Ora, se para o novo romance o engajamento do realismo social é extremamente convencional (o que de fato se verifica), isso não deve ser levado em consideração. Ao ser radical, porém, os críticos do *nouveau roman* negam tudo

o que já havia sido realizado, posição que é questionada por Vidal: "Só que existe algo de muito estranho num movimento literário que é ao mesmo tempo tão radical em seus pronunciamentos e tão tradicional em suas referências" (VIDAL, 1987, p. 166). O autor vai além ao desconsiderar a teoria da Robbe-Grillet, considerando-a "ingênua":

Talvez a parte mais ingênua da teoria de Robbe-Grillet sobre ficção seja sua convicção de que as palavras sempre são capazes de descrever com absoluta precisão seja lá o que for. Ele jamais admite que as palavras não passam de um bônus de coisas concretas; por sua própria natureza, as palavras são imprecisas e recheadas de significados – são o signo das coisas, não as coisas mesmas. Por isso, ainda que o objetivo de Robbe-Grillet (de obter uma realidade total para o mundo das coisas) fosse desejável, seria impossível realizá-lo através da linguagem, já que o autor (esse homem cheio de tormentos e de paixões) está destinado a contaminar com sua atitude a seqüência de signos que nos oferece. (VIDAL, 1987, p. 166)

Um segundo momento do modernismo da década de 60 descrito por Berman (1998) é o de negação que, assim como a primeira tendência, teve seu intento malgrado devido ao radicalismo da destruição: "Esse modernismo busca a violenta destruição de todos os nossos valores e se preocupa muito pouco em reconstruir os mundos que põe abaixo". (BERMAN, 1998, p. 29)

Por fim, o terceiro momento moderno, que é de afirmação, reuniu escritores como John Cage, Marshall McLuhan, Susan Sontag, entre outros. Houve uma eliminação da fronteira entre a arte e outras áreas, o que proporcionou momentos frutíferos, como o modernismo pop. Mas nem essa tendência sobreviveria, uma vez que a falta de perspectiva crítica não estabelecia limites palpáveis, o que gerou alguns absurdos.

Após a década de sessenta, um grupo de cientistas políticos, insatisfeitos com o "marasmo" artístico, desintegrou a modernidade em "uma série de componentes isolados" (BERMAN, 1998, p. 32) e se recusou a uni-los em um todo. Desses, Michel Foucault, com sua visão igualmente totalitária, ganhou destaque ao denunciar a prisão que é o mundo, mantendo sua visão pessimista da modernidade. O único alento, de acordo com Berman, é o escritor mexicano Octavio Paz, que critica veementemente a obrigatoriedade

com que a modernidade olha para o futuro, esquecendo-se de suas raízes. Para Paz, sem o passado não existe construção de presente e futuro, tese que é partilhada por Berman:

O argumento básico deste livro é, de fato, que os modernos do passado podem devolver-nos o sentido de nossas próprias raízes modernas, raízes que remetem a duzentos anos atrás. Eles podem ajudar-nos a conectar nossas vidas às de milhares de indivíduos que vivem a centenas de milhas, em sociedades radicalmente distintas da nossa. (BERMAN, 1998, p. 34)

2.5. O Romance

Mesmo que no âmbito desta dissertação não tenhamos analisado um romance, e sim narrativas curtas (novela e contos), apontamos o desenvolvimento do romance enquanto narrativa para percebermos seus desdobramentos no que tange à novela e ao conto na modernidade.³

Dessa forma, entendemos que o romance é uma das tantas maneiras de narrar, o que faz da narrativa um gênero. Nosso posicionamento vai de encontro ao que defende Mikhail Bakhtin (1998), ao propor que o romance é um gênero. Mesmo que o intuito não seja discutir o impasse sobre o assunto, para fins metodológicos adotamos que o romance é uma forma de narrar. Para o escritor, não há a rigidez de estrutura no romance, uma vez que este é produto da modernidade e, como tal, ainda não está acabado. Para Bakhtin (1998, p. 399), "o romance parodia os outros gêneros, revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros e integra outros a sua construção particular, reinterpretando-lhes e dando-lhes um outro tom".

Percebemos que, no romance – e em outras formas de narrar próprias da modernidade – há um hibridismo, conjugação de várias técnicas narrativas cujo intuito é promover um estranhamento da linguagem e sua

³ Apesar do escopo deste trabalho ter sido a novela e o conto, a teoria do romance deu embasamento histórico para o desenvolvimento posterior das narrativas curtas. O interesse não esteve na estrutura do romance em si, e sim em sua relação com a História e seus desdobramentos na literatura.

desautomatização, como queria Chklovski. Dessa forma, no romance, "as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura" (BAKHTIN, 1998, p. 399). Se, para Bakhtin, apenas aquilo que evolui pode compreender a evolução, então é o romance quem pode fazê-lo. Como é o produto de um mundo inacabado, o romance acompanha a sociedade: enquanto esta se faz, ele também, daí sua incompletude:

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance. (BAKHTIN, 1998, p. 428)

Para Lukács (1999), o romance nasce com a burguesia e é nela que encontra terreno fértil para se desenvolver. Mesmo que Lukács considere o romance um produto da luta de classes (definição não-partilhada em nossa pesquisa), vale ressaltar que, ao se formar a partir da burguesia, o romance guarda algumas contradições, a saber, sua fragmentação:

Os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e "relações pessoais", das finalidades da totalidade: aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos de totalidade substancial à qual pertence. (LUKÁCS, 1999, p. 90)

Ao não mais responder aos anseios da coletividade, como o era na Antiguidade por meio da epopéia e da tragédia, o homem moderno vê-se fracionado, mesmo que, internamente, busque a ilusão da totalidade. Em um mundo que se tornou individual, a noção de coletividade já não figura mais; há apenas uma contradição entre literatura e civilização⁴.

⁴ Apesar de Lukács considerar o romance uma epopéia burguesa, pois, para ele, o romance está para a burguesia assim como a epopéia está para a Antiguidade clássica, nesta pesquisa

Ferenc Fehér (1972), como contribuição à teoria do romance proposta por um Lukács juvenil, abalado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), escreve sua nova teoria marxista do romance, na qual propõe que o romance não está morrendo, visto que não é considerado por ele um gênero problemático, e sim ambivalente, uma vez que pode ou não escolher representar a sociedade:

O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma 'sociedade social' *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie. (FEHÉR, 1972, p. 12)

Nas palavras de Leandro Konder (1972), filósofo brasileiro que assina a abertura do livro de Fehér,

o romance como gênero expressa a sociedade 'puramente social', a superação das barreiras naturais e dos 'laços de sangue', a radical socialização da vida e a generalização do caráter alternativo com que a atividade teológica se apresenta aos olhos do sujeito consciente que a realiza. (KONDER *apud* FEHÉR, 1972, p. 26)

Para Fehér, o romance assume uma problemática dupla, pois

exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época (...) porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representam uma tarefa não resolvida. (segundo Lukács, insolúvel); logo, um problema. (FEHÉR, 1972, p. 06)

Desse modo, colocando-se em perspectiva as idéias de Bakhtin (1998) de que o romance não é um produto acabado, porque acompanha a sociedade, tem-se a tese de Lukács, que acredita na morte do romance enquanto gênero, idéia essa negada veementemente por Fehér, o qual acredita que o romance é ambivalente, mas não problemático.

não consideramos sua tese de que "cada indivíduo representa uma das classes em luta" (LUKÁCS, 1999, p. 93).

Essas foram apenas algumas discussões sobre o romance na modernidade e a elas outras se seguem, sobretudo acerca da pós-modernidade. Uma das maiores representantes da pós-modernidade, Linda Hutcheon, é criticada por Marshall Berman (1998) justamente pelo caráter “inovador” de sua teoria. Ao se esquecer do passado, os pós-modernistas acabam desconhecendo-o, o que dificulta a compreensão de vários fenômenos socioculturais.

Em suma, contrapusemos algumas opiniões sobre o romance e a modernidade. Esse gênero foi entendido como um produto da sociedade burguesa e fruto de suas relações, portanto não está acabado; desenvolve-se paralelamente ao desenvolvimento social, o que sugere novas formas de narrar.

Resumindo, a importância de nossa breve explanação sobre o romance na modernidade justificou-se, porque a visão da narrativa como um produto da sociedade fragmentada foi justamente a motivação das personagens nas histórias de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles.

Demos preferência, portanto, às teses de Berman e Vidal no que diz respeito à modernidade e ao romance, respectivamente.

Como as narrativas de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles são consideradas modernas, pois praticam a “arte do implícito”, da fragmentação, e exploram a psicologia das personagens, afirmamos que a modernidade como construção social deixou suas marcas no discurso das autoras, produzindo enredos simples, porém caóticos, levando à solidão, ao desespero, ao caos, ao encontro e ao desencontro de personagens, à dificuldade de se relacionarem e, às vezes, à morte.

Para ilustrarmos estruturalmente como se constrói essa fragmentação, analisamos a novela *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho, e o conto *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles, considerando os elementos da narrativa e de que forma essa construção estrutural nos permitiu vislumbrar uma análise dos textos.

3. ELEMENTOS ESTRUTURAIS DA NARRATIVA: CONCEITOS E ABORDAGENS

Para melhor compreendermos o estudo comparado dos contos selecionados de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles, fez-se necessária uma análise dos elementos da narrativa que se ligam ao desenvolvimento dos enredos, mais precisamente, a análise das personagens. Para exemplificarmos, utilizamos os textos da novela *Tanta gente, Mariana*, de autoria da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho, e do conto *Natal na Barca*, de Lygia Fagundes Telles. Antes, porém, apresentamos um panorama das obras completas, das quais extraímos os textos selecionados.

Conferimos maior destaque ao livro *Tanta gente, Mariana*, por ser desconhecido pelo público brasileiro e por ser uma obra de difícil aquisição, seja em livrarias, em sebos, ou em bibliotecas do país e de Portugal. O mesmo não ocorreu com o livro *Antes do baile verde*, uma vez que a escritora Lygia Fagundes Telles já é consagrada pela crítica brasileira e tem suas obras catalogadas para concursos vestibulares nas instituições de ensino superior do Brasil. A Universidade Estadual de Maringá (UEM), na qual foi desenvolvido este trabalho, catalogou justamente o livro *Antes do baile verde* como leitura obrigatória para a prova de literatura brasileira. Isso evidencia e comprova que Lygia Fagundes Telles já alcançou o reconhecimento da academia no país.

Tanta gente, Mariana (1959) é a obra de estréia de Maria Judite de Carvalho. Uma novela (*Tanta gente, Mariana*) e sete contos (*A vida e o sonho*, *A avó Cândida*, *A mãe*, *A menina Arminda*, *Noite de Natal*, *Desencontro* e *O passeio no domingo*) fazem parte do livro. As narrativas geralmente têm como espaço a cidade de Lisboa ou pequenas cidades portuguesas. As histórias são vividas por personagens predominantemente femininas e os temas versam sobre a solidão, a angústia, os desencontros amorosos, a esperança e a falta dela, entre outros. A morte, muitas vezes, é apresentada como o fim de um ciclo ou como etapa necessária à reconstituição da paz de espírito.

O mesmo cenário urbano e fragmentado que serve de pano de fundo para as complicadas relações humanas é, também, um dos traços

característicos da prosa de Lygia Fagundes Telles. A análise psicológica de suas personagens se aproxima bastante do modo de narrar de Maria Judite de Carvalho. Se fragmentadas, essas personagens devem sua condição a um fator primário: a situação do mundo e da geração pós-Segunda Guerra Mundial.

Historicamente, a transição da Era Medieval para a Era Moderna foi realizada, com grande entusiasmo, pelos avanços tecnológicos, os quais trouxeram mais comodidade para a vida cotidiana. Mas, no final do século XIX, um sentimento de angústia perante todo esse desenvolvimento começou a ser sentido, o que só foi exacerbado com a Primeira Guerra e consolidado pela Segunda. Depois de 1945, dois caminhos podiam ser percorridos: ou o da nostalgia, relembando o passado de modo saudosista, ou o da reestruturação, o que significava reacomodar as coisas, mas em lugares um pouco diferentes. Se as mudanças, por si só, atrapalham o ser humano, implicando uma nova organização de algo que já estava estabelecido, elas também significam novos caminhos, ou benéficos ou maléficos. De um modo geral, as personagens ficcionais de ambas as escritoras apresentam-se incomodadas com a nova ordem estabelecida, tendo de reorganizar o seu universo particular de modo a satisfazer algumas necessidades, dentre as quais a morte.

Dessa forma, para compreendermos a atmosfera das narrativas, apresentamos uma breve exposição sobre as personagens e algumas comparações entre as narrativas de ambas as escritoras.

Na novela *Tanta gente, Mariana*, narrada em primeira pessoa, a protagonista intercala a narração dos fatos de sua vida valendo-se do tempo cronológico entremeado com *flashbacks*: fora casada com António, cujos pais desaprovavam a união e, quando separada deste (que se apaixonou por outra mulher durante uma viagem do casal a Paris), passa a viver sozinha, sobrevivendo com a pouca renda que ganhava como datilógrafa. Grávida, Mariana é despedida do emprego, sofre um aborto e fica doente. O clima ambíguo da novela sugere falta de esperança em dias melhores, solidão e suicídio.

O mesmo ambiente de falta de esperança e de angústia perpassa todo o conto intitulado *A vida e o sonho*. O narrador heterodiegético narra a história de Adérito, moço que, aos treze anos, conseguira um emprego em um banco, onde continuou trabalhando até a idade adulta. Já casado, Adérito mentia para a esposa sobre seu passatempo, um tanto curioso, de ir ao porto ou ao aeroporto ver os navios e aviões partirem:

Às vezes deixava-se ficar até o barco desaparecer. Experimentava uma espécie de angústia, qualquer coisa como se alguém muito querido se tivesse ido embora para sempre. Mas não era bem isso. O que ele sentia era uma grande dor por essa pessoa, ele próprio, ter ficado. (CARVALHO, 1959, p. 72)

Quando retornava à casa, a mulher lhe perguntava sobre “o jogo”, acreditando que fora ver uma partida de futebol, e ele lhe respondia que tudo correria bem. A rotina do casal era sempre a mesma: durante a semana ele trabalhava no banco, aos domingos mentia para a esposa que assistiria ao jogo de futebol, mas, na verdade, ia ao porto ou ao aeroporto. Retornava à casa, jantava com a mulher e a vida corria sempre na mesma. Até que um dia o chefe de Adérito lhe fez uma proposta de emprego, o que significava assumir o cargo de gerente em Lourenço Marques, capital de Moçambique. Adérito, sem titubear, recusou a proposta: “Falou ao director na saúde da mulher, no seu próprio fígado, muito sensível. Tudo mentira, naturalmente. Por que, então, por quê? Nem ele próprio sabia.” (CARVALHO, 1959, p. 75). Um amigo foi indicado ao cargo recusado por ele que, no dia da partida do colega, foi ainda ao cais ver o navio se distanciar, para logo em seguida voltar à rotina de rumar para o aeroporto e ver os aviões decolarem.

O conto em questão apresenta uma divisão na narrativa: a vida e a rotina de Adérito com a esposa (nem mesmo a promoção ofertada pelo chefe conseguiu alterá-la) e o sonho de evadir-se, espécie de válvula de escape da rotina, simbolizada na metáfora dos navios e dos aviões partindo. Dessa forma, a razão da existência de Adérito é a evasão, o sonho, mas ele se torna incapaz de transpor para a vida real um pouco de seu desejo. Prefere a evasão à

realidade: “Um homem metódico, com sonhos impossíveis, mas nenhuma ambições”. (CARVALHO, 1959, p. 71)

Há, no conto, uma contradição: no início, o narrador afirma que “nós não nos fazemos, somos construídos pelas circunstâncias” (CARVALHO, 1959, p. 69), mas essas circunstâncias são negadas quando da oferta de emprego feita pelo patrão. Se Adérito realmente fosse levado pelas circunstâncias, o que sugere ser adepto ao materialismo, por que razão descartaria, sem muita reflexão, a oferta de emprego? A negação da oferta de emprego contraria a afirmação do narrador, contribuindo para a angústia da personagem, que “não saberia viver um sonho” (CARVALHO, 1959, p. 75). Semelhante fato talvez se deva à natureza passiva de Adérito, que prefere a rotina e se recusa a modificar sua vida, o que faz dele um personagem metódico e, por que não, plano. Não se percebe em sua psicologia qualquer traço que sugira uma postura mais ativa, que provoque reação e conseqüente mudança. Adérito prefere o que é certo, nunca o duvidoso. Vive um casamento tranqüilo e rotineiro, sem atribulações com a esposa. No mesmo emprego desde os treze anos, nada se altera até o dia em que recebe a proposta de emprego, recusada por, talvez, sentir-se acomodado e temeroso do desconhecido.

A Avó Cândida, conto que precede *A vida e o sonho*, também apresenta um narrador heterodiegético, centralizando-se na figura de Clara, moça que abandonara a família para viver uma paixão. Com o término do romance, ela decide morar sozinha e não mais voltar ao convívio familiar, mesmo lhe custando um preço alto - a falta de dinheiro -, fato que a obriga a recorrer à avó Cândida, a quem pede pequenos empréstimos para sustentar-se. No início da história, Clara está caminhando pela rua e reclamando da vida: “‘Quem me dera hibernar como um bicho’, pensou. Pendurar-se pelos pés ou enrolar-se em si mesma e esquecer tudo e acordar uns meses mais velha”. (CARVALHO, 1959, p. 79)

O leitor, por meio de comentários do narrador onisciente, fica sabendo um pouco mais da história de Clara: trabalha em um escritório do senhor Paiva, aparenta ser bastante desatenta no serviço e sempre irritada com Alda, colega de trabalho de “olhos muito escuros, atrevidos e melosos, da Alda que de vez

em quando se erguiam para ela a entornarem amor não correspondido e a sentirem muitíssimo” (CARVALHO, 1959, p. 80). O narrador faz referência à possível homossexualidade de Alda, o que parece perturbar Clara: “E aquele s sempre a vir em lugar do a. Lisbos, qual Lisbos! Ainda se fosse Lesbos! Lesbos tinha certa graça” (CARVALHO, 1959, p. 80-81). A referência à homossexualidade também ocorre em outro momento da narrativa, quando Clara relembra uma conversa com a avó para lhe pedir dinheiro emprestado. Antes de receber a quantia solicitada, a avó lhe passa um “sermão”; o narrador a descreve como uma mulher de oitenta anos, de costumes antigos e puritanos. O motivo desse sermão é o encontro de Clara com outro homem:

“Viram-te a fu-ma-a-ar à mesa numa pastelaria, da Bénard. Estavas com um homem. Depois, daí a pouco tempo encontraram-te na rua com outro. Que dizes a isto?”. A avó fulminava-a com o seu grande olhar muito apoiado, transparente apesar dos oitenta anos (...) . “Que idéia a sua, avó! Lá por eu ter feito aquele disparate! Era muito nova, sabe? Oh, avó, até me ofende! Eram com certeza colegas meus, lá do escritório. Confesso que já nem me lembro quem eles eram, mas tenho idéia de que estive de facto na Bénard...Ah, já sei!, com o Chico, era o Chico, um rapaz inofensivo, coitado. Até dizem que é homossexual. A avó quase se levantara da cadeira, a sua voz varrera a sala: “Menina!” – “Desculpe, avó”. (CARVALHO, 1959, p. 83-84)

Despertando de seus devaneios durante o trajeto, ao chegar à casa da avó encontra uma situação inusitada. A empregada da casa informa que a avó Cândida acordara com a impressão de que estava morrendo e encontrava-se no escritório, durante toda a manhã, rasgando papéis. Ao entrar no cômodo, vê a avó deitada sobre a secretária. Sem fazer muito barulho, observa uma aquarela que trouxera de presente para a avó, de uma viagem a Paris que fizera com o amante. Esquecendo-se por instantes do dinheiro, passa a cobiçar o quadro, lembrança do seu romance no passado. Naquele momento, Boga, a gata da avó, derruba um cesto, e um papel amassado cai aos pés de Clara, que lê o que parece ser um bilhete de amor. Pensando se tratar de autoria do avô, Albino, que se suicidara “por coisas de dinheiro” (CARVALHO, 1959, p. 87), percebe que o bilhete não era do avô, assim como também não eram de

sua autoria vários outros assinados apenas por “o teu Mário”, “o teu Jorge”, “o teu Augusto que te adora”. Chocada, lê o último bilhete, a carta de adeus do avô, explicando “por que ia dar um tiro nos miolos” (CARVALHO, 1959, p. 88). A razão era a traição da avó, que aparentava ser sempre tão distinta e correta, a fazer discursos sobre moralidade. Clara ainda chama a avó, mas ela acabara de falecer.

Depreende-se o tema da aparência e o da essência, a partir dos fatos vividos tanto por Clara quanto pela avó Cândida. Ambas vivem papéis sociais que não lhes pertencem: “Não se fazer mais velha como dantes nem mais nova como lhe acontecia agora, nem mostrar-se mais inteligente nem mais estúpida conforme falava com este ou com aquele, nem fingir que gostava nem que deixara de gostar” (CARVALHO, 1959, p. 79). Nota-se, nelas, um esforço contínuo para não revelarem quem são.

A menina aparenta não se importar mais com o ex-amante, ao saber que se casará com outra, mas torna a fazê-lo repetidas vezes, sempre exprimindo um quê de solidão: “Mas sentia-se vazia e incapaz de articular um som. (...) Por estar só quase sempre. Por ter frio. (...) Mas a vida continuava. Agora também, naturalmente, mas ia ser outra vida. Uma existência vazia, onde ele não estava e onde ele nunca mais deixaria de estar”. (CARVALHO, 1959, p. 82)

A solidão faz parte da vida de Clara e o narrador, inúmeras vezes, comenta essa condição, assim como a frustração. Ela acreditara no amante e saíra de casa, mas o romance já havia terminado. Decepcionara-se com a avó, pois acabara descobrindo o seu discurso hipócrita e suas repetidas traições em relação ao avô. Tudo se resumia em um falso moralismo.

O nome das personagens sugere transparência (Clara e Cândida), mas o comportamento delas acaba negando essas características. Ambas vivem em um mundo de aparência. Clara veste suas melhores roupas para freqüentar a casa dos pais: “[...] do par de ver a Deus que só calçava quando saía à noite ou quando ia a casa da família, diante de quem gostava de aparentar uma relativa prosperidade.” (CARVALHO, 1959, p. 80). A avó rasga os bilhetes amorosos para não ser descoberta. A palavra hipocrisia está inferida no conto,

seja nas atitudes de Clara, seja nas atitudes de avó Cândida. Ambas, todavia, estão sozinhas.

Comparando-se o conto *A avó Cândida* com o conto *O menino*, de Lygia Fagundes Telles, o tema da traição é recorrente em ambas as histórias. Em *O menino*, um garoto de aproximadamente oito anos vê a mãe se arrumar para ir ao cinema. O garoto parece extasiado com a beleza da mãe, que “escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás” (TELLES, 1999, p.151). Ao saírem de casa, faz questão de andar de mãos dadas com a mãe, orgulhoso que estava por ter uma mãe tão bela. Ao chegarem ao cinema, a mãe demora a entrar na sala de projeção, o que irrita o menino. Para aplacar sua irritação, ela lhe dá dinheiro para a compra de chocolates. Pensando em devolver-lhe “o troco” pela demora em assistirem ao filme, o menino compra doces em excesso. De repente, a mãe anuncia que se apressem, pois o filme já iniciara. Qual não é a decepção do menino ao descobrir que o filme é, na verdade, sobre uma história de amor. Reclamando muito dos lugares em que haviam se sentado, o garoto acaba sendo repreendido pela mãe e finalmente se conforma em se sentar quase no fim da fila, onde estão três poltronas solitárias. Nesse momento, um homem se senta ao lado da mãe e o menino pensa que não restava esperança alguma de se mudarem para um lugar melhor. Mais entretido com seus caramelos e chocolates, o menino pára de incomodar a mãe sobre os lugares em que estavam sentados, mas percebe algo que mudaria seu humor: “Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagar nos joelhos do homem que acabara de chegar” (TELLES, 1999, p. 156). Ao perceber que o homem desconhecido e a mãe trocam carícias, o menino se sente traído. No caminho de volta para casa, não deseja mais andar de mãos dadas com a mãe, afirmando que está com dor de dentes. Ao chegarem a casa, ele até tenta conversar com o pai sobre o ocorrido no cinema, porém termina dizendo que nada havia acontecido.

Semelhante ao conto *A avó Cândida*, de Maria Judite de Carvalho, esse conto de Lygia Fagundes aborda a decepção por causa da traição, o que ocorre não pelo fato em si, e sim por se descobrir que as pessoas nem sempre

são o que aparentam ser. A frustração da descoberta modifica o menino, da mesma maneira que a descoberta da traição da avó Cândida parece libertar sua neta, modificando não apenas o que ela pensa da avó, mas também a maneira como percebe as coisas e si própria. Esse processo de modificação ocorre com o menino no momento em que saem do cinema. Na ida, ele se sente orgulhoso por ter uma mãe tão bonita e deseja exibi-la aos colegas como um troféu. Já na volta, ao descobrir a ligação da mãe com um homem estranho, ele sai cabisbaixo. Mesmo quando passam novamente em frente à casa de Júlio, colega cuja mãe “era grandalhona e sem graça” (TELLES, 1999, p. 152), o menino não mais sente necessidade de mostrar sua mãe, pois já mudara sua opinião a respeito dela.

Assim como em *A avó Cândida*, a protagonista de *A mãe* é uma mulher. Com 40 anos, casada com um homem rico, típico *workaholic* (designação em inglês para uma pessoa que trabalha muito e vive apenas para isso), essa mulher não tem filhos (o que contraria o título da história) e não se importa muito com sua aparência ou com qualquer outro assunto. Na abertura do conto, o narrador heterodiegético descreve-a física e psicologicamente, retratando-a de maneira bastante seca, como na descrição que segue:

Era uma mulher alta, muito branca, de fartos cabelos claros, um pouco flácida já e desbotada, incolor, como uma freira reclusa. Começava a deixar-se engordar, não por desleixo, por apatia talvez, porque tomar medicamentos ou fazer dieta não era absolutamente necessário e assim era mais fácil e menos trabalhoso, e também, principalmente, por pensar que já não valia a pena preocupar-se com tal coisa, agora que a sua idade de mulher estava a passar e breve se tornaria uma simples criatura humana e assexuada e sem desejos, a caminho da morte ou simplesmente à espera dela. (CARVALHO, 1959, p. 91)

A vida da protagonista caminhava tranqüila, “como um rio brando, de leito bem horizontal, sem quedas nem rochedos a estorvarem-lhe o percurso ou a precipitá-lo” (CARVALHO, 1959, p. 92), até que ficou gravemente doente. Esse acontecimento muda a visão de mundo da personagem, pois começa a perceber coisas de que até então não tinha se dado conta. Passa a notar,

principalmente, a ausência do marido, que “não podia perder tempo a acompanhá-la, porque, embora nunca tivesse gostado verdadeiramente de outra mulher, tinha de ganhar dinheiro, sempre mais dinheiro” (CARVALHO, 1959, p.93). Mas, ao refletir sobre a falta de tempo e de atenção para com ela, conscientiza-se de que não poderia ser diferente e que tampouco sentiria piedade dele, pois “não era uma pessoa que inspirasse dó, nem piedade, nem ternura” (CARVALHO, 1959, p. 93). Intimamente, ela desejava sentir algo mais forte pelo marido. Ele havia vencido na vida à custa de muito trabalho e suor, o que resultou nas três fábricas, no entanto “ela (...) já não tinha mais admiração para lhe dar”. (CARVALHO, 1959, p. 94)

Mergulhada nesse novo estado de alma, mais crítico e questionador das coisas ao seu redor, a mulher vai à casa de uma amiga e conhece Mateus Porto, “homem alto, insinuante, de gestos brandos e voz macia” (CARVALHO, 1959, p. 94). A amiga lhe diz que o homem tinha grande interesse nela, em conhecê-la, mas a notícia não lhe provoca muita impressão. No segundo encontro, ela nota que ele “coxeava” e o interesse dele despertou-lhe um pouco mais de atenção. Mateus Porto começa a lhe telefonar insistentemente, e ela não atende suas ligações. Até que um dia resolve fazê-lo e se encontram na casa dela. Qual não é sua surpresa quando o homem revela seus reais motivos que o fizeram se “interessar” por ela: Mateus Porto e o marido da mulher se conheceram no passado e, entre eles, houve uma disputa por uma mulher. Em desvantagem, Mateus jurou vingar-se do rico fabricante e confirma-se o plano de seduzir a mulher do ex-amigo, apesar da dificuldade de encontrá-la e de seu recato. Usando-a para sua vingança, faz que alguém telefone ao empresário e lhe conte a história, na esperança de que o marido fosse até a casa e flagrasse o adultério da esposa. Mas Mateus Porto conta seu plano, antes que algo acontecesse entre eles. Ao saber disso, ela corta os pulsos e o manda embora. Cai sentada em uma poltrona do quarto, o sangue a lhe escorrer dos pulsos, fecha os olhos e espera pelo marido.

O final do conto permanece em aberto e é ambíguo, porque o leitor não fica sabendo se ela foi salva pelo marido, que chegou a tempo, ou se morreu. O fato mais marcante, contudo, é a atitude dessa mulher, descrita com certo

desdém pelo narrador, a qual choca o leitor por ter reagido de modo tão contrário ao seu comportamento, por vezes, submisso. E essa reação é extrema, uma vez que ela se suicida. Mas qual terá sido o motivo real que culminou com o suicídio?

Pensava no marido. Via-o nitidamente a levantar-se da cadeira depois de pôr o telefone no descanso. Tinha no rosto uma expressão de perplexidade. Não percebia muito bem o que lhe tinham dito. Por que razão o aconselhavam a ir para casa? Mas ele vinha, disto ela estava certa. Era um homem que gostava das situações claras para depois não pensar mais nelas. Era um homem de negócios. Talvez mesmo já viesse a caminho. Quem sabe se não estaria naquele momento a subir o elevador? Desejava como nunca antes sentira apertá-lo contra si, passar-lhe a mão pelos cabelos. Mas era tarde. Era tarde demais. (CARVALHO, 1959, p. 99)

Inferimos que o que leva a protagonista ao suicídio é seu comportamento punitivo. A morte, nesse caso, parece trazer paz de espírito à mulher; cortar os pulsos, então, a livra do julgamento do marido, dando a entender o que ele representava para ela, um objeto fóbico.

Assim como na novela *Tanta gente, Mariana* e em outros contos da autora, a morte se apresenta como solução ou fatalidade, na certeza de que dela o homem não escapa. A protagonista do conto *A mãe* cometeu o suicídio ou porque não suportou a revelação de Mateus Porto, ou porque sua vida já não tinha tanto significado, dada a ausência e a desconsideração do marido. O fato é que, na voz do narrador, ela ter sido enganada por Mateus Porto e, em seguida, ter cortado os pulsos parecia previsível, confirmando que o suicídio era um meio pelo qual a personagem atingiria sua paz de espírito: “Não sentia o menor ódio àquele homem, nem estava extraordinariamente surpreendida com aquele desfecho. Era como se estivesse no campo dele disposta a colaborar. Como se sempre tivesse esperado por aquilo”. (CARVALHO, 1959, p. 98)

Analogamente ao conto *A mãe*, em *A menina Arminda*, a protagonista também é uma mulher sem filhos, com quase 40 anos, que reside em Lisboa. Mas, ao contrário da protagonista de *A mãe*, Arminda não é casada nem nunca o foi. Sua história mistura abuso sexual na pré-adolescência e uma vida adulta

assombrada pela figura do homem que a estuprara. Esse conto também possui um narrador heterodiegético.

Arminda morava com a mãe, Dona Laura, que era professora em uma pequena cidade de província. O pai/marido havia morrido e ambas viviam sozinhas. Certo dia, quando tinha quatorze anos, a menina voltava da escola a pé e um homem lhe oferecera carona. A menina fora estuprada e encontrada, de noite, a vários quilômetros de sua casa, com as roupas rasgadas e caminhando “como uma sonâmbula” (CARVALHO, 1959, p. 107). Diante da curiosidade dos habitantes da cidade, D. Laura decide se mudar com a filha para Lisboa, acreditando que, na metrópole, a menina estaria a salvo de olhares curiosos e dos constantes pesadelos que tinha com o *homem*, pois sabia que, na cidade pequena, a bisbilhotice não deixaria Arminda se casar:

Um modesto segundo andar na Rua da Fé foi alugado. D. Laura tinha alguns papéis de crédito, o que, juntamente com umas poucas lições particulares que arranjara, eram suficientes para viver. Arminda não quisera estudar mais e a mãe não tinha sequer pensado em arrumar-lhe um emprego. Ela sabia que a filha era uma mulher ferida, magoada para o resto dos seus dias. Na rua, tinha sempre os olhos baixos, nada a interessava. Em casa, “levava o tempo a devorar romances como se esse o mundo fictício fosse uma compensação para a sua existência vazia”. (CARVALHO, 1959, p 107-108)

Em Lisboa, Arminda se interessou por um rapaz, o qual tinha conhecimento do abuso sexual e, mesmo assim, estava disposto a se casar com ela, mesmo que isso demorasse. Um dia, o primeiro em que ficaram a sós, veio à tona todo o sofrimento da garota e ela fugiu; nunca mais procurou o moço e nunca mais teve outro namorado.

Os anos se passaram e Arminda permaneceu sem sair de casa, até que D. Laura faleceu e Arminda, já com quase 40 anos, mas conservando ainda certo tom infantil, mente a todos que arrumara um emprego, quando, na verdade, gastava as manhãs a observar crianças brincando em um parque ou, então, quando chovia, ficava a ler um livro em alguma pastelaria. Certo dia, Arminda elaborou um plano para roubar uma criança e foi até o parque, na esperança de a babá estar distraída a conversar com um guarda. Notando o

descuido da moça, Arminda rouba o bebê, um menino, e o leva para casa. Sua felicidade, porém, é logo interrompida, pois os vizinhos ligam o choro da criança à recente notícia do seqüestro de um bebê e informam a polícia de suas suspeitas. Arminda é presa, juntamente com a criada, com quem morava há trinta e oito anos.

Um dos traços marcantes na obra de Maria Judite de Carvalho é a esperança, que se desfaz à medida que as personagens percebem que não são capazes de realizar algo ou optam por não mudarem seus destinos. No conto *A menina Arminda*, a esperança configura-se como possibilidade, quando ela consegue tirar o menino Joãozinho dos cuidados da babá: “Sentia-se inundada de esperança pela primeira vez, depois *daquilo*.” (CARVALHO, 1959, p. 111). Logo em seguida, todavia, sua esperança se acaba quando da chegada da polícia e, sobretudo, com a presença do policial, lembrando-lhe o homem que lhe causara tantos dissabores, sendo ele próprio (o policial) o causador de mais um “problema”: “Arminda abriu muito os olhos. Aquela mão de ferro no seu braço era de súbito a mão do homem e aquela voz dura, apressada, implacável, a voz dele.” (CARVALHO, 1959, p. 113). Nesse momento da narrativa, instaura-se uma dúvida: teria sido o mesmo policial que a estuprara na adolescência ou ela, assustada pelo flagrante de seqüestro, viu seu algoz na figura do policial e se confundiu? Assim como em Lygia Fagundes Telles, a ambigüidade é o que confere “sabor” às narrativas das duas escritoras, deixando as certezas meio de lado, relativizando as interpretações: “Largou a criança que cada vez chorava mais e debateu-se, lutou como da outra vez, havia vinte e quatro anos e foi com dificuldade que os policiais lhe puseram as algemas”. (CARVALHO, 1959, p. 113)

O nome do conto *A menina Arminda* revela uma personagem que se recusa a crescer psicologicamente. Arminda é vista como uma menina, infantilizada, superprotegida tanto pela mãe quanto pelas outras pessoas que a cercam. Mas a “menina” alimenta o sonho de ser mãe e isso a motiva a seqüestrar uma criança. Só se tornará adulta depois de cometer seu crime: “Ela, porém, ainda era a menina Arminda. Sê-lo-ia mesmo até ao dia em que no jornal haviam de lhe chamar ‘a Arminda’” (CARVALHO, 1959, p. 109).

Apesar dos quase 40 anos de idade, ela recebe esse tratamento em vista de tudo o que passara na vida (a morte do pai, o estupro, a curiosidade alheia), reforçando sua personalidade evasiva: “Em casa, levava o tempo a devorar romances como se esse mundo fictício que eles lhe davam fosse uma compensação para a sua existência vazia” (CARVALHO, 1959, p. 108). Desse modo, fugir da realidade é a escolha mais acertada, fantasiando um emprego que não existe, justamente para fugir do julgamento das pessoas. O medo de ser julgada a fez roubar o bebê e não a adotar um, o que seria o adequado à sua situação:

Começou então a architectar o plano, que lhe parecia simples e possível, de roubar uma criança. Adoptar uma criança órfã ou abandonada foi idéia que nem ao leve lhe aflorou ao espírito. Isso sim, assustá-la-ia. Falar com pessoas, responder a perguntas que não deixariam de lhe fazer, correr repartições do Estado. Roubá-la era sem dúvida, para ela, muito mais simples. (CARVALHO, 1959, p. 110)

Talvez a ânsia de ter um filho revelasse toda a solidão de Arminda e sua relutância em se tornar uma mulher, abandonando o rótulo de menina. O desejo de ter um filho, quem sabe, apenas evidenciasse sua necessidade de fazer pelo bebê aquilo que, em sua cabeça, não fora feito por ela. Seu comportamento é típico de uma mulher que tenta reparar todo o mal que lhe fora causado, o que a coloca em um padrão de vítima. Desse modo, suas atitudes às avessas revelam mais do que uma “criança” superprotegida pela mãe: revelam uma mulher com aversão à maturidade, cujo comportamento deslocado deve ser punido por não ser aceito. Mas a dor e o sofrimento pelos quais ela passara a impedem de crescer, mostrando-a estagnada, o que fica evidente no fim do conto, no modo como a criada vê Arminda:

A criada tinha os olhos rasos de água. “Pobre criança”, dizia. ‘pobre criança’. Mas um dos homens sacudia-a:
- Vá, gira! Se tinhas tanta pena da criança, por que não falaste?
A velha encolheu outra vez os ombros e foi buscar o casaco de Arminda. Ela, havia muito que estava pronta. (CARVALHO, 1959, p. 113-114)

A trajetória de Arminda lembra o verso de Manuel Bandeira no poema *Pneumotórax*⁵: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”. Assim também acontece com ela: esperara a vida inteira por algo que nunca pôde ser realizado (ter um filho) por causa do estupro, mas que tenta reparar (roubar a criança) para poder ser feliz.

A narrativa do conto *Noite de Natal*, como o título sugere, desenvolve-se durante a noite de Natal e conta a história de uma família portuguesa que habita uma pequena propriedade, onde sobrevive da produção de azeitonas. Dores, a protagonista, é casada com um homem não-nomeado, que constantemente chega bêbado. O casal tem dois filhos: Emília, que namora Joaquim, o qual se encontra servindo o Exército, e João, casado com Maria. O casal João e Maria vive na cidade, possui filhos, mas, em momento algum da narrativa, são especificados quantos são. Na noite de Natal, Dores, a filha Emília e o filho Joaquim, com a esposa e os filhos, reúnem-se para celebrar as festividades. O único que não está presente é o pai, que possivelmente gastava em vinho o dinheiro ganho com a venda de azeitonas. Após a partida de João, mãe e filha ficam sozinhas na casa, preocupadas com a ausência do pai. Emília resolve deitar-se e, já debaixo das cobertas, escuta a voz macilenta do pai, cantarolando a plenos pulmões enquanto tentava entrar em casa. Quando o homem consegue fazê-lo, Dores lhe pede que fale mais baixo, ao que ele responde rudemente que não, e fica irritado ao saber que toda a família já jantara, mas sem esperá-lo. O homem começa a gritar mais e mais e ameaça bater na esposa, que chama a filha. Emília, ao socorrer a mãe, acerta um golpe na cabeça do pai com a ajuda de um pedaço de madeira. O homem cai desmaiado e as mulheres, em princípio muito chocadas, resolvem enterrá-lo no estábulo. No outro dia, Dores vai à cidade à procura do marido e, por dias, a polícia e a vizinhança buscam pelo homem. Sem êxito algum, encerram-se as investigações.

A partir do dia da “morte” do homem, as duas mulheres se transformam: deixam de almoçar com regularidade e passam a dormir durante o dia, abandonando, de forma gradual, os afazeres domésticos. Depois de um tempo,

⁵ Disponível em <www.jornaldepoesia.jor.br/manuelbandeira>. Acesso em 31 jul. 2008.

deixam de ir à cidade para a missa de domingo, e Emília termina com Joaquim por carta. Sem se preocuparem com a aparência física, ambas emagrecem e não lavam mais os cabelos, aparentando completo desleixo. Na cidade, o comentário geral é de que mãe e filha enlouqueceram por causa do desaparecimento do marido/pai. Surpreendentemente, após meses do ocorrido, as duas mulheres se enforcam no estábulo e os corpos são encontrados por João.

Já na abertura do conto, o narrador instaura uma atmosfera enigmática, própria das histórias de terror: “Foi numa noite de Natal que aquilo aconteceu.” (CARVALHO, 1959, p. 117). Esse início provoca no leitor uma reação de curiosidade e faz que o conto seja lido na ânsia de se entender o significado da palavra “aquilo”. A descrição do lugar, afastado e muito escuro, iluminado a candeeiro de petróleo, torna o ambiente hostil, identificando-se com a ambientação do conto *Venha ver o pôr-do-sol*, em que é narrada a história de Ricardo e Raquel, ex-amantes. Raquel, certo dia, recebe o convite para um encontro para terminar o relacionamento dos dois. Depreende-se do texto que ela o abandonou por um homem mais rico, capaz de lhe suprir necessidades materiais. Ricardo, magoado, a convida para um encontro em um cemitério abandonado, afirmando que, em uma das tumbas, repousam os restos mortais de sua prima Maria Emília, namoradinha de infância. Raquel é atraída para o interior da catacumba e constata que foi enganada, pois a menina havia sido enterrada há mais de cem anos. Percebe, então que Ricardo a trancara no claustro. Grita desesperada, mas o rapaz a abandona e sai do cemitério fumando calmamente um cigarro. Enredo típico das histórias de terror. Apesar da luminosidade do entardecer, as personagens Raquel e Ricardo estão em um cemitério abandonado e esse abandono se traduz em imagens lúgubres, o que mostra a hostilidade do lugar:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdinhados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios de morte. (TELLES, 1999, p. 125)

No livro, a própria organização dos contos é bastante semelhante à de contos de terror: em *Noite de Natal*, mãe e filha matam o marido/pai bêbado, ao passo que, em *Venha ver o pôr-do-sol*, Ricardo, para se vingar, abandona a sua própria sorte a ex-namorada Raquel, trancando-a em uma catacumba de um cemitério abandonado. Tudo sugere que ela poderá morrer naquele local, uma vez que o cemitério é longe da cidade e está abandonada há muito. O tom fúnebre que marca o conto de Lygia Fagundes Telles também pode ser percebido na narrativa de Maria Judite de Carvalho. Nesta, esse tom fúnebre se acentua pelo fato de as personagens femininas enforcarem-se depois do crime:

Quando muitos dias depois, o João apareceu na herdade, encontrou-a deserta. Chamou mas ninguém lhe respondeu. Correu toda a casa sem resultado. Atraído por um dos cães, que gania encostado ao casão, meteu os ombros à porta e entrou. As duas mulheres tinham-se enforcado. (CARVALHO, 1959, p. 129-130)

Ricardo, por sua vez, personagem da narrativa de Lygia Fagundes Telles, não dá mostras de arrependimento; ao contrário: sente-se feliz ao praticar o ato de vingança. A ex-namorada havia encontrado um outro homem mais endinheirado do que ele: “Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. (...) acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.” (TELLES, 1999, p. 131)

Apesar de o clima de terror assemelhar-se nas histórias, os seus desfechos, mesmo com a presença da morte, são bastante variados. Ricardo, protagonista de *Venha ver o pôr-do-sol*, parece ter planejado sua vingança com bastante antecedência, pois leva Raquel a um lugar afastado. Durante a conversa dos dois sobre o fim do relacionamento e sobre outros assuntos, ele dá mostras de sua crueldade e deixa entrever, nas entrelinhas, sua ironia com relação à morte:

Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja – disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda – o musgo já cobriu o

nome da pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso. (TELLES, 1999, p. 127)

Ricardo fala sobre a morte de maneira bastante sarcástica, demonstrando intenção de assustar Raquel, que, realmente, começa a se sentir incomodada por estar no cemitério. A todo o momento, ele parece querer deixar Raquel com mais e mais medo, até que ela decide ir embora, mas rapidamente ele a tranca na catacumba, apenas exprimindo um sarcástico “Boa-noite, meu anjo”. (TELLES, 1999, p. 131)

O tom de ironia do conto *Venha ver o pôr-do-sol* não é encontrado em *Noite de Natal*. Neste, a morte do marido bêbado mais parece um acidente do que realmente um crime premeditado, como no texto de Lygia Fagundes Telles. Emília bate com um pedaço de madeira na cabeça do pai bêbado de maneira quase instintiva, para tentar proteger a mãe. O personagem Ricardo, ao contrário, não se mostra arrependido pelo que fez; mostra-se, sim, orgulhoso de seu plano ter dado certo. Nesse ponto, o desfecho das duas histórias, mesmo que tenham a mesma atmosfera macabra, é completamente diferente. Ricardo mata por prazer, por vingança, ao passo que Emília e Dores matam para se protegerem, mas seu arrependimento é tanto que ambas renunciam à vida e, alguns meses depois do crime, terminam por enforcar-se.

À semelhança dos outros contos, tanto *Noite de Natal* quanto *Venha ver o pôr-do-sol* possuem um narrador heterodiegético.

Em *Desencontro*, texto de Maria Judite de Carvalho, um narrador, também heterodiegético, conta a história de Duarte, engenheiro português que passa a maior parte do seu tempo em Paris, estudando, e que, quinze dias por ano, vai a Lisboa visitar a família e os amigos de infância. Na última visita que faz à mãe, já cansado da mesma rotina de visitas e de festas, decide passar mais tempo em família e começa a reparar em Luísa, antiga namorada. Nos tempos de namoro, Duarte não lhe dava muita importância, mas, cansado de sua vida de viagem e de estudos, pensa em se casar, em criar uma família:

Durante toda a semana que se seguiu, Duarte fugiu aos amigos e ficou mais em casa a pensar em Luísa. Recordou episódios da sua

juventude que julgava esquecidos e nos quais ela tinha um lugar. E notou que sentia por ela uma grande ternura, como nunca sentira por ninguém. No domingo esperou-a, mas ela não apareceu. Duarte pôs-se então a pensar seriamente na possibilidade de casar com ela. Não era um grande amor, decerto, mas antes um desejo muito forte e muito sincero de descansar à luz daqueles olhos calmos e repousantes. Juntamente com essa idéia veio-lhe também a de ficar, de não voltar a partir, de abandonar para sempre as malas, os comboios, os quartos de hotel. (CARVALHO, 1959, p. 137)

Decidido a pedi-la em casamento, apesar do pouquíssimo contato entre ambos, Duarte a espera à saída de seu trabalho e a convida para um chá e, sem cerimônias, faz o pedido de casamento e ela responde: “Quero – disse com simplicidade. – Mas tu, quererás de facto casar comigo?” (CARVALHO, 1959, p. 139). Ela o questiona sobre o término do namoro entre eles, quando ela tinha dezessete anos, e ele, vinte e três. Afirma que tudo acabou, porque ela não aceitara, à época, as propostas de relações sexuais, dada a sua pouca idade e o seu receio. Depois daquilo, Duarte nunca mais a olhara, às vezes nem percebia quando passava ao lado dela. Um dia, aos trinta anos, Luísa cansou de esperá-lo e teve outros namorados. Ela termina dizendo que “talvez o amor nas mulheres seja mais elástico e mais passivo do que nos homens. Eles escolhem, nós quase sempre vimos a gostar de quem nos escolheu” (CARVALHO, 1959, p. 142), e se vai do café.

Apesar do fraco enredo, que mostra de maneira pouco interessante um homem ainda não-amadurecido emocionalmente e uma mulher bastante submissa, que fica à espera do homem quase vinte e cinco anos, esse conto trata da dificuldade dos relacionamentos e do esfacelamento deles. No desfecho, depois de finalmente conquistar Duarte, Luísa retribui o desprezo do passado, ocorrendo, finalmente, o “desencontro” que marca os momentos distintos de suas vidas. Não tinham mais o mesmo interesse e desencontram-se, mas não criam vínculos fortes.

Esse enredo se assemelha ao do conto *Os objetos*, de Lygia Fagundes Telles, cujo tema são as dificuldades das relações amorosas. Em uma sala de um apartamento, Miguel e Lorena conversam, demonstrando uma estagnação no relacionamento amoroso. Ele se sente desprezado por Lorena que, nos

encontros, parece alheia enquanto faz um colar de contas. Miguel lhe faz perguntas tolas e comenta sobre os objetos que estão sobre a mesa de centro; convida Lorena para um chá e, enquanto ela se levanta para preparar a bebida, ele sai do apartamento levando consigo uma adaga. O final é aberto, mantendo o suspense se seria aquilo uma tentativa de suicídio ou uma simples brincadeira.

Em uma das passagens do conto *Os objetos*, Miguel questiona Lorena sobre a utilidade dos objetos domésticos, comparando-os aos relacionamentos amorosos “Os objetos só têm sentido quando manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio” (TELLES, 1999, p. 13). A insegurança de Miguel no que diz respeito ao amor que Lorena sente por ele fica evidente nas várias perguntas tolas que ele lhe faz, como se precisasse de reafirmação.

A semelhança entre *Os objetos* e *Desencontro* está justamente na idéia de que as pessoas têm ou não significado e estima na vida de outras pessoas. Luísa, personagem de *Desencontro*, foi desnecessária a Duarte até o dia em que ele resolveu que precisava se casar para conquistar segurança e tranqüilidade. Em *Os objetos*, Miguel dá a entender que o amor de Lorena por ele já está desgastado e que ele não tem mais serventia, como os objetos espalhados pela mesa.

Luísa não aceitou a condição de ser apenas um objeto para Duarte, por isso retira-se do café sem aceitar a proposta de casamento. E a reação de Miguel? Seria capaz de se matar com a adaga? Ou seria apenas mais um meio de chamar a atenção de Lorena, na tentativa de resgatar o amor já desgastado pelo tempo de relação?

O desfecho desses dois contos é bastante distinto. Em *Desencontro*, a personagem feminina nega ser a esposa de alguém que não a ama de verdade, que quer se casar apenas por comodidade. Em *Os objetos*, é a personagem masculina que questiona a utilidade do amor e o quanto vale a pena ficar com alguém, sem que haja realmente a vontade de conviver e não apenas a comodidade de estar junto. Mais uma vez, ambas as escritoras

questionam os diferentes comportamentos humanos, sobretudo, no tocante às relações amorosas, que tendem a ser sempre as mais distantes e complexas.

O último conto do livro *Tanta gente*, Mariana intitula-se *O passeio no Domingo*. Nele, narra-se a história de Marcelino Ramos, que, durante vinte anos, foi funcionário do escritório H. Silva e C.^a. Seu trabalho é maçante e rotineiro, mas, mesmo assim, ele o cumpre com esmero. Marcelino é casado; a esposa, contudo, dá mostras de que não é feliz no casamento e ele sabe disso. Intimamente, ela o culpa por sua vida vazia e sem sentido, que se resume a cozinhar e a cerzir suas meias. Um dia, no escritório, o colega Alberto o convida a um passeio no domingo com algumas “colegas”. Por alguns momentos, Marcelino titubeia, mas se lembra de suas aventuras amorosas na juventude, antes de se casar, e aceita o convite. Empolgado com o passeio e vislumbrando alguns momentos de felicidade, longe do escritório e da esposa, Marcelino passa o dia todo absorto em seus pensamentos.

No dia posterior ao do convite, enquanto se dirigia ao escritório pensando no passeio que faria no domingo, Marcelino morre atropelado por um caminhão. Ironicamente, seu corpo é enterrado no domingo, e o velório é assistido apenas pela mulher e pelo patrão, que está triste, não pela tragédia em si, mas muito mais pela perda de um excelente funcionário. Alberto, o colega de trabalho que havia feito o convite para o passeio, não perde a oportunidade e sai com as moças. Durante o trajeto do carro elétrico, este se cruza com o carro funerário, e Alberto comenta com elas que aquele carro levava o amigo com quem saíam. O conto se encerra com a visão que Alberto tem da esposa de Marcelino e do patrão Silva, ambos acompanhando o cortejo.

A simplicidade do enredo é contraposta à profundidade com que se revela o íntimo de Marcelino e de sua esposa. O narrador heterodiegético evidencia a complexidade da alma humana em detrimento da rotina mais banal vivida por Marcelino e por sua mulher. Novamente, destacam-se a solidão e o vazio existencial, sobretudo na figura da mulher, ressentida por não ter realizado seus sonhos:

O marido era a vidraça que deixava passar os raios de sol que a queimavam. Por isso estava velha aos quarenta e cinco anos e havia muito – perdera-lhes o conto – que não cantava e que não ria. (...) Embora nela nada recordasse tal coisa, também fora uma rapariga fresca e desejável, com muitas esperanças no futuro e o coração grande de sonhos, que julgava realizáveis, porque, pensava ela, não eram ambiciosos. Entre eles figuravam os de uma casa bonita, de um amor eterno e de um ou dois filhos, dois seria o ideal. Não os tivera, porém, a esses filhos que sonhara, o amor foram-no corroendo o tempo e os desejos não conseguidos, e a casa, onde moravam por ser de renda antiga, era velha, úmida, desconfortável, e chovia lá dentro no Inverno. Era uma pobre mulher atraída por um marido fiel que um dia – uma noite – em frente dele a trabalhar na sua escrita, dera consigo só no mundo incapaz de lhe dizer uma frase qualquer, dessas que se dizem para encher o silêncio. Não, os ressentimentos acumulados haviam-lhe secado a voz, e as frases que tinha para lhe dar eram todas elas curtas e estritamente necessárias. (CARVALHO, 1959, p. 148-149)

Mais uma vez, a autora é capaz de conferir a seu texto muita sensibilidade, demonstrando desenvoltura para lidar com os sentimentos das personagens. Apesar do clichê, *O passeio no domingo* fecha, de maneira brilhante, o livro *Tanta gente, Mariana*, pois retoma os elementos que fizeram a novela homônima ser considerada exemplar pela crítica especializada. Os temas solidão, morte, desalento e falta de esperança aproximam as histórias reunidas no livro de seus leitores que, por vezes, são capazes de se verem refletidos em algumas personagens ou se descobrem como tais.

Concluído o panorama das duas obras e de seus contos, faz-se necessária uma análise mais detalhada dos elementos estruturais da narrativa de *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho, e de *Natal na Barca*, de Lygia Fagundes Telles. A escolha dessas duas histórias deveu-se a algumas aproximações de cunho temático-estrutural, conforme os tópicos que seguem.

A novela *Tanta gente, Mariana* é narrada em primeira pessoa por um narrador autodiegético, segundo a classificação de Genette⁶ (1995). Mariana é uma mulher de 36 anos, divorciada de Antônio, com quem foi casada por, aproximadamente, mais de seis anos e de quem se separou porque o marido se apaixonou por Estrela Vale, uma artista plástica de nome. Grávida, Mariana

⁶ Gerard Genette, em *Discurso da Narrativa* (1995), distingue vários tipos de narrador de acordo com o seu lugar na diegese: narrador autodiegético é aquele que narra as suas próprias experiências como personagem central dessa história.

sofre um acidente e perde o bebê. Algum tempo depois, descobre que está doente e o conto termina com a sugestão de sua morte. A história se ambienta em Portugal e a diegese não se desenrola cronologicamente, mas se constrói por meio de fragmentos de pensamento, de memórias e de divagações da narradora-protagonista Mariana. Para melhor compreendermos a diegese, foi necessária uma análise estrutural de alguns elementos da narrativa e a definição do gênero novela, no qual se enquadra a obra em questão.

À semelhança de *Tanta gente, Mariana*, o conto *Natal na barca* possui um narrador autodiegético, uma mulher de idade não-definida, que relata um momento de sua vida (diferentemente da narrativa de *Tanta gente, Mariana*, que revela a vida da protagonista quase por completo). Em uma noite de Natal, viajavam, em uma barca que navegava por um rio não-nomeado, quatro passageiros: a narradora, um velho bêbado e uma mulher com uma criança de colo. Em um diálogo com a mulher, esta comenta que perdera o filho mais velho (em uma tentativa de ser mágico e voar, o menino caíra e morrera), que o marido a abandonara por uma antiga namorada e que o objetivo da viagem na noite de Natal era levar o filho febril ao médico. Durante a conversa, a mulher faz diversas referências à sua fé em Deus para superar os mais diversos problemas. No decorrer da narração, ela percebe que a criança no colo da mãe havia morrido, mas, para sua surpresa, o bebê estava apenas dormindo. Ao chegarem à outra margem do rio, as mulheres se despedem e o conto se encerra.

3.1. Narrativas em prosa e suas categorias

Em seu livro *Como analisar narrativas*, Cândida Vilares Gancho classifica gênero literário como "um tipo de texto literário, definido de acordo com a estrutura, o estilo e a recepção junto ao público leitor ouvinte" (GANCHO, 1991, p. 6). Notamos, na definição dada pela autora, uma preocupação com correntes literárias distintas, como o Estruturalismo e a Estética da Recepção. Em nossa pesquisa, todavia, optamos pela abordagem comparada, estabelecendo as relações entre os textos das autoras selecionadas.

De acordo com Gancho (1991), os tipos mais comuns e difundidos de narrativa são o romance, a novela, o conto e a crônica. A novela, para a autora, caracteriza-se por ser um romance mais curto e sintético, com número reduzido de personagens, de conflitos e de espaços, característica essa que separa, por exemplo, este gênero do romance. O tempo, na novela, desenvolve-se mais brevemente, como a ação e o conflito dramático.

Para Reis e Lopes (1988), na novela, "a acção desenvolve-se normalmente em ritmo rápido, de forma concentrada e tendendo para um desenlace único." (REIS & LOPES, 1998, p. 303). O tempo, para os autores, "representa-se quase sempre de forma linear" (p. 303), o que não se verifica na novela *Tanta gente, Mariana*. O tempo não se desenvolve de maneira linear, cronologicamente, e sim de modo acronológico, sobretudo fazendo uso do recurso de analepse (ativação da memória da personagem), porque é a partir das memórias de Mariana que o leitor vai construindo a história narrada em fragmentos, em pedaços soltos que devem ser colados pouco a pouco, conforme exemplifica o excerto:

Cheguei há pouco e lembro-me muito vagamente de ter vindo. Com nitidez só consigo recordar-me do homem que ia sendo atropelado e também das mãos do chauffeur que me trouxe, brancas, largas, de dedos curtos e quase sem unhas a espaçarem-se no volante como estrelas que o mar tivesse esquecido na areia. (...). Insultou mesmo o velho quando ele lhe parou em frente das rodas. Como eu. *Há quanto tempo...* (CARVALHO, 1959, p. 7, grifo nosso)

Contrariamente, no conto *Natal na barca*, há o desenvolvimento linear dos fatos, apesar de eles serem contados a partir das lembranças da narradora. O leitor passa a conhecer a história por meio da seqüência lógica **começo, meio e fim**⁷, ao passo que, em *Tanta gente, Mariana*, é necessário prestar maior atenção às idas e vindas que Mariana faz em seu passado, revelando sua história conforme deseja, sem seguir uma seqüência temporal linear. A primeira categoria abordada diz respeito ao narrador de cada história, conforme o item seguinte.

3.1.1. Narrador

Há três tipos de narrador, de acordo com Genette (1995): narrador heterodiegético, narrador homodiegético e narrador autodiegético, dependendo da situação narrativa adotada, ou seja, se há participação na diegese ou não e de que modo ocorre essa participação.

O narrador da novela *Tanta gente, Mariana* e o do conto *Natal na Barca* classificam-se como autodiegéticos. Desse modo, é Mariana quem detém as informações sobre o que aconteceu ou que acontecerá; é ela quem escolhe o que mostrar ou não ao leitor, que memórias irão compor sua diegese, bem como o modo como a personagem tecerá sua trama e os eventos que enfatizará:

Porque me lembro tão bem daquela noite? As vozes dos outros acotovelavam-se, subiam umas sobre as outras, pisavam-se a quererem todas elas dominar em altura e portanto em razão. (CARVALHO, 1959, p. 22)

Vivíamos então no primeiro andar da Avenida de Berna, que o pai do António fizera mobilar com requintado mau gosto, muitas artes decorativas, durante a nossa ausência. (CARVALHO, 1959, p.28)

Da mesma forma, classifica-se o narrador de *Natal na barca*, que conta sua história filtrada a partir de suas percepções: “Não quero nem devo lembrar

⁷ O grifo é nosso.

aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor era tudo silêncio e treva". (TELLES, 1999, p. 105)

Paralelamente à teoria formulada por Genette (1995), a tipologia desenvolvida por Norman Friedman (*apud* LEITE, 1985) também auxilia na compreensão da psicologia da personagem Mariana e das personagens de *Natal na barca*:

Norman Friedman começa por se levantar as principais questões a que é preciso responder para tratar do NARRADOR: 1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa? de um personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à história o NARRADOR conta? (por cima, na periferia, no centro, de frente, mudando?) ;3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ou da combinação disso tudo?); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?). (LEITE, 1985, p. 25)

Segundo Friedman, "o narrador, personagem central, não tem acesso aos estados mentais das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos" (LEITE, 1985, p. 43). A classificação de Friedman (*apud* LEITE, 1985) para esse modo de narrar denomina-se narrador-protagonista, tradução da expressão "*as a protagonist*". Para falar em narrador autodiegético/narrador-protagonista, faz-se necessário comentar monólogo interior e fluxo de consciência, considerando que a tarefa de diferenciar essas classificações é complicada, visto que suas diferenças são quase imperceptíveis. Para Leite (1985), as duas expressões, na crítica literária, são utilizadas como sinônimas.

O monólogo interior, para a autora, "implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século." (LEITE, 1985, p. 68). Quando o monólogo interior transforma-se em "fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos" (*idem*), tem-se o fluxo de consciência.

Para Reis e Lopes (1998), o monólogo interior "é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem" (REIS & LOPES, 1998, p. 237). O tempo vivencial das personagens difere do

tempo cronológico linear, sobretudo nos romances psicológicos, como nos textos analisados. Os autores, quando classificam monólogo interior, não fazem distinção entre esse e fluxo de consciência, pois, para eles, o fluxo é parte integrante do monólogo interior, derivado da expressão *stream of consciousness*. O monólogo interior, então, "exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens" (REIS & LOPES, 1998, p. 237), como ocorre nestes excertos, da novela e do conto, respectivamente:

À minha volta só a morte cada dia mais próxima, e também o silêncio da casa, o silêncio dos ruídos da casa, da voz velha, rachada, monocórdica, da proprietária a conversar com as vizinhas que à noite vêm falar de outras vizinhas e de bordados e de criadas (são inimigas que temos de portas a dentro, D. Glória!), dos automóveis que passam na rua, das mulheres que apregoam hortaliça ou peixe. Às vezes são silêncio, outras são ruídos que não quero ouvir, porque já não são meus, deixaram há muito de me pertencer. São dos outros, dos que estão vivos. Fecho a janela, escondo a cabeça debaixo da almofada só para não dar por eles, para ficar só. E também para ter vontade de chorar e sentir-me bem infeliz. É então como se atingisse finalmente o ponto mais elevado do monte e ficasse por isso mesmo extremamente calma, preparada para a descida. (CARVALHO, 1959, p. 33)

Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos de sua roupa, perdera o filhinho, o marido e ainda via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. (...) apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma obscura irritação me fez sorrir. (TELLES, 1999, p. 108)

Além do estudo sobre o narrador, tornou-se imprescindível um comentário sobre focalização, o segundo elemento da narrativa aplicado à novela e ao conto.

3.1.2. Focalização

Narrador e focalização (ou foco narrativo) são elementos indissociáveis, uma vez que é a partir do narrador que se dá a perspectiva narrativa. Segundo Genette (1995), há três tipos de focalização: interna, externa e onisciente. Na novela *Tanta gente, Mariana*, a focalização é interna, pois restringe os elementos informativos que serão relatados, considerando a capacidade de conhecimento da personagem. A personagem Mariana ocupa a posição de “focalizadora”, pois é por meio dela que o leitor conhece as outras personagens. A mesma focalização ocorre também no conto *Natal na barca*, cuja protagonista-narradora ocupa a mesma posição no texto.

A focalização interna subdivide-se em fixa, múltipla ou variável. No caso da personagem Mariana, sua focalização é fixa, pois ela se dá em apenas uma personagem, na maioria das vezes, a protagonista. Tudo é filtrado a partir da perspectiva de Mariana: as impressões sobre os fatos, suas percepções e sentimentos, seu pessimismo, sua relação com a morte e a esperança:

Há tantas coisas em que nunca pensávamos por falta de tempo! Na esperança, por exemplo. Quem vai perder cinco ou dez minutos a pensar na esperança, quando pode usá-los muito mais proveitosamente a ler um romance ou a falar ao telefone com uma amiga, a ir ao cinema ou a redigir ofícios no emprego? Pensar na esperança, que coisa imbecil! Até dá vontade de rir. Na esperança... Sempre há gente... E ela metida como areia nas pregas e nas bainhas da alma. Passam anos, passam vidas, aí vem o último dia e a última hora e o último minuto, e ela então aparece a tornar inesperado aquilo por que esperávamos, a fazer o que já era amargo ainda mais amargo. A tornar mais difíceis as coisas. (CARVALHO, 1959, p. 8)

Das outras personagens que compõem a novela, o leitor apenas toma conhecimento a partir do foco da protagonista Mariana. Influenciada por seus sentimentos e por sua percepção do mundo que a cerca, faz a escolha entre contar e mostrar⁸. Na passagem, ela descreve o primeiro contato entre António,

⁸ No que diz respeito aos conceitos platônicos e aristotélicos de *mimesis*, imitação, a representação é o modo pelo qual o narrador decide como narrará a história. A regulação da informação narrativa, ou seja, o quanto o narrador decide contar o que sabe ou ocultar, distingue-se entre *showing* e *telling*, termos oriundos da Língua Inglesa e que significam, em uma tradução livre, mostrar e contar. De acordo com Reis e Lopes, o mostrar e o contar são

quando ainda eram casados, e Estrela, por quem ele viria a se apaixonar em um bar em Paris:

A mulher pôs a mão no pescoço a segurar a flor que tinham feito nascer em si e começou a rir muito, sem razão, como que cheia de uma daquelas felicidades totais que às vezes acontecem às pessoas e que ao partir – tão inesperadamente como vieram – deixam de recordação uma semana de boca amarga e olhar escuro, fechado a qualquer luz. Mas eu sei lá o que a Estrela pensou, o que a Estrela sentiu... O António continuava a olhá-la como que esquecido de tudo e de todos. Ela ria, ria muito. Ainda estou a ouvir-lhe o riso, um riso secreto, subterrâneo, que fervia ao de leve sem se entornar. (CARVALHO, 1959, p. 22)

A focalização no conto *Natal na barca* classifica-se em fixa, uma vez que é somente o ponto de vista da protagonista-narradora que conta. Apesar de a história da mulher com a criança de colo ser contada também (aliás, sabe-se mais dessa mulher do que da narradora), o leitor apenas toma conhecimento de seus infortúnios porque a narradora escolhe o que contar. Por exemplo, enquanto as duas mulheres conversam, a narradora tem absoluta certeza de que o filho da mulher está morto, mas não revela ao leitor como chegara a essa conclusão. Compete ao leitor ou acreditar em seu relato ou refutá-lo, pois ela, em momento algum, dá pistas de como pode ter tanta certeza assim do ocorrido: “Deixei cair o xale novamente e voltei a olhar para o chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto” (TELLES, 1999, p, 109). É a focalização interna e fixa da narradora que faz que ela exprima alguns comentários, como o momento em que descreve a mulher com a criança:

A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga. (TELLES, 1999, p. 105)

separados pelo "grau de presença do narrador no discurso enunciado" (REIS & LOPES, 1998, p. 355). No mostrar, o narrador se afasta do discurso enunciado, enquanto no dizer, aproxima-se do que está narrando, muitas vezes manipulando as informações e a interpretação do leitor.

Que figura antiga seria essa? A intertextualidade que o título do conto permite leva o leitor a retomar o discurso religioso cristão, considerando o significado da palavra Natal, o nascimento de Cristo. Além disso, a barca também pode remontar ao barqueiro do inferno, Caronte, na narrativa mitológica pagã.

Como o enredo desse conto está centrado no diálogo entre as duas mulheres, muito pouco se sabe sobre as personagens secundárias.

3.1.3. Personagem

O estudo da personagem Mariana é um dos pontos centrais da análise da novela de Maria Judite de Carvalho, pois todo o conflito dramático desenvolve-se por intermédio do olhar que Mariana lança sobre sua vida, sobre os acontecimentos que lhe marcaram e sobre a aproximação de sua morte.

Para o estudo da categoria personagem, consultamos a proposta de E. M. Forster, em seu livro *Aspectos do Romance* (1974), e outras fontes, como o ensaio de Antonio Candido, intitulado *A personagem de ficção*, e o *Dicionário de Narratologia*, de Reis e Lopes.

A personagem, dada sua verossimilhança com pessoas reais, é comumente denominada a parte mais viva de uma narrativa. Como ressalta Candido (1998), a personagem parece "o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor" (CANDIDO, 1998, p. 54), o que significa dizer que, quanto mais verossímil é a personagem, mais facilmente o contrato entre ficção e realidade, firmado entre leitor e obra, é estabelecido. A personagem, assim como a diegese, representa parte fundamental de um romance, de uma novela, de um conto ou de uma crônica, pois, sem ela, não há o que narrar, uma vez que não existe quem realize a ação dramática.

Por sua característica fictícia, a natureza da personagem difere da natureza do ser real, pois a noção que se tem deste advém das percepções física e espiritual, portanto, incompletas. É impossível estabelecer, de modo uno e harmonioso, todas as nuances de um ser real, sensível, pois todo o

conhecimento que se tem dos seres é fragmentário. Essa mesma noção de fragmentação foi tomada por empréstimo na construção das personagens modernas, aprofundando o que se denominou psicologia das personagens. Para Candido, "estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão de seus modos de ser" (CANDIDO, 1998, p. 58). No romance, dada a problemática de descrever a personagem em todas suas facetas, "o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem". (CANDIDO, 1998, p. 58)

Vários recursos são utilizados pelo escritor para caracterizar a personagem, indicando que ela é um ser contraditório, ilimitado, rico, mas também coeso. A natureza das personagens não é ilimitada, como sua caracterização sugere, e sim "uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado." (CANDIDO, 1998, p. 60)

Uma personagem, para estabelecer-se como ser coeso, deve conjugar todos os fatores de sua caracterização de modo claro e adequado, em que cada elemento se combine com outros elementos, formando uma unicidade lógica. Isso é conferido especialmente pela coerência interna da personagem, fator do qual depende a verossimilhança. Desse modo, se uma das caracterizações da personagem não se enquadrar no tecido de sua composição, a verossimilhança estará comprometida. Assim, para o autor, "a verossimilhança propriamente dita (...) acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil." (CANDIDO, 1998, p. 75)

A personagem "é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade" (CANDIDO, 1998, p. 78), oriunda de leis que regem essa composição verbal, suas imagens e sua articulação com outros sistemas, criando uma estrutura que confere à narrativa certa coesão e coerência.

Para completarmos as noções teóricas deste estudo, segue a classificação de personagens proposta por E. M. Forster (1974), uma das classificações mais difundidas, sobretudo, no que se refere à distinção entre personagens planas e personagens redondas. Segundo ele,

As personagens planas eram chamadas "humorous" no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (FORSTER, 1974, p. 54)

De acordo com o autor, as personagens planas são mais facilmente identificáveis pelo olho do leitor, porque possuem características que se repetem e que remetem a seu nome, por exemplo, os tipos (a prostituta, o velho rabugento, a dona-de-casa).

Aguiar e Silva, ao interpretar a teoria, confere às personagens planas um modo muito simples de identificá-las: "As personagens planas são extremamente cômodas para o romancista, visto que basta caracterizá-las apenas uma vez, quando da sua introdução no romance". (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 280)

Nesse sentido, o que distingue uma personagem plana de uma redonda é a capacidade de a última modificar sua trajetória, surpreendendo o leitor. Se a personagem é redonda, ela apresenta modificações em sua composição, alternâncias semelhantes àquelas sofridas por um ser humano: "o teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda." (FORSTER, 1974, p. 61)

Desse modo, pode-se classificar a personagem Mariana como uma personagem redonda. Sua psicologia é densa, marcada por divagações, observações dos espaços que a cercam e constatações acerca da morte, da esperança e da solidão, temáticas que concernem a todos os seres humanos, atribuindo verossimilhança à personagem.

3.1.4. Tempo

O tempo é o elemento da narrativa responsável por situar, cronologicamente ou não, os fatos, os sentimentos e as percepções da personagem, todos ligados à diegese. Há de se distinguir tempo cronológico e tempo acronológico; aquele está relacionado à duração da diegese em sua ordem direta, ou seja, à ordem natural dos fatos narrados, do início para o fim, do nó para o desfecho. Tendo em vista as mudanças ocorridas no romance, a partir do fim do século XIX e início do século XX, as narrativas passaram a não mais apresentar a ordem cronológica tal como era concebida.

O narrador decide por onde começar a narrativa, sem que o leitor se perca no entendimento da diegese. É o que ocorre em *Tanta gente, Mariana*, em que a narradora-protagonista conta sua história, intercalando, por vezes, momentos presentes e passados, adiantando acontecimentos futuros, como sua própria morte:

Levei anos – quantos? – a querer fugir duma solidão que me aterrorizava só de pensar nela, passei o tempo a acreditar nas pessoas e logo a deixá-las tombar nas minhas mãos abertas. (CARVALHO, 1959, p. 34)

A vida neste quarto dura há cinco anos e é a única possível. Agora sei o que me espera, acho-lhe qualquer coisa de morte, pelo menos qualquer coisa de intermédio, de nebuloso. (CARVALHO, 1959, p. 35)

Em *Natal na barca*, a narrativa se inicia com a narradora rememorando fatos de seu passado, sobretudo da noite em que atravessou um rio em uma barca: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca.” (TELLES, 1999, p. 105). Ao lembrar dos fatos ocorridos naquela noite, ela lança mão de flashbacks para compor o que acontecera. Dentro de sua história, ela revela a história de outra personagem, cuja vida vai se descortinando ao leitor por meio de reminiscências.

O tempo psicológico, de acordo com Gancho (1991), "transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos

personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos" (GANCHO, 1991, p 21). É o que afirmam, em outras palavras, Reis e Lopes (1998): "filtrado pelas vivências subjectivas da personagem, erigidas em factor de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução)". (REIS & LOPES, 1998, p. 407)

3.1.5. Espaço

De acordo com Gancho (1991), o espaço é "o lugar onde se passa a ação numa narrativa" (GANCHO, 1991, p 23). É o lugar físico, onde se desenrolam os acontecimentos e os fatos. Reis e Lopes (1998) distinguem espaço físico e espaço psicológico, sendo a manifestação deste por meio do monólogo interior, citado anteriormente. Para os autores, "o espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projectadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens". (REIS & LOPES, 1998, p. 136)

Na narrativa de Maria Judite de Carvalho, vários espaços físicos são ocupados, como alguns bairros de Lisboa, Paris e o interior de Portugal. Na descrição do narrador, confundem-se à sua psicologia os vários espaços físicos habitados:

Durante seis anos vivemos numas águas-furtadas na rua das Pretas. (CARVALHO, 1959, p. 14)

Às vezes, ao fim da tarde, descíamos a Avenida, depois a baixa, íamos até o rio. (CARVALHO, 1959, p. 15)

A vida é uma coisa estranha. A mãe do António morreu um dia e fomos ambos a Gouveia assistir ao funeral. (CARVALHO, 1959, p. 15)

Andei a passear pelas ruas. Começou a cair uma chuva miúda e muito fria e entrei num Biard porque me lembrei de repente de que não comia desde a véspera e isso pareceu-me extremamente importante. (...) Dubo...Dubon...Dubonnet... Findava a noite. Barbès ou Place Clichy? (CARVALHO, 1959, p. 20)

Em outras passagens, o espaço físico ocupado por Mariana mescla-se com seus sentimentos, passando por um processo de personificação: "(...) tornar a ver o tecto baixo com os seus grandes olhos de estuque caído, que me olhavam constantemente (...), os móveis velhos e feios, o papel das paredes, muito florido, em que a D. Glória tem um orgulho talvez excessivo." (CARVALHO, 1959, p. 17)

Já no final da narrativa, quando Mariana se encontra desanimada pela perspectiva da solidão, vai a um cinema, onde estão duas mulheres a

conversar sobre seu ex-marido e Estrela. A noção de espaço claustrofóbico, aliado à conversa presenciada pela personagem, faz que ela sinta a necessidade de evadir-se daquele lugar apertado, incômodo, retrato de seu infortúnio agravado pela revelação de que o filho do casal (que nunca nascera) havia recebido o nome escolhido por Mariana:

– Quando o pequeno mais velho teve gânglios, aos dois anos, estás a ver...

– Não sabia que tinham filhos...

– Têm dois. Pois o mais velho, o Fernando...

As luzes tinham-se apagado. Levantei-me e pisei várias pessoas que se queixaram. (...) Só respirei na rua e pus-me a descer a avenida sem dar por isso. Reparei a certa altura que estava ao pé do rio. (CARVALHO, 1959, p. 62)

Em *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles, não há uma variedade de espaços como acontece na novela *Tanta gente, Mariana*, até porque a narrativa de Lygia Fagundes é bem mais sintética do que a de Maria Judite de Carvalho. A ação dramática acontece praticamente em um único espaço – a barca. A barca é descrita de modo objetivo, o que se relaciona diretamente a seu despojamento e simplicidade: "Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros." (TELLES, 1999, p. 105). Outra passagem que conota a deteriorização daquele meio de transporte corrobora para a construção do abandono no qual se encontravam os passageiros: "Debrucei-me na grade de madeira carcomida." (TELLES, 1999, p. 105)

Desta forma, fica evidente que o espaço, em ambas as narrativas, contribui sobremaneira para a caracterização da psicologia das personagens.

Na seqüência, abordamos os contextos históricos de Portugal e do Brasil e uma breve apresentação das autoras. A morte, a solidão e o existencialismo, temáticas recorrentes nas obras, foram discutidos na seqüência, no decorrer da leitura comparativa das narrativas dos *corpora* selecionados.

4. TEXTO E CONTEXTO: MARIA JUDITE DE CARVALHO E LYGIA FAGUNDES TELLES NO CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DE SEUS PAÍSES

Dada a natureza desta pesquisa, que comparou a novela *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho, e o conto *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles, fez-se necessário um resgate histórico de Portugal e do Brasil, para melhor situar o leitor no contexto do século XX nos dois países e, posteriormente, para analisarmos a condição das personagens nas sociedades portuguesa e brasileira das décadas de 1950 e 1960.

4.1. Contexto histórico em Portugal

4.1.1. Ditadura e Estado Novo

Ao contrário do que se esperava, a ditadura (1926- 1974) não trouxe um período de calma e de estabilização econômica e política. Como o poder central e o local concentraram-se nas mãos dos militares, estabeleceu-se uma forma de governar denominada por Saraiva de "debaixo para cima" (SARAIVA, 1981, p. 350), para quem "onde quem tem mais autoridade não é quem tem mais galões".

Essa forma de hierarquia às avessas trouxe a censura, que foi duramente aplicada a qualquer pessoa que possuísse ligação com os governantes anteriores. Economicamente, o país estava inflacionado e a única saída encontrada pelo novo governo para solucionar os problemas econômicos eram os empréstimos estrangeiros. Esses empréstimos, contudo, foram negados pela Inglaterra e pela Sociedade das Nações.

Em vista do desequilíbrio financeiro, o governo chamou um professor de Finanças da Universidade de Coimbra para integrar a pasta ministerial: Antonio de Oliveira Salazar. Com Salazar no governo, o orçamento dispendioso dos

militares foi equilibrado e os generais começaram a ser substituídos por professores da Universidade, a fim de que a situação fosse controlada.

Uma das principais modificações do novo ministério foi a votação para um projeto de Constituição, que entrou em vigor e deu início ao Estado Novo (1933-1974). A nova Constituição, apesar de lembrar em muitos pontos a Constituição de 1911, previa que o chefe de Estado passasse a exercer poder próprio, acima dos outros três poderes. É evidente que esse acúmulo de funções e de poder tinha por objetivo manter o governo ditatorial a qualquer custo, cerceando outras formas de manifestação políticas divergentes. O poder Moderador, que tinha entre uma de suas funções a de dissolver a Assembléia, conferia ao chefe de Estado poderes quase absolutos no governo do país. Como a censura foi muito rígida, não permitindo o funcionamento dos partidos políticos contrários ao governo, ela propiciou a formação de partidos clandestinos, que eram severamente perseguidos. Segundo Saraiva,

A proibição de oposição organizada, o controlo da imprensa e a forte personalidade do Dr. Salazar explicam a longa estabilidade quer dos homens, quer das orientações. (...) A chefia do Governo foi exercida pelo Dr. Salazar durante trinta e seis anos até que a doença o inutilizou, em 1968. (SARAIVA, 1981, p.352-353)

Após o afastamento de Salazar, Marcelo Caetano sucedeu-lhe ao governo, até a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, dando início à Terceira República.

É nesse contexto econômico, político e social que se ambienta a novela de Maria Judite de Carvalho e toda a trama da personagem Mariana. Ambientada na década de 1960, em Portugal, a novela *Tanta gente, Mariana* narra, em primeira pessoa, os conflitos da personagem Mariana. Escrita cronologicamente no Modernismo/Pós-modernismo, é importante ressaltar que o resgate histórico da ditadura portuguesa contribui, por inferência, à intriga da novela. Para melhor analisarmos o texto em questão, tecemos também uma breve explanação sobre a autora e o movimento literário ao qual ela pertence,

uma descrição estético-formal dos elementos da narrativa e, posteriormente, a análise do texto, aplicando os conceitos estéticos e interpretativos.

4.2. Maria Judite de Carvalho

Em levantamento realizado em bases de dados das principais instituições de Ensino Superior do país, encontramos apenas oito trabalhos sobre a obra da autora, todos com aplicação da Teoria Feminista em suas análises. Dois trabalhos se destacam: a tese de doutorado da professora Benilde Justo Caniato, intitulada *A solidão de mulheres a sós*, e a tese de doutorado de uma das orientandas de Benilde Caniato, intitulada *Fios que se desfazem: a solidão em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*, de autoria de Niube Ruggero de Oliveira, ambas defendidas pela Universidade de São Paulo.

No tópico seguinte, intitulado *Sobre a circulação de Maria Judite no Brasil*, justificamos a nossa escolha por Maria Judite, ainda desconhecida do público brasileiro, e os motivos da escassez de trabalhos sobre sua obra. Esses fatores validam esta pesquisa de caráter inovador, visto que permitem que o público tenha conhecimento dessa autora e de sua obra.

Podemos afirmar que Maria Judite de Carvalho é uma grande desconhecida do público brasileiro e foi pouquíssimo estudada por intelectuais no País. Mesmo entre os integrantes da Academia (professores dos cursos de Letras e de áreas afins), seu nome é raramente lembrado.

Em vista dessa pouca intimidade entre a autora e o público brasileiro, apresentamos ao leitor quem foi Maria Judite e o que versa sua obra. Maria Judite de Carvalho nasceu em Lisboa em 1921 e faleceu na mesma cidade em 1998. Foi criada por tias paternas, pois os pais viviam na Bélgica, com os quais teve pouco contato. Em 1944, conheceu Urbano Tavares Rodrigues, escritor português com quem se casaria em 1949. Após morar algum tempo em Paris, retornou a Lisboa e trabalhou na revista *Eva* como redatora. Nessa revista, publicou seu primeiro conto, *Crônicas de Paris*. Outras crônicas da autora

foram publicadas no jornal *Diário de Lisboa*, no qual começou a trabalhar, em 1974, após a falência da revista *Eva*. Neste jornal, adotava o pseudônimo de Emília Bravo.

A crítica compara a autora às escritoras Clarice Lispector e Katherine Mansfield, no tocante à narrativa psicológica. Moisés, em seu livro *O conto português* (1975), compara Maria Judite com a escritora Katherine Mansfield, pois, segundo ele, ambas praticam a "arte do implícito", que consiste em apenas sugerir, não nomear, deixando para o leitor a responsabilidade de completar os brancos semânticos deixados pelo narrador e pelas personagens:

O implícito, graças ao processo arquitetônico das narrativas, se mantém como tal e livra os contos duma empobrecedora linearidade. Em síntese, denotando a superior delicadeza com que os assuntos mais dramáticos são tratados por uma escritora de antenas ultrapoderosas na percepção do microscópico, o implícito denota que só a um olhar superficial as personagens manifestam claramente o drama que as habita. (MOISÉS, 1975, p.358)

Algumas das obras da escritora, em ordem cronológica de publicação:

- *Tanta gente, Mariana*, 1959;
- *As palavras poupadas*, 1961;
- *Paisagem sem barcos*, 1963;
- *Os armários vazios*, 1966;
- *O teu amor por Etel*, 1967;
- *Flores ao telefone*, 1968;
- *Os idólatras*, 1969;
- *Tempo de mercês*, 1973;
- *Além do quadro*, 1983;
- *Seta despedida*, 1995;
- *A flor que havia na água parada*, 1998;
- *Havemos de rir*, 1998.

Parte de suas premiações inclui o Prêmio Camilo Castelo Branco, por sua obra *As palavras poupadas*, concedido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1961, e o prêmio Vergílio Ferreira, concedido à autora em Évora, em 1998.

Conforme mencionamos, na seqüência analisamos alguns dos motivos pelos quais a escritora portuguesa não é lida pelo público leitor brasileiro. Essa breve pesquisa explicita algumas das barreiras encontradas por autores estrangeiros no país – como é o caso de Maria Judite de Carvalho – o que dificulta ainda mais o conhecimento e o posterior estudo desses autores pela academia.

4.2.1. Sobre a circulação de Maria Judite no Brasil

De acordo com Gilberto Mendonça Teles,

por *mercado do livro* se entende o conjunto que envolve o escritor (ou o autor do livro), o seu editor, a sua distribuição, o seu leitor (no espaço universitário ou não) e a interação desses elementos no sentido da avaliação da demanda do livro como agente de transformação cultural. (TELES, 2002, p. 32-33)

Ora, se para se ter um "mercado do livro", como aponta o autor, é necessária uma dependência de sua circulação, poder-se-ia dizer que não há, no Brasil, um mercado do livro para as obras de Maria Judite de Carvalho. Nas grandes livrarias ou em lojas de departamentos que vendem livros, disponíveis *on-line* para consulta eletrônica, como Saraiva, Livraria Cultura, Submarino, Lojas Americanas entre outras, não encontramos uma única obra da autora, nem registro de seus livros nos bancos de consulta pesquisados. Nos sebos da cidade de Maringá, estado do Paraná, a busca também resultou inútil. Nas duas livrarias especializadas em livros portugueses, Livraria Almedina e Livraria Camões, há registro da autora, porém não se encontram disponíveis os livros para a compra.

Nos arquivos eletrônicos da Câmara Brasileira do Livro (<www.cbl.org.br>), encontramos a publicação, no Brasil, do livro de estréia da autora, *Tanta gente, Mariana*, em setembro de 2003, por meio da editora Publicações Europa-América. No site da editora (<www.europa-america.pt>), porém, não foram encontrados registros dessa obra, e sim do livro *Havemos de Rir*, que, para ser adquirido, deve ser encomendado via Portugal, o que gera um custo de, aproximadamente, vinte euros, ou R\$55,00. Além disso, as opções de pagamento se restringem às operadoras de cartão de crédito.

Por ocasião da 19.^a Bienal do Livro em São Paulo, realizada entre 9 e 19 de março de 2006, a Ministra da Cultura de Portugal, Isabel Pires de Lima, concedeu entrevista para o site do Conselho das Câmaras Portuguesas de Comércio no Brasil (<www.brasilportugal.org.br>). Ela esclareceu que o intercâmbio de autores brasileiros e portugueses deve melhorar, uma vez que o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas aumentou o número de títulos portugueses editados no Brasil de 6 para 48, nos últimos três anos, o que parece ser bastante promissor no que diz respeito à circulação da Literatura Portuguesa no país.

A que tipo de público se destinam as obras de Maria Judite de Carvalho? De acordo com Escarpit, "todos os escritores, no momento em que escrevem, têm presente um público para além deles próprios" (ESCARPIT, 1958, p. 165). A narrativa de Maria Judite é entremeada por monólogos interiores, por fluxo de consciência e por discurso indireto livre, o que, por si só, já afasta a possibilidade de leitura de determinados públicos, como o masculino, que tende a criar afinidade maior com as narrativas de peripécias em detrimento das psicológicas.

Seria, então, o caso de se configurar um público leitor de Maria Judite de Carvalho basicamente composto por mulheres? Se, de acordo com Escarpit, "todos os escritores têm a seus ombros o peso do público possível mais ou menos vasto, mais ou menos disperso no tempo e no espaço" (ESCARPIT, 1958, p. 168), seria a obra destinada somente à leitura pelo viés feminista?

Pelas leituras da crítica e pelas freqüentes comparações entre a autora e Clarice Lispector, sim. Seria, todavia, uma leitura demasiado restrita da autora.

Voltamos, desse modo, ao problema inicial: seria o caso de ser livro estrangeiro? Nesse aspecto, apontamos duas observações. A primeira é que publicar livros em um país que não é a terra natal de um autor é sempre difícil, e não acontece apenas no Brasil. Mesmo assim, e então se tem a segunda observação, escritores portugueses vêm encontrando um mercado editorial bastante profícuo no País, inclusive na crítica literária brasileira, como é o caso do escritor José Saramago, mais estudado no Brasil do que em Portugal. A Saramago agregam-se nomes como Helder Macedo, Urbano Tavares Rodrigues, Maria Ondina Braga, Augustina Bessa-Luís, Antônio Lobo Antunes, além, é claro, dos poetas Fernando Pessoa, Luiz Vaz de Camões, Florbela Espanca e Cesário Verde, para citar alguns.

A segunda explicação para a problemática posta reside no que Escarpit denominou de "o sucesso", ou seja, se não há convergência de intenções entre o autor e o leitor, cria-se uma distância entre um e outro e, conseqüentemente, não há circulação. Se não há circulação, não há a autorização desse autor pelo seu público, mesmo que a crítica diga o contrário. Não questionamos a literariedade da narrativa da autora portuguesa; ao contrário, apontamos para uma questão muito mais prática, entendendo que um bom autor, cujas obras não circulem eventualmente, acabará esquecido (se é que foi outrora lembrado) pelo grande público, enquanto outros autores serão celebrados. Não falamos em boa ou má literatura, mas no processo de autorização de autor, que faz que seja lembrado, lido, estudado e que sua obra circule em vários meios.

Se o problema não está na literariedade ou nas preferências de leitura do público português que efetivamente lê Maria Judite de Cavalho (porque o público brasileiro não opina, uma vez que seu contato com a obra da autora é nulo), fica evidente que ela não é estudada e lida no país porque faltam incentivos de várias ordens para a publicação de suas obras no Brasil, além do gosto do público brasileiro que, é raro, toma conhecimento da autora. Mas,

mais importante do que isso, é mencionar o fato de que o público brasileiro, exceto aquele composto pelos estudiosos da literatura, lê muito pouco, de uma maneira em geral. Esperar que esse público tenha acesso a Maria Judite de Carvalho e se interesse pela sua obra é, no mínimo, otimismo demais.

De acordo com as idéias formuladas por Escarpit, acredita-se que Maria Judite de Carvalho possui um público que é conhecedor de sua obra, tanto em Portugal quanto no Brasil, embora no Brasil ainda não tenha se desenvolvido um público consumidor. Para o autor,

O papel do conhecedor é o de 'passar atrás do palco', de ver as circunstâncias que rodeiam a criação literária, de compreender as intenções destas circunstâncias, de analisar os seus meios. Não há para ele um envelhecimento ou morte da obra, visto lhe ser possível sempre reconstruir, pelo espírito, o sistema de referência que dá à obra o relevo estético. É uma atitude histórica. O consumidor, pelo contrário, vive no presente. (...) Não tem um papel, mas uma existência. Prova o que lhe é oferecido e decide se isso o agrada ou não. (ESCARPIT, 1958, p. 193)

Dessa maneira, como o leitor brasileiro decidirá se ler Maria Judite de Carvalho lhe agrada ou não, se a possibilidade material do contato com a obra é muitas vezes difícil de ocorrer? Fica difícil a circulação de um livro que possui exíguas possibilidades de contato com o leitor. Quem o faz, ou é impelido por um leitor treinado, no caso um professor de Literatura Portuguesa ou por alguém tão afeito a ela, ou é ele próprio um pesquisador de Literatura Portuguesa. Em ambos os casos, o leque de leitores restringe-se muito para autores que estão nas mesmas condições de Maria Judite de Carvalho (e então os nomes são vários).

Em suma, essas hipóteses podem explicar o porquê dessa pouca circulação da escritora, tão premiada em Portugal e tão próxima de nós por uma questão lingüística, já que o código é aproximadamente o mesmo para Portugal e Brasil.

A pouca relação de mediação entre a obra da escritora portuguesa e o público leitor brasileiro explica, portanto, o fato de, mesmo sendo ela uma

autora portuguesa que escreve em língua comum aos brasileiros (tomadas as devidas proporções e evitando-se discutir se há uma língua portuguesa e outra brasileira), ainda ser pouco lida e divulgada no país.

Desse modo, há de se estabelecer um intercâmbio maior entre Portugal e Brasil, bem como entre Brasil e outras nações na questão mercadológica do livro. Sabemos que esse é um problema irrisório para aqueles que não conseguem se alimentar, oxalá saber ler e escrever, mas a problemática se insere no âmbito justamente dessa globalidade chamada Educação: enquanto não se modificarem as bases, o acervo cultural será sacrificado.

Daí decorre a importância da circulação, da publicação e da leitura efetiva de livros no Brasil, quer escritos por Maria Judite de Carvalho, quer por outros escritores. É preciso que se aumente a quantidade de livros *per capita* consumida no país. É preciso que esse quadro se modifique, mesmo que isso pareça ser custoso. Desse modo, comparar essa escritora portuguesa à escritora brasileira Lygia Fagundes Telles pode ser um começo para ampliar o horizonte de alcance de ambas.

4.3. Contexto histórico-literário do Brasil nos contos de Lygia Fagundes Telles

Não é novidade que o Brasil foi colônia de exploração portuguesa por muitos anos. Essa exploração, mais do que econômica, custou também a independência efetiva do país. De 1500 a 1800, apesar de algumas mudanças sofridas no mundo todo, tais como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, o Brasil foi pouco ativo nesse novo cenário, pois a metrópole ainda estava mais preocupada em manter, sob seu domínio, a colônia que lhe fornecia tantas matérias-primas.

Após a independência, o Brasil começa a se alinhar com outros países, mesmo que em ritmo lento; no âmbito da cultura, no início do século XX, viu despontar as bases para o Modernismo. Em 1922, a Semana de Arte Moderna, realizada em 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo,

lançou um dos principais movimentos estético-literários do país, revelando nomes como Mário de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Tarsila do Amaral, Brecheret, Candido Portinari, Villalobos entre outros. As contribuições desse grupo para a literatura, para a música, para a pintura, para a escultura e, posteriormente, para a linguagem cinematográfica são inúmeras. A linguagem, empolada nos poemas de Olavo Bilac, ganha novos contornos nos poemas-pílula de Oswald de Andrade; a simplicidade lírica de Manuel Bandeira encanta com suas metáforas do cotidiano, e Mário de Andrade assusta com a criatividade avassaladora de seu *Macunaíma*, índio bastante distante da virgem dos lábios de mel imortalizada no romance de José de Alencar.

Outros dois acontecimentos marcaram o Brasil na década de 1920: a fundação do Partido Comunista e o início do movimento tenentista. Ou seja: a sociedade começa a cobrar de seus governantes mudanças no tocante a questões como desemprego, saúde e educação.

A profusão de idéias trazidas pelas vanguardas européias não dura muito tempo: a aristocracia cafeeira, a patrocinadora oficial da Semana de Arte Moderna, começa a passar por sérios problemas oriundos da crise financeira de 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. O café empilhado nos armazéns gera insatisfação política e econômica, o que se reflete na revolução de 1930. Na Europa, Nazismo e Fascismo estão no poder. Em Portugal, Salazar assume. É nesse cenário caótico que surge a figura do gaúcho Getúlio Vargas, que faz todo o tipo de concessões à classe operária, política que ficou conhecida pela alcunha de *getulismo*. Essa política garantia o controle político das massas por meio da mobilização e da propaganda constantes. Mas, aos poucos, Getúlio mostra a que viera: em 1935, aprova a lei da Segurança Nacional. Em resposta a ela, cria-se a Aliança Nacional Libertadora, reunindo grupos de operários e alguns segmentos da burguesia. Mas, em 1937, surge o Departamento de Imprensa e Propaganda, exercendo controle absoluto sobre a imprensa e decidindo o que deve ou não ser publicado, mostrando claramente a manipulação das massas por meio de notícias positivas sobre o governo.

Na literatura, após a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922, surgem os chamados romances regionalistas, verdadeiros estudos sobre a sociedade brasileira. Nomes como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queirós destacam-se com suas narrativas secas, de linguagem direta e coloquial.

No exterior, os regimes de força são consolidados e, no Brasil, a ditadura: em 1937, Getúlio dissolve o Congresso e decreta uma nova constituição. O Estado Novo acompanha o desenvolvimento da Segunda Guerra Mundial em 1939. Quando a guerra termina, em 1945, com a vitória dos aliados, tem fim também o Estado Novo. Mas, e a literatura?

A literatura das décadas de quarenta e cinquenta vê surgir, na prosa, tendências diferentes do romance regionalista: desenvolve-se a prosa psicológica e introspectiva, o romance e o conto intimistas. É com este tipo de prosa que surge e se fixa nos meios literários Lygia Fagundes Telles, cuja postura literária é bem próxima da de Clarice Lispector. (MONTEIRO *et al.*, 1980, p. 99)

Na década de 1960, consolidam-se a ditadura, o Cinema Novo de Néelson Pereira dos Santos e de Glauber Rocha, o movimento hippie, os festivais de música, a Jovem Guarda e tantos outros. Em comparação com Portugal, o Brasil vive uma época de efervescência política, econômica e cultural, o que marcou profundamente a configuração da sociedade brasileira. No Brasil, a religiosidade católica se mistura à umbanda, ao candomblé, ao judaísmo, ao kardecismo e a tantas outras crenças. Em Portugal, o catolicismo ortodoxo prevalece.

É nesse multicultural que se desenrolam os contos de Lygia Fagundes Telles. O espaço dos contos da autora são os grandes centros urbanos, sobretudo a cidade de São Paulo. Nessa cidade, a autora privilegia a classe média e expõe os problemas inerentes à vida na quarta maior metrópole do mundo. Nas suas narrativas, porém, a vida agitada da cidade é contraposta aos pequenos desencontros do dia a dia, como o menino que descobre a traição da mãe, no conto *O menino*, ou então a mulher que descobre a fé e a morte, no conto *Natal na Barca*. É essa a motivação das personagens da

escritora – o cotidiano – para constituir o pano de fundo para todos os acontecimentos da vida, mesmo os mais simples. Para entendermos melhor a obra, apresentamos um breve comentário sobre a autora.

4.3.1. Lygia Fagundes Telles

Natural de São Paulo, Lygia Fagundes Telles publicou seu primeiro livro de contos em 1938, sob o título *Porão e Sobrado*. A escritora o considera morto, em alusão a tudo o que precedeu a publicação de seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, em 1954. Em 1969, venceu o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, com o conto *Antes do Baile Verde*. O romance *As meninas* data de 1963; o volume de contos *Seminário dos ratos* é publicado em 1977.

Graduou-se em Direito pela tradicional Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e, ainda na graduação, teve seu segundo livro de contos (*Praia Viva*, 1944) publicado pela Editora Martins.

Segundo Bosi,

Lygia Fagundes Telles fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos. (BOSI, 1994, p. 420.)

Pelo conjunto da obra, foi consagrada pela crítica literária brasileira, ocupando, inclusive, uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. José Aderaldo Castello, crítico literário, tece o seguinte comentário sobre a escritora:

De uma maneira geral, Lygia Fagundes Telles como ficcionista – contista e romancista –, manifesta desde o início uma de suas tendências principais, a saber, a demonstração de situações psicológicas, tanto intuídas quanto diretamente propostas. Resulta daí uma visão do mundo em que as pessoas se apresentam flageladoras de si mesmas e dos outros, seja voluntária seja inconscientemente. Muitas vezes são envolvidas por convenções, valores estabelecidos e tradição de família, o que lhes aguça o egocentrismo dominante. [...] Concomitantemente se faz presente a temática da morte, também desfecho daquele processo de distanciamento. [...] Parece, assim,

que nos oferece uma abordagem da vida bastante negativa, marcada pela impossibilidade de equilíbrio e identificação duradoura entre as pessoas. Conduz, então, muitos de seus protagonistas para a fuga que esbarra na solidão, quando não transforma o compromisso, ainda que voluntário, em rotina. (CASTELLO, 1999, p. 471-473)

Obras da autora, em ordem cronológica de publicação:

Contos

- *Porão e sobrado*, 1938;
- *Praia viva*, 1944;
- *O cacto vermelho*, 1949;
- *Histórias do desencontro*, 1958;
- *Histórias escolhidas*, 1964;
- *O jardim selvagem*, 1965;
- *Antes do baile verde*, 1970;
- *Seminário dos ratos*, 1977;
- *Filhos pródigos*, 1978 (reeditado como *A estrutura da bolha de sabão*, 1991);
- *A disciplina do amor*, 1980;
- *Mistérios*, 1981;
- *A noite escura e mais eu*, 1995;
- *Oito contos de amor*, 1996;
- *Invenção e Memória*, 2000 (Prêmio Jabuti);
- *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*, 2002;
- *Meus contos preferidos*, 2004;
- *Histórias de mistério*, 2004;
- *Meus contos esquecidos*, 2005.

Romances

- *Ciranda de pedra*, 1954;
- *Verão no aquário*, 1963;

- *As meninas*, 1973;
- *As horas nuas*, 1989.

A partir desse breve panorama histórico-literário de ambas as autoras, comentamos sucintamente o contexto histórico de Portugal e do Brasil nas décadas de 1940-1960 e percebemos algumas semelhanças entre elas. Tanto Maria Judite de Carvalho quanto Lygia Fagundes Telles ambientam suas histórias em grandes cidades (Lisboa e São Paulo, respectivamente), preocupando-se, por conta disso, com o exame minucioso da condição humana. As personagens são frutos das contradições das grandes cidades e são observadas, sobretudo, em seus ângulos psicológicos e afetivos, mesmo que sejam descritas em seus afazeres mais cotidianos.

O capítulo V centra-se em um breve comentário sobre o Existencialismo como corrente filosófica aplicável ao estudo literário. Para tanto, selecionamos uma narrativa de cada autora e as analisamos, em um primeiro momento, separadamente; posteriormente, as cotejamos para esclarecermos os pontos convergentes e divergentes no tocante à morte e à solidão.

Feitas essas ponderações sobre as autoras, sobre seus referenciais históricos e sobre algumas considerações que permitiram a comparação entre elas, apresentamos as análises das narrativas *Tanta gente*, *Mariana* e *Natal na barca*.

5. MORTE E SOLIDÃO: A TEMÁTICA ESSENCIAL DE MARIA JUDITE DE CARVALHO E DE LYGIA FAGUNDES TELLES

“(...) todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança”. (CARVALHO, 1959, p. 12-13)

“Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão. (TELLES, 1999, p. 105)

Como a morte e a solidão são elementos recorrentes nos textos de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles, o presente capítulo, por meio da análise da novela *Tanta gente, Mariana* e do conto *Natal na barca*, propôs uma comparação entre as autoras no tocante à teoria existencial aplicada aos textos. Para realizar este trabalho, foi necessária uma breve introdução ao Existencialismo, tendo em vista que o nosso escopo era uma análise literária que se valesse das noções introdutórias da filosofia existencial para elucidar alguns itens relevantes, não se tratando, porém, de um estudo aprofundado sobre o Existencialismo.

5.1. A corrente filosófica existencial

O Existencialismo surge no contexto mundial a partir dos ensaios publicados por Søren Kierkegaard, estudioso dinamarquês, cuja criação no Catolicismo Luterano suscitou indagações sobre o modo de pensar a filosofia em geral, sobretudo no que diz respeito ao papel do ser humano e de Deus ao longo da existência. Segundo Giordani⁹, “entre as correntes filosóficas atuais que, por seu conteúdo doutrinário, mais discrepam dos fundamentos tradicionais da Doutrina Cristã, figura principalmente o Existencialismo”. (GIORDANI, 1976, p. 13)

⁹ GIORDANI, Mário Curtis. *Iniciação ao Existencialismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

Apesar de as bases do Existencialismo terem começado com Kierkegaard, entre 1830 e 1840, é somente no início do século XX que essa corrente filosófica começa a ser reconhecida como tal, especialmente após os estudos de Jaspers, Sartre e Heidegger, autores que, contudo, não negam as bases kierkegaardianas. Segundo Giordani,

Com efeito, encontramos na doutrina de Kierkegaard os problemas aos quais se voltarão sempre os futuros existencialistas: subjetivismo, o novo sentido da existência, a angústia, o tédio, a morte, a melancolia, a liberdade etc. (GIORDANI, 1976, p. 15)

Formular conceitos que dêem a dimensão exata do alcance da filosofia existencial, seus métodos e processos pode ser tarefa árdua, senão pouco provável de ser realizada, uma vez que, ao tratar dos seres humanos, por meio da análise concreta do que se convencionou chamar de existência, parte-se de princípios extremamente subjetivos, daí a dificuldade em organizá-los.

De modo sucinto, o Existencialismo versa sobre o método irracional, o subjetivismo, o problema da existência (apenas a existência humana), a existência e sua relação com a essência, a existência inautêntica (falsa) e a autêntica, a morte, o moral, Deus e, sobretudo, o sentido da existência. Neste trabalho, destacamos apenas os conceitos sobre morte, solidão e angústia de viver. A morte, última situação limite do ser humano, é apenas um fenômeno da própria existência, e não o término dela, de acordo com o Existencialismo.

Influenciado por Kierkegaard, cujas idéias rejeitam a teoria hegeliana da razão, da essência e do universalismo, Heidegger postula uma filosofia complexa, hermética, devido a problemas de ordem vocabular (uma vez que cria terminologia específica para sua filosofia) e de contradições internas. Sua obra mais importante, *Sein und Zeit (Ser e Tempo)*, foi publicada em 1927, mas de modo incompleto. Desses fatores, decorre a dificuldade de se postular, de modo claro, o pensamento de Heidegger. Suas idéias sobre a morte são comumente associadas a um pessimismo, tendo em vista que, a partir do momento em que nasce, o homem, na visão heideggeriana, prepara-se para a morte, própria e intransferível. O nascer, portanto, é morrer um pouco, a cada dia, inexoravelmente. A problemática fundamental da filosofia de Heidegger,

contudo, não é a existência em si, e sim a questão do Ser¹⁰. Para o filósofo, deve-se distinguir adequadamente *ente* e *ser*, ou seja, “entre o que existe simplesmente como uma coisa e entre o que é enquanto ser” (WERLE, 2003, p. 98). Em outras palavras, o homem é um ente privilegiado, o único que tem a capacidade de questionar o ser, que é ele mesmo.

Na filosofia de Heidegger, destacam-se três premissas básicas do Existencialismo: o ***Dasein*** (ser para si), o ***Mitdasein*** (ser para o outro) e o ***Nichtkeit***¹¹ (o ser para a morte). Essa última premissa – *Nichtkeit* – é a que está presente nos textos selecionados para a análise.

O ponto inicial da análise existencial é o *Dasein* (traduzido por Marco Aurélio Werle como *ser-aí*): “*Dasein* é o homem na medida em que existe na existência cotidiana, do dia-a-dia, junto com os outros homens e em seus afazeres e preocupações” (WERLE, 2003, p. 99). O estudo do *Dasein* torna-se, portanto, importante para o Existencialismo, pois precede o momento teórico e da consciência:

A teoria sempre chega tarde, apenas se coloca num momento posterior do que se revelou ou abriu ao homem na existência. A analítica existencial tem de partir, portanto, do ser que é sempre [*Jemeinigkeit*] do *Dasein*, que apenas pertence a ele e não se acomodar previamente numa teoria que explique de fora o que é a existência humana. O *ser-aí* é imediatamente o *homem* e o *mundo* ao mesmo tempo, em sua realidade finita e imediata, entregue ao seu destino. Desse modo, o homem também não é uma mera coisa que reside inerte em um mundo da *necessidade*; pelo contrário, na medida em que compreende o ser, o homem se coloca no campo da *possibilidade*, da transcendência e elabora as possibilidades de sua existência. (WERLE, 2003, p. 100)

Paralelamente ao exame da existência, Heidegger postula uma existência inautêntica (o homem em suas experiências cotidianas, em que se mantém encoberto pelas pressões da tradição; esse encobrimento, por fim, afasta-o de sua existência enquanto ser) e uma existência autêntica (a revelação da finitude da existência). Mas, se todo homem vive no mundo, habita o mundo, não há como fugir dessa mundanidade, nem da

¹⁰ WERLE, M. A. *A angústia, o nada e a morte em Heidegger*. Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia, Marília/SP/Brasil, v. 26, n. 2003, p. 97-113, 2003.

¹¹ O grifo é nosso.

intersubjetividade, ou seja, fugir do fato de que outras existências se chocarão entre si, criando o caráter social da existência. Conforme Werle (2003), o que explica a relação entre os homens não é meramente uma relação entre sujeitos, e sim a dependência que existe entre os seres humanos, acabando por se transformar em *preocupação*:

Com os manuais eu me ocupo, ao passo que com os homens eu me pre-ocupo. Nos preocupamos pelo outro, assumimos o seu lugar, o substituímos em seu sofrimento ou nos entregamos à sua preocupação, mas nos esquecemos de nós mesmos. Esta preocupação na existência, porém, não é positiva e sim assume a forma de uma impessoalidade hipócrita, na qual os homens se “preocupam” demasiadamente com o outro e com o que se pensa e se acha socialmente e se esquece do verdadeiro sentido de sua própria existência. (WERLE, 2003, p. 102-103)

Para Heidegger, não há uma convivência entre os homens no sentido de viver com, na companhia de; ocorre que a sociedade é dominada pela impessoalidade, de forma que os seres não se distinguem. O modo de se abrir para o mundo envolve uma estrutura tripla composta pela disposição, pela compreensão e pela interpretação, assim explicadas por Werle (2003):

Antes de qualquer coisa podemos dizer que o homem se encontra envolvido em um mundo, lançado em disposições anímicas que indicam a facticidade da responsabilidade de sua existência. O ser humano é assaltado por estados da alma (sentimentos) que abrem para ele irrefletidamente o mundo, geralmente por meio de certo desvio. Inserido numa disposição, o *Dasein* compreende o mundo, mas não conscientemente por meio de conceitos, e sim a compreensão ocorre porque o próprio *Dasein* está *com-preendido* numa situação de mundo. Não é o homem que primeiramente compreende o mundo, e sim ele é compreendido pelo mundo, e isso de modo totalizante: o ser humano inteiro está compreendido em seu mais próprio poder-ser numa situação de mundo, o que remete ao conceito de projeto. A compreensão projeta o homem em possibilidades de existência, em que ele pode ou não assumir de modo pleno sua existência. Somente então dá-se a interpretação de mundo no *discurso* e na *linguagem*, tendo em vista, porém, que a proposição e o enunciado implicam um momento sempre posterior na existência do *Dasein*. A compreensão do mundo antecede a interpretação e não como usualmente se imagina que é preciso primeiro interpretar para então compreender. Muitas vezes, por exemplo, compreendemos sem nada dizer: o silêncio fala muito mais

do que muitas palavras (aliás, o palavreado é um dos fenômenos que encobre o compreender). (WERLE, 2003, p.103-104)

Como se definiria então a totalidade do ser na existência do homem? No artigo de Werle (2003), o conceito de angústia, para Heidegger, é o que define a essência do ser humano, pois só o homem é capaz de se angustiar, visto que ele existe e pode compreender o ser. É a partir dos conceitos de angústia e de preocupação que o homem pode tomar consciência da sua existência, sair da inautenticidade e assumir sua autenticidade:

Por meio da preocupação, isto é, pressupondo que o homem seja tocado pela angústia, já que ela é rara (1989a, §40), pode-se dizer que ele faz de uma só vez uma recapitulação de todo o seu existir e toma consciência [*Gewissen*] do caráter essencialmente finito de sua existência, toma consciência do caráter essencialmente temporal do ser e de que está entregue somente a ele mesmo e à manifestação do ser. Assim, a angústia desperta para a morte, enquanto dado temporal mais significativo da existência, e revela a finitude da existência humana, o fato de que o homem tem um fim, que ele morre e que sua existência acaba, ou seja, remete a um outro conceito fundamental de Heidegger, que é o *ser-para-a-morte* [*Sein-zum-Tode*]. (WERLE, 2003, p. 110)

Corroborando a leitura que Werle realiza da filosofia de Heidegger, Giordani assim explica os conceitos de morte e de finitude:

Para Heidegger, o homem só existe para a morte. Desde que nasce já está bastante velho para morrer [...]. O *Dasein* é um *Sein-zum-Ende*: um ser para o fim. O homem é, pois, essencial e constitutivamente um *Sein-zum-Tode*: um ser para a morte. A morte é sempre algo individual: é sempre *a minha morte!* (GIORDANI, 1976, p. 25)

Apesar de certo pessimismo nesses fragmentos, há um ponto positivo na tomada de consciência sobre a morte. Se apenas se pensar na morte como término físico da vida, realmente não há como escapar a um olhar pessimista. Se, todavia, ponderarmos que a morte é mais um fenômeno da existência (e não somente seu final), o fato de lidar com a morte de outrem abre inúmeras possibilidades para que se compreenda a própria existência, o que muitas vezes faz que o ser humano se “observe” como um ser. Isso gera um

questionamento e, por vezes, mudanças na postura de como se deve viver até a morte chegar.

Segundo Werle, a morte permite “1) uma consciência de toda a existência (passado, presente, futuro) e, por isso, também será por ela que o ser encontrará a sua verdade no tempo, 2) assumir individualmente a existência, já que a experiência da morte é sempre apenas minha”. (WERLE, 2003, p. 111)

O que se pode depreender da visão de Heidegger acerca da morte é que esse fenômeno, mais do que a alegria e a felicidade, é capaz de fazer o homem “despertar” para sua existência, maior e mais complexa do que as relações espaciais e temporais.

Outro filósofo de suma importância foi Jean-Paul Sartre, cujos estudos sobre o Existencialismo figuraram na publicação de suas novelas e peças teatrais, sobretudo com a publicação de sua obra teórica *L'Existencialisme est un Humanisme (O Existencialismo é um Humanismo)*. Sartre “é o único filósofo que professa, expressamente, o Existencialismo” (GIORDANI, 1976, p. 91). Denominando-se de um Existencialismo não-cristão, ao contrário do de Kierkegaard, Sartre julga que, por não haver uma divindade a quem se dirigir, cabe ao homem a total responsabilidade por seus atos, o que gera angústia. Para ele, a concepção de morte difere da de Heidegger, uma vez que Sartre não acredita que o homem seja um ser-para-a-morte e sim que a morte já está preparada e não surpreende o ser humano.

O ateísmo declarado de Sartre decorre de seu impulso em direção à liberdade. Dessa forma, quando a existência humana é indissociável de uma divindade, geralmente punitiva, o homem perde sua liberdade de escolha, o que significa dizer que não se considera responsável por seus acertos e tropeços. Se Deus, para Sartre, é uma concepção mais absurda que o absurdo da existência em si, Ele só cria obstáculos em direção à existência que, contraditoriamente, para o filósofo, não tem explicação alguma. É simplista demais classificar Sartre como filósofo existencial, uma vez que suas idéias ultrapassam rótulos, chegando ao plano do metafísico, lugar incômodo para a maioria dos estudiosos, dada sua dificuldade de compreensão.

Para Morin (1970)¹², o que associa os três principais filósofos do Existencialismo é a angústia. Tanto para Kierkegaard quanto para Heidegger e Sartre, a angústia é um denominador comum às suas visões de mundo: “Kierkegaard desvia-a para a salvação, Sartre orienta-a para a liberdade e Heidegger amarra-a à morte” (p. 277). Morin (1970) acrescenta: “Para Heidegger, a angústia é a nossa experiência do nada que, se não nos coloca na sua ‘presença original’, nos adverte dele, nos faz pressenti-lo como fundamento do ser”. (p. 277)

Morin (1970) aponta a segunda metade do século XIX como o marco inicial para uma crise de morte, ou seja, quando se pensava ter-se dito e escrito tudo sobre a morte, eis que a individualidade acentuará o problema da morte, que deixa de ser coletiva e passa a ser individual:

A morte, que corrói o próprio conceito, corrói então os outros conceitos, mina os pontos de apoio do intelecto, derruba as verdades, niiliza a consciência. Corrói a própria vida, liberta e exaspera angústias privadas de súbito de muro de resguardo. Nesse desastre de pensamento, nessa impotência da razão perante a morte, a individualidade jogará seus últimos recursos: procurará conhecer a morte, não já pela via intelectual, mas sim farejando-a como um animal, a fim de penetrar no seu covil; procurará fazê-la recuar recorrendo às mais brutais forças da vida. Esse afrontamento-pânico, num clima de angústia, de nevrose, de niilismo, adquirirá aspecto de autêntica crise da individualidade perante a morte. (MORIN, 1970, p. 261)

Para o autor, a crise da individualidade nasce no mundo burguês, e o Romantismo é o momento literário que marca o início da inadaptação aos valores da burguesia:

Com efeito, essa individualidade consagrada pela revolução burguesa como valor absoluto (universal), tanto no plano econômico e político como no sociológico, encontrar-se-á lançada num mundo de rupturas e participações cada vez mais regressivas (...) e provocarão a primeira guerra mundial. (MORIN, 1970, p. 263)

¹² MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

Morin (1970), citando Kierkegaard, afirma que “o indivíduo encontra-se sozinho na irracionalidade. *Já só se tem a si mesmo*” (p. 265, grifo do autor). É o descobrir-se só, o que acontece com a personagem Mariana, da novela *Tanta gente, Mariana*. Morin (1970) vai além, ao postular que “a ruptura das participações remete para a angústia da morte e a angústia da morte remete, por sua vez, para a ruptura das participações. O isolamento atrai a obsessão da morte e a obsessão da morte torna a fechar o isolamento” (MORIN, 1970, p. 265). Segundo o autor, a literatura começa a ser “assediada” pela morte, que outrora figurava em temas mágicos. A partir dos avanços na ciência e em decorrência da brutalidade das duas guerras mundiais (1914-1918 e 1939-1945), a obsessão de morte modifica a maneira tal como o escritor encara o mundo:

Coincidindo com a angústia de morte e agravando-a, fazendo-a tropeçar de nada em nada, as descobertas das ciências do homem e da natureza esmagam e estiolam o indivíduo, criação tardia da natureza, derradeira flor das civilizações: recolocam-no, qual átomo invisível, no seu planeta rodopiante, ele próprio átomo de um sol perdido nas poalhas da Via Láctea. A ciência abre a consciência sobre abismo que se abrem uns sobre os outros, se devoram uns aos outros... As civilizações são mortais. A humanidade está condenada à morte. A Terra morrerá. E os mundos, e os sóis. E o próprio universo, gigantesca explosão lenta. A morte humana, já vácuo infinito, dilata-se em todos os planos do cosmo, cada vez mais vazia e infinita. Está como o universo, em expansão. Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha tem-se apenas a si mesmo, última presença, último calor, e é precisamente esse “si mesmo” que perecerá, apodrecerá, morrerá. (MORIN, 1970, p. 266)

Se a filosofia vive a crise da individualidade, de acordo com Morin (1970), ela o faz substituindo “antigos conceitos primários” pela “existência dilacerada, a solidão, a angústia” (p. 276). Volta o escritor a reafirmar que “a angústia, e por conseqüência a própria morte, é o fundamento mais certo da individualidade”, já que “toda a morte é solitária e única”. (MORIN, 1970, p. 277)

Em suma, o Existencialismo difere diametralmente do pensamento tradicional, porque este estuda a natureza humana, universalizada, ao passo

que aquele se preocupa com a condição humana, individualizada. Ao explorar a individualidade do ser humano em oposição aos conceitos do “homem massificado” – aquele que não pensa sua condição porque não é individual –, o Existencialismo propõe uma volta ao âmago de questões pessoais, não se resumindo ao que se convencionou chamar de crise de existência, cristalizada em questões como *Quem sou eu? Para onde vou?* É a partir desse ponto de vista escrutinador que se encaminha a busca de Mariana, personagem da novela *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho, e da narradora-protagonista do conto *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles.

Na novela *Tanta gente, Mariana*, a protagonista Mariana, preparada para morrer, pensa em sua condição humana, revelando sua psicologia densa e confusa, caracterizando-se como uma personagem cuja construção é verossímil. Daí aproximar-se da realidade e estabelecer, com o leitor, uma relação de empatia, pois o leitor pode se “enxergar” refletido em Mariana, percebendo as angústias dela como muito próximas as suas ou, ao menos, bastante verossímeis. Dessa forma, estabelecem-se pontos de contato entre leitor e obra, mesmo que a temática da novela seja a morte. Afinal, todas as pessoas já passaram ou passarão por momentos de introspecção como os experimentados por Mariana e, mesmo que seja custoso admitir, a morte é parte da construção biológica de cada ser humano e também de uma construção psicológica. Assim, Mariana parece desejar a própria morte, como se morrer significasse, para ela, o fim do sofrimento e da solidão. O final em aberto da novela sugere que a narradora se entregou à falta de esperança e parou de desejar a vida, o que difere do conto *Natal na barca*.

No conto de Lygia Fagundes Telles, a narradora, de início, parece alheia aos passageiros da barca, mas, aos poucos, acaba sendo envolvida pela mulher com a criança de colo. À história dessa mulher ligam-se a morte do filho mais velho, o abandono do marido e, no momento da travessia de barca, a doença do filho mais novo, ainda um bebê de colo, com aproximadamente um ano de vida. A narradora se espanta com a esperança da mulher, da fé que ela tem de que sua vida melhorará. Essa esperança, ao fim da narrativa,

“contamina” a narradora, que olha para o rio como se dele brotasse uma esperança “verde e quente”.

A morte, portanto, é apresentada em ambas as narrativas, mas por vieses diferentes. No texto de Maria Judite de Carvalho, a protagonista se entrega à própria morte, o que não acontece no texto de Lygia Fagundes Telles. O antagonismo dos textos, no que diz respeito ao modo como as personagens lidam com a morte, é evidente.

No tópico seguinte, analisamos mais detalhadamente a novela *Tanta gente, Mariana* no que diz respeito à morte, à solidão e à esperança, contrapondo-a ao conto *Natal na Barca*, de Lygia Fagundes Telles.

5.2. O Existencialismo, a morte e a solidão na construção da personagem Mariana

Em *Tanta gente, Mariana*, nota-se um profundo pesar da personagem com relação à sua própria existência. Corroborando o pensamento de Kierkegaard (1976), ou seja, que a existência de cada um é a base para a filosofia individual do Existencialismo, a protagonista da novela em questão narra seus infortúnios individuais, e não um problema coletivo.

O foco narrativo centra-se sobremaneira na função emotiva da linguagem, voltada especificamente para o discurso em primeira pessoa do singular, o que particulariza ainda mais as desventuras de Mariana.

Mariana tem uma trajetória de vida que não lhe proporciona grandes alegrias. Órfã de mãe aos três anos, ela tem na figura paterna (e em outras figuras masculinas) seu primeiro contato com a solidão da existência. É o pai quem lhe aponta que no mundo se está só, apesar da presença das pessoas em redor. De fato, a conversa travada entre Mariana e seu pai, nas páginas iniciais da novela, acentua o tom de solidão e a iminência da morte que cercam a protagonista em sua caminhada pelo mundo, caracterizando-se como uma das passagens mais sensíveis de toda a narrativa:

Uma noite dos meus quinze anos dei comigo a chorar. Não sei já qual foi o caminho que me conduziu às lágrimas, tudo vai tão longe,

perdido na fita branca do passado. Só me recordo de que o meu pai me ouviu e se levantou, sentou-se de leve na borda de minha cama, pôs-se a acariciar-me os cabelos, quis saber o que eu tinha.

– Estou só, pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me...Que parvoíce, não é? Estou agora só! E tu então?

Tentei rir a tapar-me, já arrependida da franqueza, mas ele não colaborou e isso salvou-o da raiva que eu havia de lhe ter no dia seguinte. Não se riu e a sua voz, quando veio, era muito doce, quase triste.

– Também deste por isso – disse brandamente – Também deste por isso. Há tanta gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... *todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança.*

(...)

– (...) Como havemos de nos ajudar? Ninguém pode, filha, ninguém pode...

Ninguém pôde. (CARVALHO, 1959, p. 12-13)

O descobrir-se sozinha no mundo caracteriza toda a psicologia da personagem Mariana. O leitor tem conhecimento dos fatos por meio do recurso da memória de Mariana, que escolhe aleatoriamente quando compartilhar os eventos de sua vida. Essa construção torna o sofrimento da personagem mais verossímil, pois conota toda sua angústia e fragmentação. Mariana está perdida: sem dinheiro, sem marido, sem saúde; sua saída é a morte (é o que a personagem deixa subentendido e, em determinado momento, explícito). Mas, antes de morrer, ela relembra seu passado aos poucos, como se estivesse mastigando seu sofrimento em pedaços, e vai entregando ao leitor pequenos devaneios sobre sua vida. Esses devaneios devem ser reunidos pelo leitor de modo a formar uma seqüência coesa e cronológica de acontecimentos, uma vez que a narração dos fatos mescla passado e presente a todo o momento.

O sentimento de falta, de lacuna a preencher, decorre de três eventos trágicos que marcam sua vida: a morte do pai, a separação de António e a morte de seu filho, ainda no ventre. Um quarto evento permeia todos os três anteriores: a notícia do médico de que ela não estava bem e de que iria morrer. Esses acontecimentos, um a um, diminuem a esperança que Mariana deposita em dias melhores, ao passo que a solidão aumenta. Quanto menor a esperança, maior a solidão e mais próxima da morte ela se encontra. Mesmo o

sentimento de esperança causa na personagem certo pessimismo e angústia em relação ao mundo que a cerca.

Os excertos abaixo, organizados em forma de quadro, servem para ilustrar o jogo que se estabelece entre a esperança e a solidão/morte:

ESPERANÇA	SOLIDÃO/MORTE
“Há tantas coisas em que nunca pensávamos! Na esperança, por exemplo. (...) Pensar na esperança, que coisa imbecil! Até dá vontade de rir. Na esperança... sempre há gente... E ela metida como areia nas pregas e nas bainhas da alma (...) e ela então aparece a tornar inesperado aquilo por que esperávamos, a fazer o que era amargo ainda mais amargo. A tornar mais difíceis as coisas”. (p. 8)	“Quando se é só como eu, sem ninguém, não nos podemos dar ao luxo de ser enganados”. (p. 11)
“E a esperança a subsistir apesar de tudo, a gritar-me que não é possível. (...) e a esperança sem querer desanimar, a agarrar-se a qualquer junco, por mais frágil, por mais inconsistente”. (p. 11)	“Sinto-me só, mais do que nunca, ainda que sempre o tivesse estado”. (p. 12)
“Agora ir ter uma ocupação que me interessava. Pus-me outra vez com esperança na vida. Não muita, mas um pedacinho de esperança. De esperança consciente, quero dizer”. (p. 58)	“Por vezes sinto medo dessa solidão maior do que nunca foi, imensa. Para onde quer que me volte só dou comigo mesma. Mas já me vi bastante e acabo de reparar que nada mais tenho a dizer-me. Nada mais.”. (p. 16)
“(…) muitas coisas em mim e completamente vazia. Vazia porque até a esperança se foi. A esperança mas não o meu desejo de viver”. (p. 64)	“Vou hoje para o hospital. Julguei que podia morrer neste quarto, mas ainda não. (...) A D. Glória vestiu-me como se eu já estivesse morta. (...) estamos ambas à espera do táxi que Augusta foi buscar. A D. Glória vem também. É como se fôssemos ambas ao meu enterro”. (p. 65)

O contexto social em que se insere a personagem Mariana é, também, um agente promovedor de seu infortúnio. A ambientação da novela em Portugal, em um momento histórico marcado pela imposição de normas rígidas de comportamento e de atitudes (final da década de 1940), em uma sociedade ainda bastante conservadora, na qual não se previa liberdade de expressão e

de pensamento, justifica o sofrimento exacerbado de Mariana. Se na atualidade, mesmo com os avanços no campo das Ciências Sociais, é comum observarmos como alguns comportamentos ainda não são aceitos e há polêmica em torno de assuntos, tais como divórcio, aborto entre outros, fica evidente que, há aproximadamente sessenta anos, tais comportamentos não fossem bem aceitos de um modo em geral.

Considerando a publicação de *Tanta gente, Mariana*, em 1959, pode-se afirmar que o pensamento ocidental, em sua maioria, seja ele em Portugal, seja no Brasil, sofreu mudanças significativas? Houve uma efetiva aceitação de comportamentos avessos à tradição social? O que acontece, na maioria das vezes, é uma pseudo-aceitação, apenas um paliativo. O julgamento das pessoas sobre o que se considera certo ou errado permanece, todavia, muito vivo tanto no Brasil quanto em Portugal.

Desse modo, imaginamos os percalços pelos quais passou uma personagem inserida nesse contexto, separada do marido (fato que, por si só, na década de 1940, em Portugal, já causaria certo espanto e desconforto às pessoas), grávida, sem dinheiro e à procura de trabalho. Vale lembrar que o Movimento feminista, ao lutar pela liberdade das mulheres e pelo direito delas contra a tradicional organização econômica, política e social, acabou se firmando apenas em meados da década de 1960. Embora o nosso viés teórico não tenha sido a crítica feminista aplicada à literatura, não há como negar que o espaço ocupado pela mulher está de alguma forma marcado pelas relações de poder oriundas de uma organização social centrada na figura masculina.

Apesar de a tristeza da personagem Mariana fazer parte de sua constituição psicológica, haja vista que, desde a adolescência, ela já apresentava certa melancolia, o que lhe aconteceu na vida adulta, com certeza, agravou ainda mais seu estado melancólico e solitário. O fato de ter sido preterida por seu marido em detrimento da amante dele e de ter sido despedida do emprego por estar divorciada e grávida contribuiu, também, para seu pessimismo.

Desse modo, observamos que o contexto social, embora não tenha papel preponderante no desenvolvimento psicológico da personagem, ajudou a

reafirmar a condição de solidão de Mariana. Isso fica evidente na passagem em que ela é despedida de seu emprego de datilógrafa por estar separada e grávida, como se nota na fala do patrão: “O senhor Bruno encarregou-me de lhe pedir que deixasse a casa sem mais escândalo, porque *este já basta*. Ele recomendou-me duas vezes que lhe dissesse isso... sem mais escândalo, que *este já basta*¹³”. (CARVALHO, 1959, p. 49)

Outro ponto que se deve comentar é o contexto de produção das narrativas modernas, nesse caso, da novela *Tanta gente, Mariana* e do conto *Natal na barca*. Esse contexto é descrito de forma objetiva por Anatol Rosenfeld, em ensaio intitulado *Reflexões sobre o romance moderno* (1998), em que o autor procura explicar as modificações sofridas pelo gênero romance (do qual deriva a novela e também o conto), a fim de se transformar no que se convencionou chamar de romance moderno.

A novela e o conto em questão podem ser considerados narrativas modernas, pois as estruturas psicológicas de suas personagens centram-se nos conflitos enfrentados pelo homem moderno, marcando uma psicologia fragmentada e individual. Nas palavras de Rosenfeld,

Talvez fôra básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade de sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. (ROSENFELD, 1998, p. 86)

O mundo caótico citado por Rosenfeld cristaliza-se para Mariana em suas relações (ou na falta delas) com as pessoas, sobretudo, após a separação de António, seu marido. De família de poucas posses, ao se separar, Mariana se vê sem moradia e sem trabalho, o que faz que passe a viver na pensão de Dona Glória, única pessoa a se importar com seu estado de saúde e com sua vida.

As relações sociais são vistas, pela narradora-protagonista, em sua forma mais profunda, desnudando os preconceitos implícitos da sociedade

¹³ O grifo é nosso.

portuguesa dos anos de 1940/60. Mariana, separada e grávida, perde o emprego e a “amizade” de Lúcia, suposta amiga que não a convida para seu casamento, por se preocupar com o que a presença de uma mulher grávida e solteira poderia causar entre seus convidados, em especial entre os da parte do noivo, cujo *status* social estaria comprometido por essa indiscrição. A importância da aparência e da posição social considerada privilegiada é percebida em uma conversa entre Mariana e a mãe de Lúcia, ao explicar à narradora quão importante é o noivo da filha: “É de muito boa gente, sabes? Conheces com certeza de nome os Vale de Pomar... Não?”. (CARVALHO, 1959, p. 47)

O preconceito sofrido por Mariana, em seu emprego como datilógrafa, contribui para seu pessimismo, o que mostra uma sociedade conservadora. Isso pode ser notado no diálogo entre Mariana e seu superior imediato no escritório, que a demite por causa de sua gravidez, aumentando ainda mais a falta de esperança da mulher:

Um dia meu chefe mandou-me chamar. Habitualmente era um homem autoritário e pouco simpático, mas dessa vez fez-me pena. Olhava para mim e não sabia como começar. Tossiu. Mexeu em papéis. Estava muito pálido.

– Houve alguém que disse ao senhor Bruno (era o patrão) que a senhora está enfim, que a senhora vai...

– Ter um filho. Como o senhor pode ver, é exacto. É mesmo tão evidente que esse alguém se entregou a um trabalho desnecessário. Bastava ao senhor Bruno olhar para mim.

– O senhor Bruno encarregou-me de lhe pedir que deixasse a casa sem mais escândalo, porque este já basta. Ele recomendou-me duas vezes que lhe dissesse isso... sem mais escândalo, que este já basta. E é tudo, D. Mariana. Lamento muito, pode crer.

As mãos tremiam-lhe sobre a secretária. *Não que fosse um bom homem. Não. Era grosseiro, injusto, autoritário. Simplesmente estava a viver o seu momento de bondade. Não lho disse porque sabia que ele não podia compreender-me.* (CARVALHO, 1959, p. 49, grifo nosso)

O que mais se destaca no excerto é a crueldade com que Mariana é tratada. A sua gravidez é vista como algo pecaminoso, que deve ficar longe dos olhos do patrão e dos funcionários do escritório. Sua condição é descrita como escandalosa, quase aviltante, parecendo realmente que, ao ficar grávida

de seu marido, Mariana estava cometendo grave falta contra “o moral e os bons costumes”, por mais antiquado e reacionário que este conceito seja. Não se percebe, em momento algum, qualquer atitude com relação à traição de António. O que se enfatiza, contudo, é o fato de Mariana estar grávida e de incomodar seu chefe por causa dessa condição, como se ela estivesse doente. Ao ser humilhada pelo superior, quase nada lhe resta. Ela é quem sofre as conseqüências de um acontecimento do qual não fora a causadora.

Ao considerarmos esse preconceito na atualidade, parece que o ocorrido com Mariana está distante da maioria das pessoas, o que não é verdade. O preconceito não é exclusivo da sociedade portuguesa; muito pelo contrário, todas as sociedades têm formas mais ou menos preconceituosas, basta procurá-las. O que confere alto grau de identificação do leitor com a personagem decorre, justamente, de quão humanizada é Mariana e do quanto os percalços pelos quais ela passa são comuns às pessoas, mas, mais especificamente, às mulheres. Fica evidente que, por representar uma mulher, a identificação maior junto ao público leitor se dá justamente entre as que vêm na figura fragmentada de Mariana um pouco de si mesmas.

Segundo Iser (1999), é o leitor quem deve atualizar o texto, pois “o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência” (ISER, 1999, p. 9). Mas é preciso tomar cuidado para não rotular a escrita de Maria Judite de Carvalho como um libelo feminista, o que seria uma visão bastante redutora. Não é porque Mariana é mulher que se pretende falar apenas dos sofrimentos das mulheres, recorrendo ao discurso que se volta à opressão desse grupo social como motivação para seu infortúnio. Maria Judite de Carvalho escreveu outros contos que fazem parte do livro *Tanta gente, Mariana* e que versam sobre os sofrimentos de homens. Então, reduzi-la à análise feminista não é adequado e tampouco pertinente.

Prova de que essa análise feminista não consegue abarcar toda a complexidade psicológica de Mariana é a inferência do suicídio, uma vez que tanto homens quanto mulheres o praticam. Em conseqüência de tantos problemas, para algumas pessoas torna-se impossível resistir à própria morte. O suicídio aparece, então, como solução. A primeira sugestão suicida ocorre

em Paris, durante a primeira e única viagem do casal para o exterior. Era sonho de António e de Mariana passar uns dias na capital francesa e ela estava exultante. A alegria, entretanto, escapa de Mariana ao perceber o interesse do marido por Estrela, uma artista plástica portuguesa que, mais adiante, acabará se tornando amante de António, o que ocasionará a separação do casal. Em suas reminiscências, Mariana volta a Paris, e volta também a idéia de suicídio:

Felizmente em Portugal pode-se comprar sono sem receita médica. Um, dois, três tubos de sono. Se fosse em Paris... L'ordonnance, s'il vous plait... Interdit, madame... à cause des suicides, Madame... À CAUSE DES SUICIDES, MADAME... (CARVALHO, 1959, p. 19)

Como a história se constrói a partir da reunião de fragmentos de pensamento, é apenas em outro momento da narrativa que a personagem explica porque não se suicidara:

Acho que logo que me passaram os vapores do álcool, quer dizer, na manhã seguinte, pensei em suicidar-me. O que não significa que estivesse resolvida a fazê-lo. Longe disso, há muitos poucos suicidas e esses são os que não falam em tal coisa e mais tarde ou mais cedo se matam mesmo. Os outros, os que levam a vida a falar nisso, não passam de chantagistas da morte. (...) Eu só pensei em me suicidar para sofrer mais. (...) E mesmo quando entrei naquela farmácia do Boulevard Saint-Michel, não era porque desejava matar-me, mas porque queria dormir e pensava que isso me não seria possível sem um sedativo. (CARVALHO, 1959, p. 27)

O seu sofrimento de ter perdido o marido e, sobretudo, o filho, faz que Mariana pense realmente na morte, uma vez que tudo o que era caro lhe fora usurpado:

Muito mais tarde, sim. Houve um dia em que desejei morrer. No dia em que Estrela voltou, só para me tirar o que me restava ainda – a recordação do filho que nunca tive. (CARVALHO, 1959, p. 27)

Em outro momento da narrativa, já divorciada de António e após perder o filho que esperava do ex-marido, Mariana decide ir sozinha ao cinema. Nesse ponto da história, ela toma conhecimento, por intermédio de uma “amiga”, do

casamento de António e Estrela, realizado quatro anos antes. Na sala de projeção, ela escuta duas senhoras comentando animadamente sobre um casal muito unido, na opinião delas. No meio do bate-papo, a protagonista fica sabendo que se tratava de seu ex-marido e da amante, a escultora Estrela. O que mais choca Mariana, contudo, é a frase final de uma das senhoras, ao comentar sobre os filhos do casal: “Têm dois. Pois o mais velho, o Fernando...” (CARVALHO, 1959, p. 62). Ao saber que o ex-marido batizara o filho de Fernando, nome do pai de Mariana, ela sai apressadamente do cinema. Essa passagem está relacionada intimamente com outro fragmento de seu pensamento, no começo da novela, quando se recorda do início de seu casamento; o casal passava por dificuldades, haja vista os pais de António, muito ricos, terem sido contra a união do filho, negando-lhe qualquer ajuda financeira. Mesmo em dificuldade para se manter, o casal conversa sobre filhos e Mariana diz: “Quando o menino nascer há-de chamar-se Fernando, sim? Era o nome do meu pai...” (CARVALHO, 1959, p. 15)

A relação entre as duas reminiscências de Mariana estabelece-se por meio do nome Fernando, pois é este nome que liga o passado de Mariana e o presente de António e Estrela. Fernando era o nome do pai da narradora, o nome que ela escolhera para seu filho. Qual não foi seu espanto ao saber que o ex-marido e a atual esposa batizaram um de seus filhos (o primogênito) com o nome tão caro para Mariana. Ao sair do cinema, ela está confusa e, obviamente, triste: “Levei as mãos à cara e tirei-as molhadas.” (CARVALHO, 1959, p. 62)

A partir desse episódio, ao contrário do que acontecera em Paris (no momento em que tem uma epifania sobre a paixão de António e Estrela, pois sabe que, mesmo tendo acabado de se conhecer, seu marido e a escultora portuguesa revelam em seus olhares algo bastante íntimo), Mariana não mais sugere um suicídio como tenta, realmente, fazê-lo:

Nesse dia sim, pensei em matar-me. Ainda o pensava na manhã seguinte quando D. Glória e a criada saíram para a praça. Estava sózinha em casa, não podia deixar fugir aquele momento. Fechei muito bem a janela e a porta da cozinha. Depois abri o gás e sentei-me à espera. Tudo sem pensar, sem querer pensar. O ar foi ficando

pesado e nessa altura alguém tocou a campainha. Voltei a fechar o gás, abri lentamente a porta da cozinha, e depois a da rua. (CARVALHO, 1959, p. 62-63)

Se Mariana não foi capaz de cometer suicídio efetivamente, a partir do ocorrido no cinema (ao saber do nome do primogênito de António e Estrela), ela parece tomada pelo desejo de morrer.

Ao final da narrativa, sem casa, sem dinheiro, sem marido, sem filho e, principalmente, sem esperança, a única coisa que resta à personagem é conformar-se com a própria morte, que lhe fora revelada pelo médico e professor Cardénio Santos: "... disse-me uma verdade pomposa, carregada de palavras difíceis, muito técnicas. Quando a desfolhei, encontrei-me de caras com a morte." (CARVALHO, 1959, p. 11)

Inerte a qualquer estímulo, Mariana não mais se levanta da cama e aceita, indiferentemente, o convite de Dona Glória para ir ao hospital. A personagem é vestida pela dona da pensão e levada ao hospital:

A D. Glória vestiu-me como se eu já estivesse morta. (...) Estamos ambas à espera do táxi que a Augusta foi buscar. A D. Glória vem também. É como se fôssemos ambas ao meu enterro. (CARVALHO, 1959, p. 65)

Não é possível depreender se Mariana morreu ou não; o que o texto relata é a idéia persistente da morte, na construção da personagem Mariana. A notícia sobre a doença engatilha uma série de processos mentais (lembranças e emoções), culminando com a visão pessimista que a narradora tem da sua vida.

No tópico seguinte, realizamos a análise do conto *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles, sob o prisma da morte, da solidão e da esperança, de modo a contrapô-lo à novela *Tanta gente, Mariana*.

5.3. A morte, a solidão e a esperança no conto *Natal na barca*

O enredo do conto *Natal na barca* é simples: na noite de Natal, quatro pessoas se encontram em uma barca para atravessar um rio: um velho, uma mulher com uma criança de colo e a narradora.

O cenário dessa narrativa sugere uma atmosfera lúgubre: “em redor tudo era silêncio e treva” (TELLES, 1999, p. 105); a embarcação era “desconfortável, tosca” (p. 105), “despojada” e “sem artifícios” (p. 105); a grade da barca era de “madeira carcomida” (p. 105); o chão era feito de “largas tábuas gastas” (p. 106). Esse cenário decadente já antecipa que os acontecimentos narrados não serão de felicidade, mas sim de infortúnios. A técnica narrativa utilizada pela narradora é bastante expressiva e recorrente na escrita de Lygia Fagundes Telles, que mescla os elementos objetivos (o cenário, os objetos que o compõem, a descrição deles) de modo a criar sensações subjetivas nas personagens.

A mulher com a criança no colo atrai a atenção da narradora, como pode ser observado na passagem: “Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca.” (TELLES, 1999, p. 105). A narradora quer dialogar com a mulher, tão logo a vê, porém não o faz. E acrescenta: “Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra.” (TELLES, 1999, p. 105). Apesar de a viagem estar terminando, fica criada a expectativa de que haverá o diálogo entre as personagens e, aparentemente, será um diálogo importante para a narradora-personagem, pois, do contrário, não provocaria recordações. Nesse momento da narrativa, a passagem “Pensei em lhe falar assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra” (TELLES, 1999, p. 105) é enigmática, pois é como se uma oportunidade importante estivesse sendo perdida pela narradora-personagem. Entretanto a importância da mulher com sua criança de colo e o porquê de ser um desperdício a narradora deixar de falar com ela são dados não-esclarecidos para o leitor, pelo menos não nesse momento da narrativa, o que gera uma maior expectativa em relação ao desfecho da história.

A mulher inicia uma conversa com a narradora, que fica sabendo dos sucessivos infortúnios na vida de sua interlocutora: era professora, o marido a abandonara, seu filho de três anos morreria no ano anterior e o único filho que lhe restou estava bastante doente, motivo que a fizera atravessar o rio na noite de Natal em busca de um médico, a conselho do farmacêutico da cidade. A narradora revela a temática do conto (a fé e a esperança, a ressurreição em oposição à morte) ao apresentar, em discurso direto, a fala dessa mãe: “– Só sei que Deus não vai me abandonar.” (TELLES, 1999, p. 106). As palavras da mulher são expressões de sua fé e de sua convicção. Ela não duvida, pois tem certeza de sua crença.

Por meio de analepses, a protagonista apresenta ao leitor as tragédias pelas quais a mulher passou: a morte do primeiro filho, o abandono por parte do marido e a doença do caçula. À semelhança da narrativa de suas tragédias, a fé dessa mulher é também partilhada com a narradora por meio de uma analepse:

Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde levava ele para brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, só se mostrasse um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (TELLES, 1999, p. 108)

No fragmento acima, o discurso iterativo¹⁴ é um recurso utilizado pela autora para narrar a atividade rotineira da mãe com o filho, a saber: a ida ao jardim, local que remete às recordações do filho falecido e ao qual ela se dirige no auge do seu desespero. Ao contrário do que comumente ocorre, a personagem, em sua prece, não se dirige a Deus, mas sim ao próprio filho,

¹⁴ O discurso iterativo caracteriza-se pela narração única de um evento que se repete frequentemente.

pedindo-lhe que faça uma mágica e que apareça para ela uma última vez. É importante ressaltar que essa mãe pede uma mágica, e não um milagre.

O discurso repetitivo¹⁵ utilizado para reiterar a necessidade que a mãe tem de rever o filho, mesmo que por pouco tempo, evidencia-se na passagem “fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, só se mostrasse *um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma!*” (TELLES, 1999, p. 108). A mulher chega a ser redundante, abusando das expressões sinônimas *um instante, ao menos mais uma vez* e *só mais uma*, o que reforça o seu desespero diante da falta do filho.

No mesmo fragmento, após pedir chorando fervorosamente pela visão do filho, a mulher dorme e sonha que Deus lhe aparece, toma-lhe as mãos e a conduz. Essa experiência é referida como real, de modo que a mulher foi capaz de ver seu filho brincando com o menino Jesus. Tal visão lhe traz o conforto de que precisava, ao compartilhar da alegria do filho em beijá-la novamente. Ao acordar, sua fé lhe tirou do desespero e a confortou, para espanto da narradora, que pensa: “Fiquei sem saber o que dizer”. (TELLES, 1999, p. 109)

Um dos temas da narrativa é a fé, conforme a narradora constata: “Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...” (TELLES, 1999, p. 108). A narradora sente-se um tanto desconfortável diante da fé que a mulher tem, apesar de ela ter passado por tantos momentos ruins. O clímax do conto ocorre quando, de repente, o manto que recobria a cabeça da criança se desprende e a narradora, ao recolocá-lo no lugar, percebe que a criança está morta. Em um gesto de desânimo, deixa cair novamente o xale que cobre a cabeça do menino e volta “o olhar para o chão” (TELLES, 1999, p. 109). A narradora afirma: “O menino estava morto.” (p. 109). Essa frase é repetida três vezes (discurso repetitivo), como se a narradora quisesse se convencer (e também ao leitor) de que a morte realmente ocorreu. A cena, de certa forma, oprime e angustia a narradora, que diz “era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água.” (TELLES, 1999, p. 109). De modo apressado, a protagonista quer se esquivar do ocorrido, pois “era terrível demais, não queria ver.” (TELLES, 1999, p. 109).

¹⁵ Esse discurso se caracteriza pela repetição da narração de um fato ocorrido apenas uma vez.

Completamente constrangida com a situação dolorosa, ela despede-se da mulher com o intuito de não mais prolongar a conversa e, conseqüentemente, de não participar da descoberta que a outra estava por fazer: “Aproximei-me, evitando encará-la. – Acho melhor nos despedirmos aqui”. A mulher, contudo, “pareceu não notar meu gesto” (TELLES, 1999, p. 109). Observa-se nesse trecho o emprego do discurso modalizante¹⁶, que demonstra a impressão que a narradora tem da situação, e não uma verdade absoluta ou uma certeza. Assustada, a narradora quer se afastar da mulher e de mais essa tragédia. Nesse momento, ocorre o desfecho surpreendente: ao afastar o xale que cobria a cabeça da criança, (e nesse momento da narrativa instala-se o desespero da narradora, pressuposto desde o momento em que inferira a morte da criança), a mãe fica feliz e sorridente pelo fato de o bebê estar bem e sem febre. Ela mostra o menino à outra mulher: “A criança abra os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. (...) Fiquei olhando sem conseguir falar.” (TELLES, 1999, p. 109). A criança, que aparentemente estava dormindo, acorda e a barca chega a seu destino.

Como explicar o que ocorrera na barca? Seria um milagre ou apenas um equívoco? Estaria a protagonista sugestionada a esperar por mais uma tragédia na vida daquela professora de Lucena, uma vez que a vida da mulher fora, até o presente momento, uma sucessão de malogros? Ou é possível milagres acontecerem para quem realmente tem fé? Se a resposta a essa indagação é afirmativa, haveria época mais propícia para se alcançar um milagre do que o Natal?

As imagens evocadas na leitura do conto *Natal na barca* sugerem, desde o início, a reatualização do contexto mítico-religioso judaico-cristão, a começar pelo título. Natal geralmente sugere uma época festiva e de alegrias, por simbolizar o nascimento de Jesus Cristo, mas não é isso o que se encontra

¹⁶ “No discurso modalizante, que se presta à expressão de um conhecimento limitado, a presença do sujeito da enunciação é detectada indiretamente. Os modalizadores — expressões lingüísticas do tipo “talvez, certamente, é possível (que), é certo (que), parece (que), acho (que)” — assinalam a atitude do locutor em relação ao conteúdo proposicional do seu enunciado.” (PINHEIRO, J. B. G. *Vale Paraibano* e ‘*Jornal de Notícias*’: *Verbos de elocução*. Disponível em <www.csonlineunitau.com.br/acervo_nupec/REVISTA%20ACERVO/acervo_5/textos/joaobattista_acervo5.rtf>. Acesso em 20 jan. 2009.

na barca. As personagens, apesar de ser Natal, não são descritas, em absoluto, de modo alegre; ao contrário, sugere-se a todo o momento a solidão e a morte: “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.” (TELLES, 1999, p. 105). Trabalhando com a noção de brancos semânticos que cabem ao leitor preencher, pode-se relacionar “antigo barco de mortos” a uma referência mitológica à barca conduzida por Caronte, assim definida no *Diccionario de la mitología clásica* (1992):

Genio del mundo subterráneo en cuya barca las almas de los muertos que han recibido las honras fúnebres debidas atraviesan los ríos que separan del Hades el reino de los vivos. Caronte cobra un óbolo a cada uno por este servicio, y de ahí la costumbre antigua de colocar la correspondiente moneda en la boca del difunto. Se niega, en cambio, a transportar a los muertos insepultos, que deben vagar durante cien años por las orillas del Cocito antes de ser admitidos en la morada de Hades.¹⁷ (MARTÍNEZ *et al.*, 1992, p. 130)

Essa referência, todavia, é logo invertida, pois todos na barca estão vivos e ela segue seu caminho tranqüila, deslizando pelas águas calmas do rio.

Outra figura mitológica referente ao contexto judaico-cristão é a própria barca, que relembra a manjedoura simples que acolheu o menino Jesus. Essa imagem pode ser recuperada no texto por meio da descrição da mulher jovem, que traz o filho nos braços e que possui um manto a lhe recobrir a cabeça, o que nos permite associá-la à imagem da virgem Maria bíblica ou à imagem de uma santa: “A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.” (TELLES, 1999, p. 105)

“Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia.” (TELLES, 1999, p. 110). Essa descrição antitética da mulher

¹⁷ “Gênio do mundo subterráneo, em cuja barca as almas dos mortos que receberam as devidas honras fúnebres atravessam os rios que separam o Hades do reino dos vivos. Caronte cobra um óbolo a cada um por este serviço e vem daí o antigo costume de se colocar uma moeda correspondente na boca do defunto. No entanto, nega-se a transportar mortos insepultos, que devem vagar durante cem anos ao longo das margens do Cócito antes de serem admitidos na morada de Hades” (tradução livre).

reitera sua associação com a da imagem de uma santa ou da mãe de Jesus. Durante toda a narrativa, a mãe da criança é caracterizada por meio do olhar da narradora: é uma “mulher jovem e pálida” (TELLES, 1999, p. 105); “tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes” (p. 106); suas roupas, “pobres roupas puídas, tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade” (p. 106); “o queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce” (p. 106); tinha “olhos vivíssimos” e “mãos enérgicas” (p. 108).

Tudo pode acontecer no Natal. A descrição de uma jovem mulher, com ar altivo e digno, com olhar doce e rosto resplandecente, trajando um manto e portando um menino nos braços: a imagem desenhada pela narradora provavelmente remeterá o leitor à imagem da Virgem Maria.

A palavra solidão aparece logo no início da narrativa: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão.” (TELLES, 1999, p. 105). Em comparação com a novela *Tanta gente, Mariana*, a solidão é, nesse conto, novamente motivo de conforto, mas em *Natal na barca* esse conforto se deve ao fato de a narradora não querer ter contato com outras pessoas, o que significaria envolver-se com a vida delas: “Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços (os tais laços humanos) já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. E agora não tinha forças para rompê-los.” (TELLES, 1999, p. 107)

O tema do conto poderia ser a morte, mas em comparação com a novela *Tanta gente, Mariana*, em que a personagem Mariana efetivamente abandona a vida, nesse conto a fé e a ressurreição são os principais elementos, relacionados ao substantivo Natal que, por si só, encerra uma carga simbólica expressiva. A imagem da criança morta que, de repente, desperta de seu sono e retorna à vida reforça a temática da fé/ressurreição: “— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.” (TELLES, 1999, p. 109). Essa ressurreição não ocorre somente na criança doente, mas também no interior da narradora, desacreditada e sem fé no início da narrativa:

- A senhora é conformada.
- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
- Deus – repeti vagamente.
- A senhora não acredita em Deus?
- Acredito – murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas... (TELLES, 1999, p. 108)

No diálogo reproduzido, a mulher com a criança sabe que Deus nunca a abandonou, nem o faria. Do mesmo modo como a narradora se surpreende com a serenidade da mulher, mesmo depois de tantas perdas (“E ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável” (p. 108)), o leitor também será levado à reflexão sobre a fé e a esperança, presentes na descrição do rio, feita pela narradora no final da narrativa.

A palavra “verde” é evocada na obra de Lygia Fagundes Telles com certa constância. O título do livro de contos é *Antes do baile verde* e alguns desses contos apresentam a palavra “verde” também em seu título (*Verde lagarto amarelo, Antes do Baile Verde*); e, em *Natal na barca*, essa palavra faz parte da construção do mundo simbólico. Em entrevista, a autora afirmou que, para ela, essa cor simboliza a esperança: “Na roleta, gostava de jogar no verde. Eu, que jogo na palavra, sempre preferi o verde, ele está em toda a minha ficção. É a cor da esperança, que aprendi com meu pai.”¹⁸

De acordo com Chevalier e Cheerbrant (1995), a cor verde é dual, pois pode simbolizar algo benéfico, como a esperança, ou maléfico, como um veneno ou uma doença. Na definição dos autores, essa cor

é capaz de tudo atravessar, é portador tanto de morte quanto de vida. Pois, é aqui que a valorização do símbolo se inverte, ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação — existe um verde de morte, assim como um de vida. O verde da pele do enfermo opõe-se ao verde da maçã e embora as rãs e as lagartas verdes sejam divertidas e simpáticas o *crocodilo*, escancarando a goela verde, é uma visão de pesadelo, portas dos infernos abrindo-se no horizonte para aspirar a luz e a vida. O verde possui uma força maléfica, noturna, como todo símbolo feminino. A linguagem o demonstra — podemos ficar *verdes de medo* ou *verdes de frio*. A

¹⁸ Disponível em <www.releituras.com/lftelles_bio.asp>. Acesso em 22 jan. 2009.

esmeralda, que é a pedra papal, é também a de Lúcifer antes de sua queda. (CHEVALIER e CHEERBRANT, 1995, p. 941)

Guimarães (2000), em seu estudo sobre a simbologia das cores, afirma que “é possível encontrar uma codificação binária e assimétrica, ou seja, dois sentidos opostos para cada cor: um sentido positivo e um negativo” (p. 117), o que corrobora o pensamento supracitado de Chevalier e Cheerbrant (1995). Segundo Guimarães (2000), a cor verde possibilita maior tranquilidade ao ânimo, porque ocupa posição central no espectro eletromagnético, fazendo que a retina encontre no verde seu ponto de maior sensibilidade e de menor agressão visual. Para justificar essa codificação biofísica da cor verde, o autor cita que,

Como exemplo da influência dessa cor, temos a história contada pelos londrinos do que aconteceu na ponte Blackfriars, em Londres, onde ocorriam muitos suicídios. Na década de 80, ao pintarem de verde a ponte que antes era vermelho-ferrugem, o número de suicídios caiu em 75%. Seria realmente o verde a cor da esperança? (GUIMARÃES, 2000, p. 115)

Becker (1997), sobre a simbologia da palavra “verde”, assim a define: “The color of water, life, freshness. (...) As the color of annual renewal in nature, green is also the color of hope, longevity, and immortality. (...) Yet green can also have a negative meaning in medieval art as the color of poison and a menacing luster.”¹⁹ (BECKER, 1997, p. 133)

Dentre todas as definições simbólicas da palavra “verde” e o que ela evoca, a definição mais adequada para a interpretação do verde quente do rio, por onde atravessa a barca, no conto de Lygia Fagundes, é realmente o verde da esperança, da renovação, da ressurreição, assim como acontece com a natureza. No conto *Natal na barca*, o verde aparece em duas situações, sempre na descrição do rio. Na primeira vez, a mulher com a criança no colo

¹⁹ “A cor da água, da vida, da frescura. (...) Como a cor da renovação anual da natureza, o verde também é a cor da esperança, da longevidade e da imortalidade. (...) Mas o verde pode também ter um significado negativo na arte medieval, como a cor de veneno e de um brilho ameaçador” (tradução livre).

tem “belos olhos claros” e descreve o rio como quente pela manhã, quente e verde. No final da narrativa, como a corroborar a ressurreição da fé na narradora, esta se volta e olha o rio: “Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.” (TELLES, 1999, p. 110)

Esse conto perfaz o caminho inverso da novela *Tanta gente, Mariana*. Se, no início na novela, a personagem Mariana tinha esperanças de superar suas dificuldades e vencer a morte, no final da narrativa a morte sai triunfante, e Mariana, indiferente à vida, entrega-se. Em *Natal na barca*, a morte aparece já na descrição do ambiente na barca, onde tudo era “silêncio e treva”, na criança doente nos braços da mãe, na morte do filho de três anos, na solidão das personagens, no abandono do bêbado a conversar com um “vizinho invisível” (TELLES, 1999, p. 105). Mas a esperança domina a morte e, da esperança e da fé, surge a vida. Se Maria Judite de Carvalho optou por um final trágico para Mariana, Lygia Fagundes Telles vai na contramão: começa trágica e termina com a esperança trazida pelo verde quente do rio, em uma alusão à vida, que pulsa agora para a narradora.

Para melhor contrapor as narrativas e seus elementos temáticos e estruturais, organizamos um quadro comparativo, em que destacamos os tópicos mais relevantes para a análise comparativa entre a novela *Tanta gente, Mariana* e o conto *Natal na barca*:

CATEGORIAS	<i>Tanta gente, Mariana</i>	<i>Natal na barca</i>
Narrador	<ul style="list-style-type: none"> Autodiegético: Mariana Toledo. 	<ul style="list-style-type: none"> Autodiegético: mulher não-nomeada.
Focalização	<ul style="list-style-type: none"> Focalização interna. 	<ul style="list-style-type: none"> Focalização interna.
Temas	<ul style="list-style-type: none"> Morte e solidão, angústia, falta de esperança. 	<ul style="list-style-type: none"> Solidão, morte, fé, esperança, ressurreição.
Tempo	<ul style="list-style-type: none"> Tempo psicológico. 	<ul style="list-style-type: none"> Tempo cronológico.
Diálogos com o leitor	<ul style="list-style-type: none"> Elipses: “A senhora Harper sorria. Para quê dizer-lhe que em Paris...? (p. 57) “Arte do implícito”: nas palavras do professor Massaud Moisés (1975), a escrita de Maria Judite de Carvalho organiza-se pela economia de palavras, que devem sugerir em vez de revelar, “a fim de preservar a sutileza da própria realidade dissimulada através das aparências enganadoras” (MOISÉS, 1975, p. 358). Sobretudo nas descrições de outros personagens, fica evidente que a voz da narradora, parafraseando Umberto Eco (1994), espera que o leitor colabore com a máquina preguiçosa que é o texto. <ul style="list-style-type: none"> Exemplos: descrição da brasileira Simone, cujo “imenso decote mal lhe tapava as pontas dos seios” (p. 23). Pelo uso do adjetivo <i>imenso</i> para caracterizar o decote, a narradora deixa implícita sua antipatia por essa personagem. Crítica ao comportamento de Lúcia: “É preciso cuidar do bom nome, a <i>Lúcia lá sabia</i>. De que vale a amizade quando o bom nome está em jogo?” (p. 39). Mais uma vez, sem nomear seus sentimentos, Mariana deixa implícito que a “amiga” se 	<ul style="list-style-type: none"> Elipses: “Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...” (p. 106), “A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito...” (p. 107), “Era a tal fé que removia montanhas...” (p. 108) <p>Frases interrompidas e assinaladas pelo uso de reticências, que possibilitam ao leitor uma maior interação com o texto.</p>

	preocupa mais com o julgamento alheio do que com a própria felicidade, daí não ter convidado Mariana, grávida, para seu casamento: “Esperava que ao menos me convidasse para o casamento... riu-se, um pouco constrangida. Ah! A mãe tinha-me falado nisso? Que linguareira... (...) Durante meses não tinha notícia dela” (p. 48-49)	
Espaços	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Portugal; Paris, França. 	<ul style="list-style-type: none"> • Barca em um rio desconhecido, Lucena, Brasil.
Conotações funcionais	<ul style="list-style-type: none"> • Comparação (solidão): “A minha vida é <i>como um tronco a que forma secando todas as folhas</i> e depois, um após o outro, todos os ramos. Nem um ficou. E agora vai cair por falta de seiva”. (p. 13) • Personificação/Comparação da esperança: “Na esperança... Sempre há gente... E ela metida como areia nas pregas e nas bainhas da alma” (p. 8); “E a esperança a subsistir apesar de tudo, a gritar-me que não é possível [...] E a esperança sem querer desanimar, a agarrar-se a qualquer junco, por mais frágil, por mais inconsistente” (p.11); “[...] <i>tornar a ver o tecto baixo com seus grandes olhos de estuque caído</i>, que me olhavam constantemente, que me pesavam sobre os ombros”. (p. 17) • Eufemismo: “Lembra-se da Cicraninha? Pois começou a andar muito amarela, muito sem forças... quando foi ao médico já era tarde. Nada a fazer. Coitada, <i>lá está no Lumiar</i>”. (p. 18) • Subentendido: a sugestão do suicídio: “Felizmente em Portugal pode-se <i>comprar sono</i> sem receita médica. <i>Um dois, três tubos de sono. Se fosse em</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Mito: Caronte (barqueiro do Hades): “Ali estávamos os quatro, silenciosos <i>como mortos num antigo barco de mortos</i> deslizando pela escuridão”. (p. 105) • Alusão: passagem bíblica da crucificação de Cristo às avessas, mulher envolvida em mantos, aludindo à nossa Senhora. • Simbologia: Natal, nascimento de Cristo, renovação da fé, da esperança, ressurreição. • Personificação: “Como se não bastasse <i>a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa</i>, perdera o filhinho, o marido e ainda via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços.” (p. 108); “Os tais laços humanos já ameaçavam me envolver.” (p. 107)

	<i>Paris...</i> (p. 19)	<ul style="list-style-type: none"> • Metáfora: uso da cor verde simbolizando esperança: “De manhã este rio é quente – insistiu ela me encarando. [...] <i>Quente e verde</i>, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada” (p. 106); “Duas vezes voltei ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: <i>Verde e quente. Verde e quente.</i>” (p. 110)
Finais antagonísticos	<ul style="list-style-type: none"> • Indiferença e passividade diante da morte, falta de esperança: “mas hoje são vinte de Janeiro e daqui a três ou quatro meses começo a esperar a morte”. (p. 11) 	<ul style="list-style-type: none"> • Renovação da fé e da esperança diante da morte, descoberta da fé.
Personagens	<ul style="list-style-type: none"> • Narradora-protagonista: Mariana Toledo, divorciada, 36 anos, desempregada: “[...] Eu que tenho trinta e seis anos e que sou uma velha de trinta e seis anos? Uma velha cheia de rugas e de cabelos brancos, que deixou – há quanto tempo? – de ser uma mulher?”. (p. 40) • Personagens principais: <ul style="list-style-type: none"> ▪ António, de família abastada de Gouveia, ensinava matemática em uma escola de meninas no Largo do Andaluz (Lisboa) à época em que era casado com Mariana; casa-se com Estrela Vale após se separar de Mariana. ▪ Estrela Vale: escultora. Conhece Mariana e António em Portugal. Inicia um 	<ul style="list-style-type: none"> • Narradora-protagonista: mulher na barca, não nomeada. Pouco se sabe sobre ela, exceto que era fumante: “Debrucei-me na grade carcomida de madeira. Acendi um cigarro”. (p. 105) • Personagem principal: a mulher com o filho de um ano no colo é a personagem principal dessa narrativa. É descrita como uma mulher “jovem e pálida” (p. 105), de “belos olhos claros” (p. 106), trajando roupas velhas que eram

	<p>relacionamento com António, que se separa de Mariana para se casar com ela. O casal tem dois filhos. Estrela é assim descrita por Mariana: “era baixa e magra. Tinha uma pequena cabeça redonda forrada de cabelos pretos, muito colados, e uma boca fina de lábios engolidos, riscados a ciclâmen. Um decote enorme e um sinal na base do pescoço branco, demasiado alto. Falava muito, mas lentamente, como se também as palavras tivessem de ser modeladas por si própria e ela o fizesse com grande cuidado, meticulosamente”. (p. 21)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Personagens secundários: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Lúcia (amiga de Mariana): “A Lúcia possuía um instinto de propriedade demasiado desenvolvido, quase medieval. Tinha um tio-avô conde-arruinado, talvez fosse por isso” (p. 30); amiga de aparências, pois quando Mariana está só, nega-lhe a amizade. ▪ Luís Gonzaga (parente distante de Lúcia): “Pertencia a uma família rica do Minho, gente muito dada à religião. Aquele filho mais novo e mais frágil fora logo de criança destinado a padre pela família” (p. 38). Mariana flerta com ele, tornam-se amigos, mas ele decide pelo sacerdócio e lhe manda postais esporadicamente. ▪ Dona Glória (dona da pensão onde Mariana se hospeda): “Aquele mulher, a D. Glória, tem retratos do marido e da irmã” (p. 55). 	<p>“revestidas de uma certa dignidade” (p. 106). Ela perdera o filho de três anos e, seis meses antes da travessia de barca, o marido a abandonara pela ex-namorada, única personagem a ser nomeada (Duca). Após a separação, fôra morar com a mãe em uma casa alugada perto da escola onde trabalha, pois é professora em Lucena. Realiza a travessia para poder levar o filho caçula ao médico, pois o menino está febril. Sua fé a fez superar a perda do filho mais velho, como se percebe no trecho “Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou”. (p. 108)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Outras referências: velho bêbado, ex-marido da mulher com a criança; mãe da mulher com a criança; farmacêutico de Lucena; médico.
--	--	--

	<p>Preocupa-se com a saúde de Mariana e a leva ao hospital quando esta piora.</p> <p>Outras referências: pai de Mariana (Fernando); filho de Mariana (Fernando), pais de António, professor Cardénio Santos (médico), secretária do médico; Augusta (criada de D. Glória), D. Corina (mãe de Lúcia), noivo de Lúcia (João Frederico de Castro e Nunes Vale do Pomar), Costa (amigo de Lisboa); Simone (brasileira voluptuosa); Etelvino Cruz; Garibaldi (brasileiro gordo, de Curitiba); Jandira ("mocinha loira"); chefe de Mariana; seu Bruno (dono do escritório), casal inglês com dois filhos (família Harper).</p>	
--	---	--

Finalizada a leitura das narrativas selecionadas, constatamos que a escrita das autoras possui pontos de convergência e de divergência, os quais retomamos sucintamente nas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que motiva alguém a ler um texto literário? Se este texto trata sobre morte, angústia, solidão e correlatos, o que faz com que uma pessoa se disponha a ler justamente páginas e mais páginas de temáticas consideradas “pessimistas”? Parafraseando Umberto Eco (2004), a ficção é uma espécie de jogo entre o passado, o presente e o futuro; participamos do jogo de modo a dar significado ao mundo real, pois “ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo” (ECO, 1994, p. 93). Para o escritor italiano, a narrativa em especial tem uma função consoladora, uma vez que as pessoas sempre contaram histórias e as continuam contando. O mito, então, tem como função suprema “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 1994, p. 93). E é justamente da experiência humana de que se ocupam Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles. Dialogando sobre a morte, a solidão, a esperança ou a falta dela nas narrativas selecionadas para o presente estudo, as autoras teceram um retrato sobre a condição humana, daí a importância em verificar de que maneira esse diálogo é realizado. Deste modo, a literatura comparada, dentre as várias possibilidades de se abordar um texto literário, foi a teoria escolhida para nortear esta dissertação.

O estudo comparado de autores e obras vem sendo objeto de inúmeras pesquisas nos meios acadêmicos, de uma forma em geral. No Brasil, nota-se uma produção acentuada de trabalhos que versam sobre as confluências e divergências da literatura brasileira em detrimento a outras, sobretudo a portuguesa, haja vista ser ela parte formadora da tradição literária no Brasil. Benjamin Abdala Junior (1989) comenta que “quem inicia o estudo comparativo das literaturas dos países de língua oficial portuguesa depara-se, de imediato com uma tradição histórico-cultural comum, que permeia as suas produções artísticas” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 16). Para o autor, o fato de a língua portuguesa ter sido modelada desde a Idade Média européia “motivou o contexto comunicativo que se estabeleceu a partir dos tempos coloniais”

(ABDALA JUNIOR, 1989, p. 16), marcando um processo contínuo de aproximações e de diferenciações.

Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles partilham da tradição histórico-cultural em língua portuguesa e iniciaram suas carreiras literárias em épocas aproximadas. Além disto, ambas partilham do interesse sobre a condição humana, escrevendo acerca da solidão que caracteriza as relações humanas no pós-guerra.

O interesse em Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles deveu-se, em um primeiro momento, à verificação de que não foram realizados trabalhos comparativos entre as obras das autoras. Ademais, corroborou para a elaboração da presente dissertação o fato de o estudo da obra de Maria Judite de Carvalho, no Brasil, ficar restrito a poucas publicações.

Portanto estudar a obra de Maria Judite de Carvalho em face à de Lygia Fagundes Telles, além de contribuir para os estudos literários de uma maneira em geral, promove um intercâmbio cultural entre as literaturas em Língua Portuguesa.

Mas o que define cada uma das autoras? Fernando Mendonça (1973), sobre Maria Judite de Carvalho, comenta: “Se fosse necessário definir com uma ou duas palavras a obra de Maria Judite de Carvalho, essas palavras seriam certamente *pessimismo* e *amargura*” (MENDONÇA, 1973, p. 173). Em mais um ponto de contato entre as autoras, a palavra *amargura* é também utilizada por Urbano Tavares Rodrigues (1998) para descrever a escrita de Lygia Fagundes Telles: “a acidulada revisão da existência que se faz ao caírem todas as máscaras num cenário de *cínica amargura*²⁰” (RODRIGUES, 1998, p. 26)

Analisando as personagens femininas da escritora portuguesa, Mendonça (1973) pondera que “as mulheres de Maria Judite de Carvalho não têm emenda, não rompem o código, permanecem na fronteira do acessível sem esperança, aguardam inermes a passagem dos dias.” (MENDONÇA, 1973, p. 175). Mariana, protagonista de *Tanta gente, Mariana, é vestida*²¹ como

²⁰ O grifo é nosso.

²¹ O grifo é nosso.

se fosse ao seu próprio enterro, mas não se veste. Ela se deixa levar pela vida, pelas situações, desencantada, desesperançada. Em suma,

(...) pode inferir-se que a obra de Maria Judite de Carvalho é um painel onde as mulheres se repetem e se repetem as situações. Sem dúvida que elas se perfilam na mesma pobreza remediada ou na mesma mediania conformada, unidas no desencanto de enfrentar os dias. No entanto, a baça tonalidade das horas com que constroem a vida, os incidentes sem surpresa com que reconstroem o tempo não esgotam a nossa aprendizagem, antes a enriquecem mais. E tudo isso porque Maria Judite de Carvalho não podia alterar o que é nosso, o que sempre com sábia e vigilante amargura patenteou nos seus livros: um mundo onde todos escrevem o manual de não compreender os outros. (MENDONÇA, 1973, p. 176)

Tal como em Maria Judite de Carvalho, a falta de compreensão permeia também a obra de Lygia Fagundes Telles. Nelly Novaes Coelho (1993), ao sintetizar a obra da escritora brasileira, escreve: “a problemática básica de seu mundo de ficção [é] o desencontro ou a impossibilidade de comunhão com os seres.” (COELHO, 1993, p. 245). Essa falta de comunhão, segundo Coelho (1993), é oriunda

(...) deste nosso mundo-em-crise, o belo/horrível mundo burguês, alicerçado em razões, certezas e verdades absolutas que já cumpriram sua tarefa no contínuo processo de evolução da vida e do mundo. Valores como o da fé que criou o *homem da culpa e da queda* (e conseqüentemente transformou a vida terrestre em uma longa e frustrante espera pela plenitude existencial a ser alcançada apenas após a morte), ou o do *sucesso material* como medida do valor ou desvalor dos indivíduos, transformando a *riqueza* e o *progresso material* em finalidade máxima da existência humana. Certezas e valores que gradativamente foram gerando o medo, a insegurança, e corroendo as relações humanas. (COELHO, 1993, p. 236)

Sobre a narrativa de *Antes do baile verde* (1999), coletânea de onde foi selecionado o conto *Natal na barca*, Nelly Novaes Coelho (1993) pontua que Lygia Fagundes Telles possui uma

(...) capacidade de criar *atmosferas*, de fixar displicentemente um ou outro pormenor concreto, real, objetivo, carregando-o ao mesmo tempo de mil e um significados ocultos que não chegam a eclodir no plano narrativo, mas que invadem fundamente o espírito do leitor, obrigando-o a uma participação ativa. (...). Seu mundo de ficção dá pleno acesso ao leitor, embora não lhe dê o conhecimento direto ou

definitivo dos dramas ou situações em causa. A ficção de Lygia Fagundes Telles empenha o leitor e entrega-lhe a cada momento a decisão sobre *o que acontece e como*. (COELHO, 1993, p. 244-245)

O processo narrativo das autoras é bastante semelhante. Assim como Lygia Fagundes Telles, Maria Judite de Carvalho convida o leitor a participar ativamente de seus textos. Em *Tanta gente, Mariana*, o recurso do *flashback* obriga o leitor a depurar e decantar sua leitura, que só na superfície aparenta fluidez e calma. É na leitura mais densa, nos detalhes, na “arte do implícito”, conforme assevera Massaud Moisés (1975), que se revelam os dramas mais íntimos dos personagens.

Em Maria Judite, as palavras são poupadas (numa referência ao título de um de seus livros), à semelhança da “técnica da escritora paulista, [que] pode ser definida como a ‘arte da alusão’, ‘arte da elipse, pela qual, através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se” (COELHO, 1993, p. 245).

O drama existencial que deixa de ser oculto aos leitores é, na verdade, dois: o drama de Mariana, protagonista de *Tanta gente, Mariana* e o da narradora de *Natal na barca*. A primeira, que nega a própria vida, entregando-se a morte. A segunda, que faz o caminho inverso: de indiferente, se faz esperançosa e serena ao contemplar o rio “verde e quente” (TELLES, 1999, p. 110).

Desta forma, o passeio pelo bosque de significações das obras de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles pressupõe um leitor cuidadoso, “capaz de deixar o bosque a qualquer momento e pensar em outros bosques, na floresta infinita da cultura universal e da *intertextualidade*” (ECO, 1994)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.
- AGUIAR & SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance)*. In: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BECKER, Udo. *The Continuum encyclopedia of symbols*. Translated by Lance W. Garmer. New York: The continuum Publishing Company, 1997.
- BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.
- CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura In *Vários Escritos*. 3ª edição rev. e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 53-80.
- CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CARVALHO, Maria Judite de. *Tanta gente*, Mariana. Lisboa: Editora Prelo, 1971.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. *Dicionário de símbolos*. 9 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1995.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CONSELHO DAS CÂMARAS PORTUGUESAS DE COMÉRCIO NO BRASIL. Disponível em <www.brasilportugal.org.br>. Acesso em: 23 ago. 2006.

COUTINHO, Afrânio (direção) & COUTINHO, Eduardo (co-direção). *A Literatura no Brasil – Era Modernista*. São Paulo: Global, 2001.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCARPIT, Robert. *Sociologia da Literatura*. Almedina: Coimbra, 1969.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *O texto estranho*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Editora Porto, 1974.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*, 3ª ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GIORDANI, Mário Curtis. *Iniciação ao Existencialismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

GOOGLE ACADÊMICO. Disponível em: <<http://scholar.google.com.br>>

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, v.2: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Tereza Cruz. Lisboa: Vega, 1993.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. In: Ad Hominem, 1, tomo II. Org. Chassin, J. Santo André, 1999.
- MARTÍNEZ, C. F.; GALIANO, E.F.; MELERO, R. L. *Diccionario de la mitología clásica*, 1. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Anhembi, 957, p. 340.
- MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo, HUCITEC; Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- MONTEIRO, Leonardo et al. *Literatura Comentada: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.
- MOSCOVICH, Cíntia. O expurgo do pé de alface. In: *Revista Entre Livros*, nº. 05, setembro de 2005, p. 66.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- OLIVEIRA, Niube Ruggero. *Fios que se desfazem: a solidão em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: *Poétique*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 209 a 230.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivainha – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PINHEIRO, J. B. G. *Vale Paraibano’ e ‘Jornal de Notícias’: Verbos de elocução*. Disponível em www.csonlineunitau.com.br/acervo_nupec/REVISTA%20ACERVO/acervo_5/txtos/joaobatista_acervo5.rtf >. Acesso em 20/01/09.
- PROJETO RELEITURAS. Disponível em www.releituras.com/lftelles_bio.asp>. Acesso em 22 jan. 2009.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 7ª edição, 1998.

- RODRIGUES, Urbano Tavares. Ambigüidade e ironia em Lygia Fagundes Telles. In: *Camões – Revista de Letras e Culturas lusófonas*. Lisboa: No. 2 (julho/setembro), p. 25-27, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.75-97.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1981.
- TEIXEIRA, Jerônimo. Teco-teco da alegria. In: *Revista Veja*, 28 de março de 2007. Seção Livros.
- TELES, Gilberto Mendonça. *O mercado do Livro Universitário*. In: *Literatura e Mídia*. Org. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik SchØllhammer. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- VIDAL, Gore. *De fato e de ficção. Ensaios contra a corrente*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WELLERSHOFF, Dieter. *Literatura, mercado e indústria cultural*. Hamburgo: Humboldt, 22:44-8, 1970.
- WERLE, M. A. *A angústia, o nada e a morte em Heidegger*. Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia, Marília/SP/Brasil, v. 26, n. 2003, p. 97-113, 2003.

ANEXO

Natal na barca

Lygia Fagundes Telles

Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.

O velho, um bêbado esfarrapado, deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia. A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.

Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem combinava mesmo com uma barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.

A caixa de fósforos escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentindo então alguns respingos no rosto, inclinei-me mais até mergulhar as pontas dos dedos na água.

— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.

— Mas de manhã é quente.

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Reparei que suas roupas (pobres roupas puídas) tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— De manhã esse rio é quente — insistiu ela, me encarando.

— Quente?

— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas? Desviei o olhar para o chão de largas tábuas gastas. E respondi com uma outra pergunta:

— Mas a senhora mora aqui perto?

— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era sereno.

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que eu devia ver um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem mas piorou de repente. Uma febre, só febre... Mas Deus não vai me abandonar.

— É o caçula?

Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo mas o olhar tinha a expressão doce.

— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.

Joguei o cigarro na direção do rio e o toco bateu na grade, voltou e veio rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo.

— E esse? Que idade tem?

— Vai completar um ano. — E, noutro tom, inclinando a cabeça para o ombro: — Era um menino tão alegre. Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... A última mágica que fez foi perfeita, vou voar! disse abrindo os braços. E voou.

Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços (os tais laços humanos) já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. E agora não tinha forças para rompê-los.

— Seu marido está à sua espera?

— Meu marido me abandonou.

Sentei-me e tive vontade de rir. Incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta porque agora não podia mais parar, ah! aquele sistema dos vasos comunicantes.

— Há muito tempo? Que seu marido...

— Faz uns seis meses. Vivíamos tão bem, mas tão bem. Foi quando ele encontrou por acaso essa antiga namorada, me falou nela fazendo uma brincadeira, a Bila enfeiou, sabe que de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito? Não tocou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda fez assim com a mão, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me deu um adeus através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora.

Olhei as nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma certa irritação me fez andar.

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...

Ela mudou a posição da criança, passando-a do ombro direito para o esquerdo. E começou com voz quente de paixão:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele! Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, se mostrasse só um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tamanha sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim.

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto.

Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou atrás de mim:

— Estamos chegando — anunciou.

Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse, correr para longe daquele horror. Diminuindo a marcha, a barca fazia uma larga curva antes de atracar. O bilheteiro apareceu e pôs-se a sacudir o velho que dormia:

— Chegamos!... Ei! chegamos!

Aproximei-me evitando encará-la.

— Acho melhor nos despedirmos aqui — disse atropeladamente, estendendo a mão.

Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse apanhar a sacola. Ajudei-a, mas ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

— Acordou?!

Ela sorriu:

— Veja...

Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar.

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço.

Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa e acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite.

Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim retomando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível. Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.

TELLES, Lygia Fagundes. *Para gostar de ler- contos*. São Paulo: Ática, 1984, p. 67.