

AURORA GEDRA RUIZ ALVAREZ

AS MÁSCARAS DA MARGINALIZAÇÃO
EM *HISTÓRIAS DE MULHERES*,
DE JOSÉ RÉGIO

Dissertação apresentada à Disciplina
de Literatura Portuguesa da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Letras, sob orientação da
Professora Doutora Lílian Lopondo.

- São Paulo -

1996

Ao Carlos Augusto, companheiro de todas as horas
e aos meus filhos, Rodrigo Alexandre e
Marcelo Augusto, amigos eternos.

AGRADECIMENTOS

"Porque é tamanha bem-aventurança
O dar-vos quanto tenho e quanto posso
Que quanto mais vos pago, mais vos devo."

Camões — Soneto 22

Ao Prof. Dr. Duílio Colombini, em memória, pelo desvendamento de novos caminhos.

À Prof^{ra} Dr^a Maria Helena Ribeiro da Cunha, pela orientação nos primeiros passos dessas pesquisas.

Aos Professores da FFLCH/USP, pela disposição ao diálogo constante e pela ajuda na minha formação intelectual e profissional.

Aos meus pais, em memória, pelo estímulo à busca do saber.

Aos amigos que ofereceram o afeto e o incentivo indispensáveis ao meu empenho neste trabalho.

A todos os que, compreendendo a necessidade da ausência, permaceneram, fiéis, à espera do retorno.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À Prof^ª Dr^ª Lílian Lopondo, minha orientadora, cuja lucidez e calor espiritual iluminaram o presente trabalho.

AS MÁSCARAS DA MARGINALIZAÇÃO EM *HISTÓRIAS DE MULHERES*

DE JOSÉ RÉGIO

ÍNDICE

1. Introdução.....	001
2. As unidades funcionais da narrativa	017
3. Os expedientes da composição narrativa	045
4. As categorias da marginalidade	101
5. As funções integrativas	156
6. Conclusões	182
7. Bibliografia	192

INTRODUÇÃO

1. O PRESENCISMO

“A arte é uma recriação individual do mundo”¹

O presencismo nasceu no meio acadêmico de Coimbra, em 10 de março de 1927, tendo como instrumento divulgador de seu ideário a revista *Presença*, que trazia, para maior compreensão dos seus futuros leitores, o subtítulo *Folha de Arte e Crítica*. Na junção da arte com a crítica depreende-se logo o escopo da revista. Por um lado, é criadora; por outro, é doutrinária². Em verdade, o presencismo representou para a Literatura Portuguesa o segundo momento do modernismo.

A primeira manifestação literária de renovação surgiu com o grupo Orpheu que congregou grandes artistas como Fernando Pessoa, Mário de Sá - Carneiro, Almada Negreiros, Santa Rita Pintor e outros. Os dois primeiros foram os mentores intelectuais do grupo.

1. RÉGIO, José. *Obras Completas. Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*. Porto, Brasília Editora, 1977, p.52.

2. Dentro do campo estético doutrinário, os primeiros números da *Presença* preocuparam-se mais com o romance, o teatro e a crítica literária. Só a partir do número 19 (fevereiro-março de 1929), começam a aparecer as primeiras doutrinas poéticas, embora anteriormente houvesse a publicação de poemas dos poetas mais representativos do Orpheu — Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, com os heterónimos mais conhecidos, Raul Leal, Antonio Botto, Mário Saa, etc — e os da *Presença* — de José Régio a Carlos Queirós. Aos poucos, a revista alarga ainda mais os horizontes da doutrina estética para o cinema e a pintura.

Apesar da breve existência da revista *Orpheu*³, ela representou, enquanto primeiro momento, os aspectos literários mais significativos que só seriam desenvolvidos fora do contexto português, no após-guerra. Ela introduziu um novo conceito de arte e de criação poética. Os poetas órficos aspiravam a uma arte que expressasse a complexidade psicológica do ser humano, sua perda de valores, a fragmentação do indivíduo diante das opressões do mundo moderno, a angústia existencial.

Ao lado do manifesto sobre o movimento órfico escrito por Fernando Pessoa, que defendia uma arte cosmopolita, universal, germinavam várias tendências estéticas: o paúlismo, o interseccionismo, o sensacionismo e o próprio futurismo órfico⁴.

A ação da geração *Orpheu* ficou, de certa forma, isolada, passando quase que despercebida pela elite intelectual coetânea, talvez pela curta duração da revista, principal veículo divulgador de suas idéias. Só mais tarde alguns intelectuais, principalmente os presencistas, deram-se conta do valor literário de suas obras, principalmente as de Fernando Pessoa e de Sá - Carneiro.

O desconhecimento desse grupo ou o quase que reduzido reconhecimento do valor desses artistas responde bem à situação vivida na Literatura Portuguesa nos dez anos subseqüentes (1916-1926). Os escritores portugueses, na sua maioria, ainda ruminavam uma literatura mesclada das mais variadas tendências: ora eram adeptos dos sentimentalismos e historicismos românticos, ora exprimiam-se por um saudosismo ou por um sentimentalismo

3. A revista *Orpheu* teve apenas dois números em 1915. Embora no prelo, a 3ª edição não chegou a sair, devido ao suicídio de Mário de Sá-Carneiro, que a sustentava financeiramente.

4. Não nos deteremos no estudo das tendências estéticas do movimento *Orpheu* porque tal empreitada demandaria pesquisa muito ampla e correríamos o risco de nos desviar de nossa proposta de trabalho. Tomemos esse momento literário como breve visão panorâmica para melhor compreender o surgimento do Presencismo.

artificial, ora seguiam na esteira da prosa especiosa de Camilo e Fialho ou, ainda, submetiam-se à influência do academicismo queirosiano. Tal heterogeneidade de tendências literárias mostra quão pouco foram afetados pelo primeiro movimento modernista.

Dez anos depois, portanto, surgiu o grupo da Presença com sua revista. Grandes transformações ocorreram na política nacional. Os presencistas, de certa forma, refletiam o ceticismo que grassava entre os intelectuais da época quanto aos ideais republicanos de progresso, que desencadearam as conturbadas alterações de regimes políticos até a implantação do Estado Novo⁵. Por esse motivo, o presencismo aspirou a uma literatura e a uma arte, desvinculadas dos compromissos do engajamento social.

5. O final do século XIX é marcado por uma grande crise econômica portuguesa e um clima de desprestígio do regime monárquico que culminou com o "Ultimatum" inglês (1890). António José Saraiva e Óscar Lopes tecem considerações importantes sobre esta época dizendo: "Mas é precisamente pelo último quartel do século XIX que se revelam com toda a clareza as consequências econômicas mais drásticas deste regime econômico-social: a mecanização conduz ao empate crescente de capital na maquinaria, à concentração dos meios de produção, ao domínio dos ramos industriais mais importantes pelo capitalismo financeiro e sua monopolização, ao exacerbamento da luta pelas matérias-primas e mercados mundiais, à partilha dos espaços geográficos pelas grandes potências." (SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. cor. e aum. Porto, Porto Ed.[s.d.] pp. 973-974). No começo do século XX, Portugal vivia um clima de insatisfação contra a Monarquia, o que foi agravado com a ditadura de João Franco entre os anos 1905 e 1906, atingindo o clímax da tensão em 1908, quando o Rei D. Carlos, bem como o príncipe herdeiro, D. Luís Felipe, foram assassinados. Ascendeu ao trono num clima de instabilidade política D. Manuel II, equilibrando-se até 1910. Em 4 de outubro, a República foi proclamada, assumindo o poder, provisoriamente, Teófilo Braga. Dois grupos surgiram, representando diferentes posições: o dos Republicanos e o dos Contra-Revolucionários em torno de António Sardinha, formando o grupo do Integralismo Português, em 1914, do qual surgiu o Estado-Novo em 1926. Portugal cedeu extensos territórios coloniais às grandes potências e ocupou outros nos fins do século XIX, apropriando-se de territórios africanos já no século XX. A industrialização crescente e a expansão ultramarina não resolveram o nível de vida e de cultura portugueses. A evolução se processava mais lenta do que em outros países do Ocidente. O contexto sócio-cultural ressentia-se da crise político-econômica por que viviam os portugueses. A baixa qualificação média, o reduzido poder aquisitivo e a concorrência do cinema comercial, todos estes fatores levaram à decadência do teatro, ao desenvolvimento lento e insuficiente da literatura de ficção e doutrinária, expandindo-se no cultivo do poema, do conto e da novela e em colaborações articulistas em jornais e revistas do país. Portugal vivia uma dura crise, pois, até 1986, quando Mário Soares, do PS, venceu o segundo escrutínio das eleições presidenciais, assumindo a presidência, o país beirava a bancarrota. (Apud João Ameal. *História de Portugal*. 4. ed. Porto, Tavares Martins, 1958 e *Grande Enciclopédia Geográfica Mundial - Europa*. São Paulo, Libra [s.d.] v.2, pp. 82-88.

A par das agitações político-sociais dentro da sociedade portuguesa, não se pode desconsiderar, em começos do século XX, o ambiente cultural da Europa, voltado ao conhecimento da personalidade e psicologia humanas, com os estudos da psicanálise de Freud e da filosofia de Bergson⁶. Relevante também foi o aparecimento de ensaios como os de Ortega y Gasset e o de obras de autores como Bernard Shaw, Ibsen, Strindberg, James Joyce, Pirandello, Apollinaire, André Gide, Jean Cocteau, Marcel Proust, Dostoiévski, etc. Destes últimos, afirmava Régio serem pontos referenciais da mais alta expressão literária.

Entre as duas revistas — *Orpheu e Presença* — houve um interregno artístico-literário propício ao reconhecimento do devido prestígio crítico-doutrinário de seus predecessores, tendo em vista toda a influência cultural externa recebida, o que motivou uma atuação criadora e renovadora.

José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca foram os fundadores, editores e diretores da revista *Presença* em 1927. A eles juntaram-se outros artistas e colaboradores críticos como Miguel Torga, Edmundo Bettencourt, Fausto José, Antonio de Navarro, etc.

Em 1930, com o número 27 da revista, Branquinho da Fonseca abandonou-lhe a direção, secundado por Edmundo Bettencourt, por entenderem que a revista estava se divorciando do princípio de liberdade de expressão de

6. Na sua *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, João Gaspar Simões afirma: "O bergsonismo era a doutrina filosófica que melhor fundamentava as interpretações críticas da nova revista. À intuição como elemento essencial da criação atribuíram estes [os doutrinários da *Presença*] a especificidade do ato poético. E ao mesmo tempo que reconheciam a natureza incomunicável de toda a experiência estética empenhavam-se em estudar os fatores que concorriam para tornar essa experiência qualquer coisa de intelectualmente interpretável. De acordo com Freud, que aplicara à arte as suas doutrinas psicanalíticas e desencadeara um movimento de curiosidade particularmente atento ao fenômeno determinante daquilo a que ele chamava a sublimação estética, também a crítica da *Presença* se especializara na análise da poesia tendo em mente os princípios do médico de Viena" — *Ob. cit.* Porto, Brasília Editora, 1976, p. 280.

suas naturais tendências artísticas. No ano seguinte, entrou Adolfo Casais Monteiro no lugar de Branquinho da Fonseca e assim a revista permaneceu até 1938. Esse período da revista é conhecido como a sua primeira fase. É um período muito produtivo. A revista, que se propunha apresentar edições quinzenais, teve de alterar sua periodicidade de acordo com as circunstâncias e com as possibilidades financeiras do grupo, através de edições mensais, bimestrais, etc. O importante é que, embora os exemplares fossem se espaçando, o número de adeptos do grupo foi-se ampliando com novas colaborações e alargando fronteiras, com participações também de brasileiros como Cecília Meireles, Jorge Amado, Jorge de Lima, etc.

No segundo período da revista, a partir de 1938, Alberto de Serpa passou a secretariá-la. A II Grande Guerra trouxe a instabilidade econômico-político-social e prenunciou o fim da revista. Era uma época em que fermentavam, em ritmo acelerado, sentimentos de hostilidade às idéias e aos ideais de que o movimento se fizera paladino. Surgiram, ao lado dos presencistas, outros artistas com concepções estéticas diferentes. Para estes últimos, a arte estava a serviço de um ideal social e político. Já não mais se tolerava o individualismo que fora o fundamento das concepções presencistas. Em novembro de 1939 saiu o penúltimo número e em fevereiro de 1940 a revista deu por cumprida a sua missão.

Esta visão histórica do surgimento e da vida da *Presença*, ladeada dos principais acontecimentos políticos, torna-se necessária para a compreensão do pensamento de certos críticos literários que acusavam os presencistas de omissão em relação aos problemas da época; cobravam-lhes um engajamento social, o que não fazia parte dos pressupostos teóricos do presencismo. Por outro

lado, mantiveram-se sintonizados com todos os movimentos culturais do momento. A *Folha de Arte e Crítica* desempenhou bem o papel de divulgadora das principais manifestações artísticas, literárias, pictóricas, dramatúrgicas, cinematográficas e não vacilou em defender as posições doutrinárias do grupo e em mostrar-se receptiva à participação de novos colaboradores. Na sua *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, conta-nos João Gaspar Simões que “pela primeira vez, entre [os presencistas], crítica e poesia se associavam [...] tão plenamente e com tão perfeito entendimento que os maiores poetas do movimento seriam, igualmente, os seus maiores críticos”⁷.

Por outro lado, é importante perceber os móveis das ações dos presencistas em relação à cultura literária.

A Presença: Folha de Arte e Crítica, ao fundamentar seus pressupostos básicos na criação e na doutrina, pretendia, do ponto de vista da criação, que a literatura fosse, acima de tudo, arte. Enquanto doutrinação, o objetivo último é a crítica. Embora José Régio só deixasse claras tais intenções nos números subseqüentes da revista, no primeiro anunciava um programa de retificação dos vícios mais comuns à literatura contemporânea e que a inferiorizavam. Eram eles a “falta de originalidade” e a “falta de sinceridade”. Sob a influência da *Nouvelle Revue Française* deram consistência a um novo conceito estético, valorizando a transmutação dos valores intuitivos originais, que o simbolismo não explorara por inteiro, em valores intelectuais ou críticos. Os presencistas descobriram um filão de literatura que até então passara despercebido pelos nossos autores: a “imaginação psicológica”, a confissão ou transposição imaginativa da análise introspectiva. Pretendiam mostrar os valores da “sinceridade” vindos da região

7. *Ob. cit.*, p. 278.

mais profunda, inocente e virgem do inconsciente, de recriação individual do mundo — da personalidade original. Assim, a literatura não surgia como expressão de uma alienação, mas como reflexo de uma individualidade artística profunda, inteligente e sensível. Para os presencistas, a arte, portanto, adquiria a corporeidade pela individualidade do artista. E a produção do objeto artístico atendia exclusivamente à finalidade estética. Esta concepção de arte exigia do criador duas qualidades: que ele fosse vidente e consciente.

Munidos de novos conceitos filosóficos e artísticos, de maneira inflamada defendiam que a Literatura Portuguesa se ressentia de uma profunda renovação. Entendiam que a literatura vigente entrara numa fase de decrepitude, presa ao espartilho de um esteticismo fabricado que utilizava processos gastos e obsoletos. Esta literatura, prenhe da verborragia do “pensar fraseológico”⁸ e, acima de tudo, incentivada por uma crítica ultrapassada, muito amiga de atitudes louvaminheiras, era descompromissada com a análise mais profunda das obras e não atendia às sutilezas de pensamentos e de sensibilidade. Urgia que se buscassem novos rumos⁹.

Tendo como base o “pensar fraseológico”, José Régio estabeleceu o conceito de “pensar sincero”, em oposição àquele. Sem percorrer os caminhos estéticos preestabelecidos por uma “escola”, buscaram os presencistas, através

8. Esta expressão é empregada no ensaio “Literatura Livresca e Literatura Viva”. In: *Presença*, nº 9 e caracteriza a “Literatura Livresca” por descuidar da denúncia dos grandes dramas interiores do indivíduo.

9. Do conjunto de escritores da época, reconheciam os presencistas algum valor a Aquilino Ribeiro e maior apreço a Raul Brandão devido à densidade psicológica de suas obras, que lhes pareciam mais “sinceras” do que a combinação aquiliana do arcaico com o moderno e o abuso do vocabulário rústico. A ira presencista não se levantara contra o grupo do Orpheu. No número 46 da *Presença* (outubro de 1935), Régio referia-se à publicação de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, reconhecendo-lhe qualidades, mas lamentava que Pessoa não publicasse outras obras para que o seu talento fosse melhor conhecido. Já quanto a Mário de Sá - Carneiro, atribuíam-lhe maior valor artístico.

do filtro da individualidade do artista, da simplicidade e da sinceridade, ver o homem moderno sob uma nova óptica, procuraram revelá-lo na sua imensa variedade de combinações de emoções, vontades e pensamentos que conformam a complexidade do espírito humano.

O presencismo fundamenta, portanto, a criação artística a partir de uma visão individualista que se universaliza ao beber das fontes das experiências humanas. Em Régio, por exemplo, a realidade comparece filtrada pela sua óptica de artista. É em sua humanidade que a arte aprofunda as raízes e materializa-se pela sua sensibilidade criadora de poeta. São dois, portanto, os elementos essenciais da criação: o indivíduo e a realidade. Da realidade externa, querem a libertação dos antigos cânones estéticos, vazios de atualidade e de "verdade" humanas e a valorização das autênticas virtualidades do povo português. Do indivíduo, privilegiam o conhecimento de suas neuroses ou de seus recalques abafados nos labirintos do seu mundo interior.

A postura iconoclasta da *Presença* não se estendia no sentido de uma ação generalizadora. Embora refutassem o passadismo e o racionalismo mistificado, os novos rumos dessa estética optavam por um processo de criação mais "sincero", "espontâneo", "original". A literatura presencista cria-se vazada nos moldes do individualismo que se caracterizava pela diversidade e pela complexidade próprias do elemento criador e do "sincerismo", que é o ponto matricial de toda a literatura do grupo *Presença*. Vejamos como José Régio circula por esses conceitos, privilegiando *Histórias de Mulheres*¹⁰, objeto de nossa dissertação.

10. Sempre que me referir à narrativa analisada, utilizarei a 4ª edição da Brasília Editora, Porto, 1974.

Histórias de Mulheres, como o próprio nome sugere, trata dos conflitos interiores vividos por personagens femininas (exceção feita a “O Vestido Cor de Fogo” e a “Sorriso Triste”) e aprofunda a análise das suas relações com o contexto em que estão inseridas. Numa primeira leitura, o que se depreende é o estabelecimento da incompatibilidade que permeia a relação indivíduo - meio devido às diferenças de valores e de padrões que cada um prioriza nas experiências de vida. Do ponto de vista da sociedade, descobrimos o reforço das aparências, da sintonia dos comportamentos sociais com as normas preestabelecidas pelo bom senso coletivo e o mascaramento de sentimentos e comportamentos estranhos ao grupo. Do ponto de vista individual, as personagens femininas configuram-se como seres anômalos em relação ao contexto — pela opção por uma vida que se cumpre fiel aos seus princípios íntimos, à sua identidade, aos sonhos e/ou à sua loucura, enquanto que as personagens masculinas sufocam seu mundo interior, sua identidade, fazendo o jogo social no processo de marginalização da mulher.

Desta discordância de visões de mundo, em que dialeticamente se opõem o indivíduo e o meio, preocupa-se o artista em traduzir integralmente as vivências humanas, não carregando nas tintas da realidade para torná-la inverossímil, nem sombreando-as, minimizando, assim, os problemas sociais e psicológicos.

Régio, com sua profunda sensibilidade, consegue mergulhar no mundo interior das personagens, sondar-lhes os impulsos recônditos, os sonhos de libertação e a complexa teia de relações com o grupo nas múltiplas possibilidades

de comprometimento ou de recusa à norma. Graças a esse compromisso com a verdade psicológica das personagens — que resulta em densos retratos humanos nas páginas de *Histórias de Mulheres* — é que a literatura regiana cumpre-se fiel aos pressupostos teóricos defendidos pelo grupo da *Presença*. Cedamos a fala ao próprio Régio, quando, no primeiro artigo da *Presença*, afirma: “Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço”¹¹.

Em *Histórias de Mulheres*, o ato criativo processa-se através da construção de personagens que engendram a complexidade dos conflitos psicológicos, resultantes do seu desajuste na relação com o mundo. Dessa perscrutação da interioridade da alma humana e da criação do drama existencial das personagens, o texto se organiza em consonância com o ideário regiano: não encontramos, sequer, momentos de transgressão ou de recaídas que poderiam ser classificadas como “Literatura Livresca”¹². A ideologia regiana se realiza, portanto, em harmonia com o processo de criação artística, como veremos.

2. PROPOSTA DE TRABALHO

A escolha de *História de Mulheres* como **corpus** da nossa dissertação de mestrado implicou uma difícil opção face à diversidade da obra de José Régio,

11. RÉGIO, José. *Páginas de Doutrinas e Crítica da Presença*, p. 19.

12. “Literatura Livresca”, no dizer de Régio, é tudo o que se opõe ao conceito de “Literatura Viva”.
— Idem, *Ibidem*, p. 19.

que apontava para diferentes caminhos percorridos pelo artista, tanto no que diz respeito à variedade de formas que cultivou quanto no que toca às diferentes soluções literárias que encontrou durante seu processo de criação.

Resolvido o primeiro grande obstáculo — a definição do **corpus** —, enfrentamos a responsabilidade de optar por uma leitura dentro das múltiplas possibilidades que o texto oferece. Examinar as forças que se condensam no objeto artístico e decidir por uma determinada abordagem é tarefa bastante árdua quando a obra tem como autor José Régio, artista que possui uma consciência crítica bem desenvolvida sobre o fazer literário. Além disso, é um dos fundadores da revista *Presença*, da qual participou ativamente como crítico de arte e como principal divulgador do seu ideário.

A responsabilidade por mais esta opção pesou-nos, pois *História de Mulheres*, além de ser o único exemplo da coletânea de contos e novelas na produção do autor, também introduz uma nova tônica, até então desconhecida das suas criações. É um novo universo da configuração da arte e, por mais que nos arrisquemos a apreendê-lo, com certeza ficaremos aquém da realidade instaurada pelo texto.

O estudo que ora nos propomos a fazer prende-se ao interesse que a obra nos despertou do ponto de vista da novidade do tema no conjunto da produção artística regiana. O tema central de *História de Mulheres* é a marginalidade a que o elemento feminino se vê exposto nas suas mais variadas relações com o mundo. Num primeiro momento, este tema pode sugerir que a obra tenha como fundamento ideológico as teorias de engajamento social, o que não acontece, como já vimos. A marginalidade é tratada sob o ponto de vista da sondagem psicológica dos sentimentos e dos comportamentos das personagens.

Não podemos deixar de esclarecer que a obra de José Régio não é uma reprodução e aplicação das doutrinas das escolas de psicologia criadas na época; apresenta características próprias na articulação da análise introspectiva presente no texto, enquanto construção tanto do mundo interior das personagens quanto das suas relações com o outro. Instaura-se, portanto, o tema dentro do universo da arte.

O nosso objeto de análise apresenta uma singularidade na sua configuração que não podemos deixar de mencionar. As tensões entre as personagens e o meio perfazem as estruturas da obra literária em questão, refletindo, possivelmente, uma aspiração à ordenação do caos. Para representar esta concepção cósmica, José Régio escolheu sete diferentes conflitos femininos que, talvez, guardem certas relações com o esoterismo.

É sabido que, principalmente na sua criação poética, os problemas de ordem religiosa, mística são a tônica de muitas obras, como por exemplo *Poemas de Deus e do Diabo*¹³, *As Encruzilhadas de Deus*¹⁴, etc. Estas obras revelam o conflito entre o poeta e os homens, o poeta e Deus, o humano e o divino¹⁵. Contudo, não estudaremos esses aspectos vinculados ao gnosticismo maniqueísta e à retomada da simbologia de Prometeu, de raízes românticas, por se distanciarem do eixo central do **corpus** escolhido para análise em nossa dissertação.

13. RÉGIO, José. *Poemas de Deus e do Diabo*. 7. ed. Lisboa, Portugal, 1969.

14. _____. *As Encruzilhadas de Deus*. 3. ed. Lisboa, Portugal, 1969.

15. Segundo o crítico Eugênio Lisboa, a tentação do limite é o tema central das obras acima referidas e marca a angústia existencial do homem que aspira ao divino, à perfeição. Para ilustrar, ele cita um trecho do poema "Caos", de *Encruzilhadas de Deus*. (Mas Deus! baixinho, entre nós,/ Baixinho, porque é pecado, / O que as palavras dirão./ Mas eu não tenho outra voz,/ Mas Deus! quando serei tu? / Perdão! / Deus seja louvado!). Cf. LISBOA, Eugênio. *José Régio: a Obra e o Homem*. Lisboa, Arcádia, 1976, p. 196.

Como base teórica do que passaremos a desenvolver, adotaremos a leitura feita por Carlos Felipe Moisés, na “Introdução” da obra *Mensagem*¹⁶, de Fernando Pessoa. Assim, identificando possíveis relações com o esoterismo, interpretamos as quantidades numéricas presentes em *Histórias de Mulheres*, como segue: **a unidade primordial** representa a cosmovisão do demiurgo que aspira a ordenar o caos presente nas relações do indivíduo com o meio, na busca de uma unidade através da configuração artística. O artista retoma o ato divino, que da unidade do Seu ser inicia por criar o duplo: Adão / Eva, bem / mal, etc. e volta ao uno, ao reelaborar e recriar a partir dos dualismos a obra de arte — átomo sintetizador da unidade. Como afirma Régio, “a arte é uma recriação individual do mundo”.

“A **bi-unidade** é resultante da **tri-unidade** original, pela expulsão do elemento harmonizador dos contrários”¹⁷. No texto, a bi-unidade expressa-se através dos conflitos, que se manifestam em binômios que espelham as linhas de oposição, as quais convergem para o ponto de tensão nas relações do indivíduo com o meio. As neutralizações, que as personagens elaboram para reduzir o impacto da ação do grupo social, representam fracas tentativas de criação do terceiro elemento da tri-unidade. A base de sustentação da estrutura triádica, uma vez atingida, resultaria no restabelecimento do equilíbrio, da harmonia nas relações das personagens com o elemento antagonista.

O número cinco simboliza os fluidos da alma, aqui representados pelas cinco protagonistas femininas — Rosa Maria, de “Davam Grandes Passeios aos Domingos”; menina Olímpia, de “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”;

16. 3. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994.

17. *Ob. cit.*, p.XII.

Rosa, de “História de Rosa Brava”; Maria do Ahú, do conto do mesmo nome e D^a Estefânia, de “Pequena Comédia”.

Por fim, sete são os estados da matéria. Na obra representam os sete conflitos femininos configurados, primeiro, pelas cinco personagens acima referidas, em torno das quais se move o eixo narrativo. As outras duas personagens assumem o papel de principais mas cedem espaço de protagonista a duas figuras masculinas que, na construção da narrativa, centram-se como pólos de tensão das suas relações com o meio. Maria Eugênia, de “O Vestido Cor de Fogo”, e Dulce, de “Sorriso Triste”, acabam tendo um significado circunstancial. Por isso, seus sentimentos, seus valores e princípios não ganham relevo. Pelo desconhecimento do seu fluido anímico, da sua identidade enquanto ser, elas simbolizam a marginalidade em mais alto grau, na medida em que representam para a burguesia a abjeção da conduta, ou seja, a degradação humana: uma por optar pelo mundanismo, vivendo em promiscuidade amorosa; outra, pela vida de prostituição, de que não consegue fugir.

Em resumo, são sete os estados da matéria, que simbolizam as etapas do caminho alquímico em seu pretendido retorno à unidade primordial. Daí os sete dramas vividos pelas personagens femininas que, nas relações do ser com o mundo, refletem a bi-unidade. Mas através dos elementos de neutralização por elas criados, buscam, em vão, o equilíbrio, a paz para atingir a tri-unidade — o centro.

Já os protagonistas de “O Vestido Cor de Fogo” e “Sorriso Triste” optam por viver o conflito. Permanecem no estágio da bi-unidade e não buscam o uno, por se recusarem a exteriorizar os fluidos da alma, isto é, revelar sua identidade para o mundo.

Saindo do campo das probabilidades de que a configuração de certos elementos articulados na obra poderiam ter relações com o esoterismo, procuraremos avançar nossos estudos por searas um pouco mais objetivas, na medida em que procederemos à análise dos componentes de construção do texto e das personagens. Assim, examinaremos quais são os objetos da marginalização; quais os tipos e ações marginalizadoras; como estes procedimentos ocorrem e em que níveis se dá o processo de marginalização.

Para resolver as nossas dúvidas, concentramos nossa proposta de trabalho nos seguintes objetivos:

- a) estudar os elementos macroestruturais, como os expedientes de que se vale o narrador no processo de construção da narrativa, observando como alicerçam os conflitos que nela se desenvolvem;
- b) examinar, na estrutura da frase, a presença dos dêiticos como recursos formais na sua dupla função: horizontal, estabelecendo as relações entre os objetos dos conflitos, e vertical, adensando o drama das personagens;
- c) analisar as unidades funcionais da narrativa, buscando encontrar as constâncias dos elementos distributivos, notando como eles se operacionalizam no texto e com que carga de significações aparecem;
- d) estudar as unidades integrativas, descrevendo como elas se articulam no eixo narrativo ao estruturar as personagens principais;
- e) por fim, observar as relações do tema — que aborda questões de ordem social — com os pressupostos teóricos defendidos por Régio, de que a obra de arte filtra os problemas da época.

Após a análise dos elementos formais e intrínsecos dos textos, buscaremos os embasamentos teóricos que possam dar maior fundamentação às nossas idéias. Dessa forma, adotaremos para o estudo das unidades funcionais, as teorias acerca da composição do conto de Vladimir Propp¹⁸. A partir daí, faremos um levantamento das funções predominantes nas narrativas e examinaremos o papel que elas desempenham na articulação do eixo narrativo.

Além disso, com a finalidade de aplicar o modelo dos contos maravilhosos a *Histórias de Mulheres* utilizamos os estudos de Claude Bremond, Roland Barthes, Greimas e Todorov que estenderam o modelo do mestre para outras formas narrativas.

Na análise do enunciado, levantaremos os dêiticos, tentando conhecê-los a função enquanto elemento criador de tensão no discurso.

Já nos limites internos do texto, trabalharemos com os elementos simbólicos que se inserem num processo de construção das personagens. Os símbolos presentes estendem-se em duas direções: horizontal, ao expressar materialmente a dialética do ser no mundo e a vertical, atingindo as camadas subterrâneas das personagens que cada objeto representa.

Concluindo, dentro destes limites e objetivos desenvolvemos as nossas pesquisas em *Histórias de Mulheres*, conscientes de que o objeto do nosso estudo implica um universo de múltiplas leituras e de que apenas tangenciamos uma das suas possibilidades, na amplitude seu espaço de construção.

18. Idem, *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. do russo de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. — São Paulo, Forense - Universitária, 1984.

AS UNIDADES FUNCIONAIS DA NARRATIVA

"O discurso acha meios de trazer a matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la."¹

Ao centrar nossos estudos em *Histórias de Mulheres*, de José Régio, o tema da marginalidade apresenta-se como uma tônica obsidiante voltada precipuamente para o **pathos** feminino, que origina das relações conflitantes entre a mulher com o mundo. O jogo de oposições, caracterizado por princípios, valores e comportamentos dispostos sempre aos pares dialetiza ópticas diferentes das personagens e da sociedade burguesa. Para melhor conhecer essas relações de tensão entre a personagem e o meio, examinaremos o processo de composição das narrativas, que anunciam dramas de diferentes protagonistas, mas que, em última instância, parecem-nos mais uma retomada do processo de encaixamento², para usar a terminologia de T. Todorov. As narrativas de *Histórias de Mulheres* desdobram-se em múltiplos dramas humanos, que se ligam por um fio condutor contínuo, isto é, a reiteração da mesma temática, vestida de categorias diferentes na configuração textual.

¹. BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1990, p. 24.

². Conforme conceituação de Todorov, "o encaixamento é a inclusão de uma história no interior de uma outra. Assim todos os contos da *Mil e uma Noites* são encaixados no conto sobre Sherazade". — TODOROV, Tzvetan. "As Categorias da Narrativa Literária" In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971, p. 234.

Lembram-nos Sherazade, atando os fios das histórias com o objetivo de prorrogar a vida. Aqui, o objetivo da seqüência dos contos e novelas é evidenciar, através dos diferentes matizes do conflito feminino, a marginalização da mulher pelo meio. Indo um pouco além, diríamos que, assim como os contos de magia são monotípicos quanto à construção, uma hipótese provável seria que todas estas "Histórias" não passassem de uma grande história que reunisse a protocélula do drama feminino. Vale dizer que acreditamos que as unidades funcionais principais repetem-se nas várias narrativas, como que seguindo um modelo matricial.

Partindo, então, das observações quanto à recorrência temática e ao estabelecimento da tensão das narrativas sobre dois pólos fixos de conflito, a personagem e o meio, inferimos que poderemos nos valer dos estudos de Propp sobre as unidades funcionais dos contos que descrevem as células dramáticas das obras por ele analisadas.

No nosso trabalho, vamos pinçar as unidades funcionais constantes nas narrativas, observando primeiramente as relações que elas instauram no texto e, por fim, verificar se ocorre também a reiteração destas funções em todas as histórias. Propomos, desta forma, encontrar o cerne do objeto estudado, de que fala Goethe³ na citação que Propp adotou para a epígrafe do capítulo II da sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Segundo Goethe todos os seres, mesmo após transformações, guardam uma essência, pontos comuns derivados da célula-mãe.

³. "Eu estava absolutamente convencido de que o tipo geral, fundado em transformações, passa através de todas as substâncias orgânicas e pode ser facilmente observado em todas as partes num corte mediano qualquer" - Goethe. Apud Vladimir Propp. *Ob. cit.*, p. 25.

Claude Bremond, discípulo de Propp, amplia o estudo do mestre para todas as narrativas, flexibilizando as categorias das unidades funcionais num número menor de funções basilares⁴. Por sua vez, Bremond acredita que a partir da estruturação das condutas humanas em agentes e pacientes, pode-se fazer um engendramento dos tipos narrativos que se desenvolvem desde as formas mais simples de narratividade para as mais complexas e diferenciadas.

Desta forma, as diversas narrativas, podem apresentar tipos mais gerais do comportamento humano que se articulam numa rede de relações internas e mútuas, assemelhadas na sua estrutura fundamental, mas com variações infinitas “no jogo de combinações e de opções”⁵ presentes no processo de criação artístico.

Considerando os fundamentos teóricos de Propp, Goethe e Bremond, que propõem esta possibilidade de existência de estruturas básicas geradoras das diferentes narrativas e baseando-nos nos elementos observados em *Histórias de Mulheres* que apresentam, a princípio, dois pontos de constância: repetição temática e recorrência de tensão presa ao mesmo eixo do conflito — a personagem e o meio, empenhamo-nos em encontrar outros pontos de contato no processo de composição dos textos em questão. Assim, analisando as unidades funcionais, pudemos observar determinadas funções que obedecem a um sistema implícito de regras. Vejamos:

4. “Construindo, a partir das formas mais simples da narratividade, seqüências, papéis, encadeamentos de situações cada vez mais complexas e diferenciadas, lançamos as bases de uma classificação dos tipos de narrativa; além disso, definimos um quadro de referência para o estudo comparado desses comportamentos que, sempre idênticos na sua estrutura fundamental, se diversificam ao infinito inesgotável, segundo as culturas, as épocas, os gêneros, as escolas, os estilos pessoais”. — BREMOND, Claude. “A Lógica dos Possíveis Narrativos” In: *Análise Estrutural da Narrativa*. 2. ed. — Rio de Janeiro, Vozes, 1971, p. 135.

5. Idem. *Ibidem*, p. 135.

1. **situação inicial** — situação de aparente equilíbrio;
2. surgimento de uma **carência** ou **dano** provocados;
3. presença do **antagonista** que hostiliza e oprime;
4. raras vezes, presença do **adjuvante** (três vezes);
5. **combate** — quando ocorre o conflito entre o herói e o antagonista;
6. **herói** — nesta seqüência narrativa, podemos classificar dois tipos de heróis: o “herói-buscador”, que na esfera da ação, realiza a procura do objeto da falta ou carência, aquele que reage perante as exigências do doador e restabelece o equilíbrio inicial; o “herói-vítima”, que, geralmente, sucumbe diante da força do agressor;
7. **desfecho** — não ocorre o reconhecimento do herói, ou a recompensa, ou seja, a reconstituição do equilíbrio inicial.

Para confirmarmos ou retificarmos a hipótese apresentada de que a estrutura fundamental da composição das narrativas contidas em *Histórias de Mulheres* respeita determinadas unidades funcionais gerais e permanentes, embora diversificando amplamente o universo de situações e de complexidade das relações psicológicas dos personagens, vamos examinar os textos a partir das recorrências previamente levantadas no gráfico que segue na página 44.

- “Davam Grandes Passeios aos Domingos”

O eixo dessa narrativa estabelece a seguinte seqüência de unidades funcionais:

1. Situação Inicial — a personagem Rosa Maria é apresentada vivendo um momento de desproteção, de abandono pelo falecimento dos pais. Os pequenos incidentes que ocorrem na sua viagem da casa paterna a Portalegre, Rosa Maria interpreta-os como resultados de sua contingência de “pobre órfã”, que se vê à mercê da cortesia de estranhos. Portanto, a narrativa inicia-se com uma situação de desequilíbrio, focalizando a solidão e o sentimento de desamparo familiar da personagem.

2. Carência⁶— a heroína ressent-se da proteção e do aconchego afetivo da família. Cria como solução para essa falta o casamento, isto é, uma vez sem o ponto de referência de sua identidade, procura, através da constituição de outra família, a reparação da perda.

3. Antagonista — todos os habitantes da casa de tia Alice são egocêntricos, individualistas. A necessidade interior de afeto, de receptividade, da protagonista é ignorada. O meio reforça numa linguagem de evasivas e de ironia de que tia Alice, ou melhor, os “seus nervos” é que precisam de cuidados. Há uma anulação da pessoa de Rosa Maria, bem como de tia Vitória, ambas dependentes de tia Alice. Elas representam uma carga de sacrifícios a que esta última se vê obrigada a suportar.

⁶. A carência, segundo o significado que aparece em Propp, ocorre quando “falta alguma coisa a um membro da família e ele deseja obter algo”. Nesse ponto das unidades funcionais, Propp indica a possibilidade de existência do dano, isto é, quando “o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família, como nos casos de rapto, roubo, etc.”. Nas narrativas que ora examinamos não há esta última ocorrência. *Ob.cit.*, p. 34-35.

4. **Adjuvante**⁷ — por aproximação de sentimentos e de contingência a que se vê exposta, tia Vitória procura ajudar Rosa Maria num único momento — exatamente no clímax do conflito, do combate. A narrativa deixa bem claro que o auxílio não se deve à simpatia pela causa da heroína mas à possibilidade de, indiretamente, manifestar sua agressão a tia Alice.

Neste sentido, a adjuvante distancia-se do conceito que Propp atribui a esta personagem. O adjuvante nos contos de magia move-se na mesma direção do objetivo do herói. Aqui, ao contrário, há uma dissonância. Enquanto Rosa Maria empenha-se em se embelezar para conquistar Fernando, tia Vitória coopera com ela para vingar-se das humilhações sofridas.

Em resumo, tia Vitória não é uma adjuvante *in stricto sensu* porque, assim como o meio, ela também faz o jogo do individualismo.

5. **Combate** — este é o clímax da fantasia de Rosa Maria, quando tenta reparar sua carência, conquistando Fernando e casando-se. É o dia da festa do Entrudo e há toda uma preparação da personagem, que se arma com sua beleza e com roupas de princesa para elevar-se de sua categoria de “pobre órfã”. Contudo cria-se um mal-entendido. Tia Alice suspeita, pelo excesso de entusiasmo de Chico Paleiros, que Rosa poderia conquistá-lo. De pronto, sai em defesa de seus interesses

⁷. A primeira função do adjuvante, segundo Propp, é de doador, ou seja, ele é o “provedor”, que dá ao herói o objeto mágico, para que lhe seja permitido superar a carência ou dano sofridos. Ele é um auxiliar do herói. Cf. PROPP, V.I. *Ob. cit.*, p. 41.

pessoais, uma vez que, pensando nos fartos rendimentos financeiros do jovem, ela já o escolhera para futuro marido de Lá-lá, sua filha. As pressões do meio, através dos olhares de reprovação e dos comentários irônicos de tia Alice e Lá-lá e a leviandade de Fernando destroem a possibilidades de reparação da carência e aniquilam-na.

6. Herói — Rosa Maria é um herói-buscador⁸. A princípio, guiada pelos sonhos, luta pela reparação da carência de uma forma direta, explícita. Com o movimento de agressão do meio, encasula-se. Conscientiza-se daquele mundo de individualismo e protege-se não se expondo, não alardeando seus sentimentos. Ao contrário, busca alternativas para a carência: a solidão e o devaneio.

7. Desfecho — a carência de Rosa Maria não é reparada. Por isso, a narrativa termina com a mesma situação do desequilíbrio inicial. Para minorar seu sofrimento pela ausência do objeto da busca, vale-se do devaneio nos momentos em que se isola no quarto. Neste sentido, houve um despertar da consciência da personagem para o jogo de individualismos e de máscaras. Para compensar o meio, procura neutralizar as agressões sendo servil, prestativa e contida. Nos momentos de maior sofrimento, fecha-se em seu quarto e da janela busca a paisagem para liberar-se da dor, das pressões sociais.

⁸. O herói-buscador, segundo Propp caracteriza-se pela reação. Ele pode manifestar ou não com palavras sua decisão de busca. A ação do herói-buscador é de procura, visando reaver o objeto do dano ou reparar a carência. Enquanto que no caso do herói-vítima, não há a partida do herói-buscador, que objetiva auxiliar o herói-vítima, como no caso da princesa raptada e expulsa. Este último fica entregue às aventuras sem um alvo determinado e por vezes, sucumbe diante da força do agressor. Cf. PROPP, V. I. *Ob. cit.*, p. 41.

- "Sorriso Triste"

No texto de rememoração, o protagonista revê uma experiência de vida. Sendo assim, o ponto de partida da história coincide com o fim e a maior parte do eixo narrativo é uma longa analepse. Assim, temos:

1. Situação inicial — o narrador-personagem mostra-se insatisfeito. A princípio autoflagela-se espiritualmente por ser conivente com o mundo de aparências e não assumir seus desejos mais íntimos, ou seja, unir-se a Dulce, uma mulher marginalizada pelo seu meio.
2. Carência — busca da identidade, mesmo transgredindo a norma, ou seja, casando-se com Dulce.
3. Antagonista — é representado pelas pessoas de seu meio social que não aprovam suas tentativas de aproximação de Dulce; por isso, marginalizam-na.
4. Adjuvante — o narrador personagem não divide com ninguém seu drama. É consciente de que todos os de seu meio não o encorajariam a violar os estatutos sociais para ficar com Dulce.
5. Combate — ele acontece de forma fragmentada nas várias tentativas em que, timidamente, tenta interessar-se por Dulce. Nos diferentes

embates, o personagem opta por não enfrentar o meio e covardemente acata suas normas.

6. Herói — o narrador enquanto personagem do fato narrado, embora extremamente fragilizado pela ausência de coragem de contestar o meio, ensaia tímidas arremetidas que não têm nenhum resultado positivo para si. No segundo momento, enquanto narrador que se coloca na hipotética distância crítica dos fatos, na medida em que o envolvimento emocional não lhe permite ser imparcial nos seus julgamentos, torna-se também um herói-buscador. Antes, sua ação se dá no nível externo, agora, penetra no seu mundo interior em busca de um maior conhecimento das suas vivências, ou seja, de sua identidade, despojada das pechas sociais.

7. Desfecho — o herói sente insatisfação pela sua própria vida; autocensura-se por sua covardia. Mas sua auto-reprovação é ensaiada, é também uma máscara. Em verdade ele não rompe com o meio, lutando pelo objeto de sua busca. Seu narcisismo é maior que a coragem de expor publicamente seu amor por Dulce. Teme ser também marginalizado pelo antagonista.

- “Menina Olímpia e a sua Criada Belarmina”

As unidades funcionais desse conto percorrem, de certa forma, a mesma seqüência estabelecida em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, com a presença do adjuvante, mas atuando de modo diferenciado, como veremos.

1. Situação inicial — a princípio, o conto introduz uma situação de tranqüilidade, na medida em que a heroína não se apresenta em conflito. Ela é descrita como uma aristocrata, pela elegância de suas formas e andar, pelos gestos solenes e estudados e pelo seu porte comedido. Mas, a seguir, percebemos que sua aparência não passa de um jogo de ótica. O narrador projeta mais luzes sobre a personagem e passamos a vê-la melhor, definir seu contorno e conhecê-la na interioridade. Nesse momento, damos-nos conta de que fomos logrados tanto pelos artifícios da personagem quanto pelos do narrador. Mas este reconsidera e mostra-nos que aquele equilíbrio inicial é aparente. Aos poucos, começa a desnudar a personagem, revelando o estado de desequilíbrio em que ela vive pela carência do objeto desejado.
2. Carência — a personagem ressent-se da perda do **status** de aristocrata, do mundo de luxo e de cordialidades cavalheirescas que faziam parte de sua vida no passado, quando ela era filha de um juiz. Com a morte do pai e com a dissipação dos bens pela mãe, menina Olímpia conhece a miséria. Por isso, a personagem empresta à carência uma existência virtual, na medida em que prefere viver o passado — época da fausto, luxo e cortesias — e recusa-se a conscientizar-se da precariedade de recursos com que ela e a criada sobrevivem. A protagonista introjeta-se e passa a viver os seus sonhos, recompensando a si própria do sentimento de falta do objeto buscado. Assim, através da fantasia, ela repara a sua carência.

(...) Ali ficava direita, quase à borda do banco, majestosa e serena como num altar. Por certo, pensava; ou sonhava. Em que seria difícil dizer-se. Talvez no passado, talvez num futuro melhor...⁹.

3. Antagonista — É apresentado pelo meio que, através da ironia, de expressões grosseiras e maus modos, hostiliza-a. Os vizinhos e os pedestres, ao encontrarem-na, zombam da singularidade de seus trajes fora de moda e do excesso de maquilagem. Nem mesmo os que, vez por outra freqüentam a sua casa, como Rita do Coxo, vão além da aparência, da representação física de menina Olímpia. Não tentam entender seu mundo interior. Sua figura incomoda-os por desobedecer às regras por meio da indumentária. Por isso, agridem-na com censuras, incompreensões e marginalizam-na.

4. Adjuvante — Belarmina, a criada, assume plenamente a função de auxiliar do herói. É ela quem defende a ama, correndo atrás dos meninos malcriados que lhe dirigem chalaças.

Ao também tentar resguardar a ama dos improperios, a seu modo, auxilia o herói, não o abandona diante da agressividade do antagonista. Além disso, a criada se solidariza com ele e, em vão, tenta trazê-lo à realidade para que não sofra as opressões do meio. Um exemplo disso apresenta-se quando menina Olímpia se indis põe contra Belarmina por não aceitar as suas recomendações de usar roupas escuras, grossas, de lã, próprias para uma senhora, no inverno. Estes comportamentos são típicos do adjuvante que, segundo Propp,

⁹. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 143.

desempenha o papel de provedor, ou seja, fornece meios para que o herói lute contra o agressor e consiga reparar sua carência.

Esta atitude de Belarmina é uma forma de subsidiar o herói com o elemento fundamental que gera o conflito com o meio — a consciência de que, agindo assim, menina Olímpia está ferindo as regras estabelecidas e de que essa violação desencadeia a sanção do antagonista. Mas ela não entende os conselhos da adjuvante. Considera-os igualmente como crítica hostil feita pelos vizinhos. Por fim, Belarmina prefere deixá-la na fantasia porque ignorar as agressões é uma forma de poupar-lhe das hostilidades do meio.

5. Combate — estabelece-se na narrativa desde o segundo parágrafo do texto, quando descobrimos que a personagem vive um equilíbrio aparente. O combate prolonga-se a partir daí até quando menina Olímpia refugia-se no jardim público. O espaço das ruas, que ela percorre todos os dias como um ritual, representa campo de atuação do antagonista.

A casa e o jardim público, por sua vez, são considerados espaços de trégua, de refúgio da luta. O grupo social que aí frequenta segue o mesmo estatuto do herói, por apresentar características semelhantes, ou seja, deixa-se dominar pelo sonho, pela evasão. As pessoas desse grupo, possivelmente, sofrem as mesmas agressões do meio. Contudo nesse espaço, são solidárias, entre si.

Outro aspecto a apontar no confronto de menina Olímpia com a sociedade é que esta atua com linguagem e ações diretas, grosseiras

e desrespeitosas, enquanto que a personagem a ignora. Ela reprime os seus sentimentos, mostrando-se superior. Seus comentários sobre esses episódios, quando ocorrem, manifestam-se apenas com sua adjuvante, num discurso indireto. Portanto, ela não se deixa contagiar pelos insultos e coloca-se numa distância crítica de quem analisa um acontecimento de que não tomou parte. Não se envolve emocionalmente nem se fragiliza pelas ações do grupo social.

6. Herói — menina Olímpia caracteriza-se como herói-buscador, na medida em que decide por que caminho seguir e escolhe viver o mundo interior, construindo, dessa forma, a sua realidade.
7. Desfecho — o conflito instaura-se como um círculo vicioso. A ação do antagonista perdura estimulada pelo comportamento de menina Olímpia, que o fere com sua singularidade e encerra-se no seu mundo de fantasias, neutralizando, assim, as opressões do meio.

- “História de Rosa Brava”

Este conto inicia-se com uma situação de desequilíbrio da narrativa, instaurando, de início, o confronto entre a rebeldia de Rosa e as agressões do meio. No centro do conflito, o comportamento da personagem muda, mas o processo de discriminação persiste. Vejamos:

1. Situação inicial — Configura-se nos primeiros movimentos da narrativa o contexto de discriminação da personagem pela família e pelos parentes. Como resposta, Rosa cria suas defesas com comportamentos rebeldes: torna-se agressiva para com as pessoas, não tem cuidados com o vestuário e os cabelos nem se submete às regras familiares, preferindo viver livremente pelos campos.

2. Carência — o de que mais Rosa se ressentida é da falta de carinho e compreensão dos familiares que a vêem como um ser intratável, maquiavélico. Por isso, no clímax da narrativa, pensa em aceitar o pedido de casamento de Rogério. Essa seria uma possibilidade de integrar-se ao grupo que a marginaliza. Porém, desiste desse propósito em favor de sua irmã, Marília, que já era a noiva escolhida para Rogério.

3. Antagonista — também aqui o meio, representado pelos familiares, desempenha o papel de antagonista.

Ao narrar a vida de Rosa desde a infância até a maturidade, o conto focaliza o autoritarismo dos pais, que vê os filhos como seres prontos a absorver as regras sociais e repeti-las. Apenas em casos especiais, em que entram fatores de ordem emocional, como uma maior simpatia por um dos filhos, transige-se com a norma. Portanto, o antagonista jamais assume uma atitude reflexiva sobre seus mandos e desmandos. Uma vez decidido quem é aquele que sempre desobedece às ordens, não se detém avaliando os atos e, prontamente, determina-se a sanção.

Dalí explica-se a ação do antagonista, quando da mudança de comportamento de Rosa.

No clímax da narrativa, a protagonista isola-se e reprime sua atitude contestadora. Nem por isso o antagonista deixa de agir. Se antes a mola propulsora da sua ação era o comportamento rebelde do herói, agora, o motivo é a sua conduta arredia, misteriosa.

4. Adjuvante — a única pessoa que, em verdade, percebe que Rosa não é a moça rebelde que representa, é Rogério. Ele sabe que ela é sensível, mas não consegue compreender seu conflito. Entende que ela deve ter seus motivos para recusar seu pedido de casamento; respeita-os, mas não insiste em invadir a sua intimidade para conhecê-la melhor e ajudá-la a resolver sua carência. Ela vive isolada e discriminada pelas outras pessoas do meio.

5. Combate — na relação Rosa e o meio, o que caracteriza a esfera do antagonista é a incompreensão, ausência de afeto, a marginalização da personagem, que é considerada por quase todos os familiares como “a outra”, “a escabreada” e que a todos atormenta. A esfera do herói, antes do clímax, quando Rogério a pede em casamento, percorre a linha temporal, que vai da infância à adolescência. Nesse período, a protagonista não tem estabilidade emocional para administrar a carência sem lançar mão de uma válvula de escape que não seja a contestação. Por isso, os confrontos são sempre contundentes e agressivos. A princípio, parece um círculo vicioso. Os

familiares hostilizam Rosa porque ela desafia a todos com sua agressividade e, por sua vez, ela assume esse comportamento pelo fato deles não lhe darem atenção e não procurarem compreendê-la.

O casamento com Rogério seria uma solução para seu conflito: ela teria a seu lado uma pessoa sensível que a compreendesse e a amasse, bem como poderia integrar-se naquele grupo social. Assim, os familiares poderiam vê-la como uma moça “normal”, capaz de amar e de casar-se.

Na segunda fase, porém, Rosa conscientiza-se de que jamais terá espaço naquele meio. Com a maturidade muda seu comportamento, isola-se de todos e conscientiza-se de que já fora rotulada pelos familiares, ou seja, as pessoas continuam julgando-a uma pessoa inconveniente e intratável. Se antes a causa da segregação era sua atitude hostil, agora é seu isolamento.

6. Herói — em quaisquer das situações a protagonista sempre procede como herói-buscador, pois não sucumbe diante dos antagonistas. É ela quem delibera qual atitude tomar: desafiá-los e também agredi-los ou isolar-se, buscando, assim, uma segunda alternativa para neutralizar o processo de marginalização.

7. Desfecho — continua a mesma situação de discriminação instaurada no início da narrativa. Não ocorre nenhum momento de equilíbrio dentro das seqüências das funções.

- “Maria do Ahú”

Este conto guarda certo parentesco com o anterior, na medida em que as unidades funcionais da narrativa registram também a discriminação da protagonista desde a infância à maturidade. Os procedimentos dela no conflito é que marcarão os pontos distintivos.

1. Situação inicial — instaura-se na narrativa um desequilíbrio ao mostrar-se o desafeto dos pais, quando do nascimento do herói. Esta indisposição contra a protagonista perdura durante todo o período de vivência em comum. Ocorre ainda uma agravante: a personagem, por extensão, passa a ser também hostilizada por todos os que a cercam.
2. Carência — Maria do Ahú é dócil e submissa. Ela sente uma grande necessidade de integrar-se com as pessoas da comunidade, de cativar com sua solicitude e seus trabalhos.
3. Antagonista — o meio desempenha o papel de antagonista. As pessoas do grupo social onde vive Maria do Ahú exploram seu trabalho, escravizando-a. Não manifestam nenhum reconhecimento pela sua solicitude, pelo seu empenho em querer agradá-los. Ao contrário, consideram-na louca. Para o antagonista, Maria do Ahú perde as características humanas, reifica-se. Ela representa para aquela comunidade — tanto para sua família como para os vizinhos — uma máquina de produzir favores.

4. Adjuvantes — Maria do Ahú não recebe auxílio de ninguém para resolver a sua carência. Ela mesma terá de criar alternativas para, pelo menos, neutralizar as ações do antagonista.

5. Combate — A esfera do antagonista age com agressividade. A família, por exemplo, maltrata-a com palavras e com castigos de ordem corporal ou não; os vizinhos dissimulam boa vontade para com ela e, em contrapartida, exigem-lhe trabalhos constantes. Ironicamente, para poder beneficiar-se do convívio dessas pessoas, o herói, na sua simplicidade corresponde positivamente aos desmandos do agressor, submetendo-se à servidão. Tal procedimento corresponde a uma tentativa de compensar o meio pelo fato de sentir-se inconveniente, um transtorno na vida deles. Assim, ele reforça a atitude de auto-anulação. O conflito cresce em tensão a partir do momento em que Porfírio faz parte da esfera do antagonista. Maria do Ahú criara-o com mimos de príncipe e com tolerância e permissividade diante dos seus vícios. As seqüências narrativas jamais o mostram reconhecido. É ocioso, não trabalha e, quando alcoolizado, desrespeita-a. O momento em que Porfírio, embriagado, assassina um companheiro, atinge o ápice do conflito. Maria do Ahú não aceita ver seu filho na prisão. Isto significa para a personagem que o estado de carência volta ao mais alto grau, ou seja, não há mais ninguém “de quem fosse particularmente escrava”¹⁰. Diante dessa carência irreparável, a personagem não

¹⁰. Idem, *ibidem*, p. 209.

consegue mais criar soluções para anular as ações do antagonista. Isola-se em seu casebre e espera a morte.

A retirada do herói do combate poderia significar sua destruição se a narrativa não houvesse um expediente que a liberasse de uma sanção maior. Nesse momento, surge o elemento sobrenatural, isto é, Maria do Ahú conversa com o Anjo do Senhor na véspera de sua morte. No dia em que morre, pressupõe que estivera novamente conversando com ele. Assim, a presença do sobrenatural desativa o conflito e, segundo Todorov¹¹, elimina qualquer tentativa de sanção por parte do meio. Vale dizer: o comportamento de Maria do Ahú, isolando-se e desenvolvendo ainda mais sua beatitude, corre sério risco de ser punido a fim de que seja recuperado o equilíbrio. O meio, há muito, perdera com sua conduta considerada insana. Porém, entre o passado e o presente há uma diferença: antes, ela era uma louca prestativa e por isso toleravam suas “esquisitices”, mas agora nada mais oferece ao grupo. É o ser inconveniente, que rompe o equilíbrio de que a sociedade sempre se mostra ciosa em restabelecer.

6. Herói — Maria do Ahú apresenta os traços do herói-buscador nas duas fases de sua vida. Primeiramente, através da servidão, cria autodefesas a fim de minorar as ações do antagonista. Depois, isola-se e encontra na religiosidade uma válvula de escape da atuação do meio.

¹¹. Cf. TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone - Moisés. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1970, p.161.

7. Desfecho — a narrativa termina com a mesma atitude de discriminação em relação à personagem. Seus vizinhos não mais a procuram para lhe pedir favores, posto que está velha e cansada. Ignoram-na. Consideram seus desvarios pela perda do filho seu isolamento voltado apenas à religião como loucura. O desequilíbrio na relação entre Maria do Ahú e o meio persiste até a ruptura com a interferência do sobrenatural e a morte da protagonista, assuntos de que ainda voltaremos a tratar.

- “O Vestido Cor de Fogo”

É uma narrativa memorialista que tem como centro do conflito o narrador-personagem, que revê sua vida conjugal no ato da enunciação.

1. Situação inicial — o narrador-personagem não é identificado nominalmente, posiciona-se no momento da enunciação como um homem frustrado em relação à sua experiência no casamento.
2. Carência — ao retornar sua história de vida, revela suas aspirações em realizar um casamento conforme o modelo burguês.
3. Antagonista — a sociedade burguesa que o educou com seus preconceitos e tabus, desempenha o papel de antagonista. Nos momentos de tensão, o herói estabelece confrontos entre os sentimentos que alimenta por sua esposa e o padrão de conduta determinada pelo meio para as relações conjugais.

4. **Adjuvante** — o herói prefere, a princípio viver o jogo da sociedade, escondendo-se atrás da aparência de um feliz casamento. Por isso não se expõe a ninguém, nem mesmo divide seus problemas com sua esposa, de quem, talvez, poderia ter ajuda.

5. **Combate** — o ápice do conflito ocorre quando o narrador- personagem luta interiormente dividido entre os princípios religiosos e os preconceitos sociais recebidos na sua formação e a grande atração que sente pela esposa. Ao analisar os sentimentos e as relações conjugais, decide por romper com essa vivência que representa uma situação oposta à estabelecida pela tradição burguesa.

6. **Herói** — o protagonista também pode ser considerado como herói-buscador, na medida em que se vale do próprio ato de narrar, de refletir sobre o seu passado como instrumento para obter um melhor conhecimento dos fatos que envolvem seu casamento.

7. **Desfecho** — esta última seqüência narrativa reitera o sentimento de desequilíbrio instaurado no início. Sua frustração permanece, mas com o reconhecimento de que seus valores não foram atingidos pela degradação de Maria Eugênia. Os preconceitos sociais estão de tal forma solidificados no herói que ele não consegue ver seus sentimentos sob outra óptica. Como resposta da sua autofilia, admite

que a dor da perda de Maria Eugênia ainda punge, mas seus princípios de burguês não foram maculados.

- “Pequena Comédia”

O conto apresenta na primeira cena o clímax do conflito. A seguir, há uma analepse que se desenvolve até o desfecho que coincide com a cena inicial.

1. Situação inicial — D^ª Estefânia casa-se com Feliciano e vive em harmonia, pelo fato de ele dar-lhe todas as atenções e mostrar-se fiel.
2. Carência — a personagem sente a paz do casamento ameaçada pelas falsas amigas. Por isso, luta para protegê-la.
3. Antagonista — é representado pelas amigas da heroína que não admitem que somente ela viva feliz com o marido. Levadas por maus sentimentos unem-se para destruir a paz do casamento da protagonista.
4. Adjuvante — Feliciano exerce a função de adjuvante, mas não o faz por inteiro, porque, com o adultério, ele traz a desarmonia que Estefânia dissimula com um comportamento de falsa cegueira. Da sua parte, ele se empenha em impedir as ações do antagonista e em manter as mesmas atenções e carinho para com a esposa. Contudo, no auge do combate, ele não está ao lado do herói para superar o problema.

5. Combate — é o momento em que a protagonista luta contra a inveja e o despeito de suas amigas. Enquanto estas fazem o jogo da falsa fraternidade que procura proteger D^ª Estefânia, evitando que ela viva na cegueira ao acreditar na fidelidade de Feliciano, o herói, com sagacidade, também faz o jogo da dissimulação. Assim, ela se antecipa a D^ª Assunção Meireles, porta-voz do grupo e reafirma sua gratidão pela solidariedade de suas companheiras nesse momento em que tentam levantar calúnias contra a conduta de seu marido. O herói reveste o antagonista com um véu de indeterminação e põe fim ao conflito.

6. Herói — a protagonista é um herói-buscador, porque luta bravamente para manter ilesa, pelo menos para a sociedade, sua confiança na fidelidade do marido.

7. Desfecho — apesar de todas as ameaças e investidas das amigas em destruir seu casamento, o herói se sobrepõe às demandas do antagonista, grifando a crença de que seu marido sempre lhe fora fiel.

A partir do exame das seqüências narrativas, concluímos que as funções das personagens são elementos constantes, independentes da maneira pela qual se executam. Assim, estabelecemos as seguintes funções: carência, antagonista, adjuvante, combate, herói e o desfecho.

Segundo Propp, a situação inicial não se constitui uma função. Representa uma preparação para a ação do herói. Mas levamo-la em consideração também na nossa análise pelo fato de ela coincidir, via de regra, com o desfecho. Esta observação leva-nos a outra conclusão: a carência, apresentada no início, não é reparada. Como sabemos, a função da carência é de estabelecer o nó da intriga. Uma vez que esse elemento indicador da falta não é provido, infere-se que no combate herói-antagonista, a esfera do herói revela-se vulnerável às ações do agressor.

Outro aspecto importante a ressaltar é a frágil ação dos adjuvantes. Segundo Propp, o adjuvante é aquele que auxilia a herói a superar o conflito e reparar a carência. Em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, “Pequena Comédia” e “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina” temos esses personagens. Na primeira narrativa, a ação do adjuvante é circunscrita ao clímax do conflito, quando veste a heroína para o baile de carnaval, correspondendo, assim, aos desejos desta em fazer-se bela. Essa cumplicidade é apenas indireta. O fato de coadjuvar nos preparativos para a festa não atende, numa primeira instância, aos desejos do herói, mas particularmente aos seus. A ação de tornar a protagonista na jovem mais bela da noite, representa para tia Vitória, a possibilidade de vingança contra tia Alice e não um despreendimento de adjuvante que visa apenas a ajudar o herói.

Feliciano em “Pequena Comédia”, até sua morte, está sempre ao lado de Estefânia, protegendo-a das agressões do meio, embora, como vimos, ele seja indiretamente o causador das hostilizações. Quando morre, o herói fica desprotegido em relação aos ataques do meio. Ele mesmo tem de buscar saída para o conflito.

Em contrapartida, em “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”, Belarmina exerce a real função de adjuvante, na medida em que sempre está ao lado do herói para defendê-lo e tentar resolver o seu conflito. Quando procura conscientizá-lo das causas motivadoras do combate herói-antagonista, Belarmina mantém-se fiel à ama e enfrentam juntas o destino comum de discriminação.

Outra recorrência presente nos textos analisados é a configuração do meio, que desempenha o papel de antagonista. Assim a essência do conflito que vai se desenvolver no combate reflete o tipo de relação social entre o herói e o seu agressor. De um lado, temos o primeiro que tenta suprimir sua carência. O provimento dessa falta implica sempre a discordância de algum aspecto da ordem social. Portanto, no momento em que o herói está empenhado em sua demanda, os seus estatutos chocam-se com os da sociedade. Como resultado do atrito, o antagonista reprova a conduta do herói e considera-a como desvio dessa norma.

Segundo o sociólogo Howard S. Becker, o conceito de “desvio social” “pressupõe que se aceite o senso comum como premissa e que ocorram possibilidades de existência de atos que quebrem ou pareçam quebrar regras sociais”¹². Nas narrativas em questão, o senso comum, em geral caracteriza-se por expressar apenas a visão de uma camada social — a da burguesia —, refratária a outros princípios e valores. Dela emanam as regras disciplinadoras do padrão e do desvio e, conseqüentemente, as ações no sentido da marginalização daqueles que ousam invadir suas fronteiras com novos comportamentos.

¹². BECKER, Howard L.. *Outsiders - Studies in the Sociology of Deviance*. New York, The Free Press, 1966, p. 3.

Outro ponto em comum às narrativas é a presença do herói-buscador, não conforme as características traçadas por Propp a partir dos contos fantásticos. Enquanto, em Propp, o herói é aquele que se projeta numa dimensão futura, mesmo que seja a busca de algo perdido no tempo, o herói regiano procura encontrar o objeto de sua demanda no mundo interior, uma vez que o exterior sempre reage negativamente a essas tentativas de relacionamento com ele. Para neutralizar a ação do meio, altera-se o direcionamento da busca: do mundo exterior para o interior. Processa-se o isolamento, o retorno ao mundo interior como proteção de sua própria identidade e/ou de seus ideais não realizados (casamento, **status** social ou integração do meio), que se vêem ameaçados pelo antagonista. A busca do herói torna-se uma inação. Por isso, ele realiza a introspecção, criando seu mundo próprio. Em outros termos, ele apresenta as características do herói concebido pelo movimento presencista, na medida em que a personagem se move predominantemente nas zonas labirínticas de seu interior, crescendo em densidade humana.

Por fim, no desfecho, encontramos outro procedimento que se caracteriza como tônica em todas as narrativas em que temos a figura feminina como protagonista. Reiteradamente processa-se a rejeição da conduta da heroína e a marginalização da mesma como forma de expressar sua censura.

No caso dos heróis de "O Vestido Cor de Fogo" e "Sorriso Triste", eles aceitam os estatutos da sociedade em detrimento dos seus sentimentos e pactuam com o processo de discriminação de suas companheiras.

As recorrências apontadas envidam-nos a concluir que *Histórias de Mulheres* segue, do ponto de vista das unidades funcionais, um modelo matricial. Portanto, a composição das narrativas analisadas obedece a um esquema-

padrão das funções de Propp, sofrendo algumas adaptações uma vez que não podemos realizar uma leitura apenas segundo o enfoque distributivo, funcional. Isto seria limitar o universo das personagens regionais. É necessário levar em conta tanto as categorias funcionais como as de natureza integrativa, representadas pelos índices¹³. A narrativa constrói as personagens no seu eixo semântico indicial a partir das relações funcionais. Portanto, concomitantemente com a estruturação das funções nas seqüências narrativas, o perfil psicológico da personagem é criado tendo como pressuposto suas relações com o meio.

A partir daqui, passaremos para a análise das categorias da marginalidade que articulam as relações das personagens com o sistema.

¹³. Os termos "índices" e "categorias integrativas" são aqui usados no sentido adotado por Roland Barthes, no ensaio "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa" In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1971, p. 31.

GRÁFICO DAS FUNÇÕES DE *HISTÓRIAS DE MULHERES*

Contos / Novelas	Situação Inicial	"Carência"	Antagonista	Adjuvante	Combate	Herói	Desfecho
"Davam Grandes Passeios aos Domingos"	Solidão (desamparo familiar)	Casamento (proteção familiar)	Meio	Tia Vitória	Casamento (amparo familiar)	Buscador	Solidão (desamparo familiar)
"Sorriso Triste"	Insatisfação (mundo das aparências)	A identidade	Meio	Feliciano	Busca do ser	Buscador	Insatisfação (mundo das aparências)
"Menina Olímpia e sua a Criada Belarmina"	Protagonista vive no mundo da fantasia	Perda do status social	Meio	Belarmina	Busca do status social do passado	Buscador	Permanece no mundo da fantasia
"História de Rosa Brava"	Discriminação da protagonista	Integração (casamento)	Meio	-	Integração (casamento)	Buscador	Discriminação da protagonista
"Maria do Ahú"	Discriminação da protagonista	Integração	Meio	-	Integração (servidão)	Buscador	Discriminação da protagonista
"O Vestido Cor de Fogo"	Frustração (casamento)	Casamento (modelo ideológico burguês)	Meio	-	Felicidade no casamento (modelo burguês)	Buscador	Frustração
"Pequena Comédia"	Confiança na fidelidade do marido	Paz no casamento (ameaçada)	Meio	-	Preservação da felicidade conjugal	Buscador	Confiança na fidelidade do marido

OS EXPEDIENTES DA COMPOSIÇÃO NARRATIVA

A obra é uma manifestação abstrata, da qual ela é apenas uma de suas realizações possíveis.¹

De acordo com o pensamento de Käte Hamburger “a narração é uma função de configuração, uma função mimética, que, pode-se dizer, é empregada ao lado de outras funções, como diálogo, monólogo e discurso vivenciado, ou melhor, que ela adota *flutuando* ora uma, ora outra.”² O termo mimese é aqui entendido como produto do ato criador, que tem como principal constitutivo a abstração, ou seja, a representação da realidade ficcional. Logo, o conhecimento dessa estrutura abstrata pressupõe a percepção da tensão entre o sentido concebido como significante e significado.

A partir da perspectiva fenomenológica do objeto literário, podemos estudar a organização do sistema do enunciado, observando se a disposição tanto dos motivos quanto das ações respeita uma lógica ficcional. Enfim, analisar a articulação dos elementos do texto, pois nada aparece ao acaso.

Apoiadas nesses elementos basilares carregados de significação, circulam as personagens e seus conflitos, diluindo-se neles, libertando-se de

1. TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*, p. 80.

2. HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 126.

novo a seguir. Assim, expressam na tessitura das relações existentes sua visão de mundo.

Outro elemento que assume, por vezes, importância decisiva na urdidura do tecido narrativo é o narrador. Segundo Genette, sua atribuição fundamental “da qual não pode desviar-se”³ é a função narrativa, isto é, a de marcar as articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna [do texto]”⁴.

Dentro dessas variáveis constitutivas da estrutura, privilegiaremos, neste capítulo, os expedientes utilizados pelo narrador ao construir as seqüências narrativas. Examinaremos o processo de composição da enunciação, que aglutina, num conjunto complexo e plurissignificativo, a ordenação dos fatos, a sobreposição e subordinação das ações, a contextura lingüística que dá relevo ao tema gerador, os ápices narrativos e os desenlaces.

Da análise dos elementos estruturais, depreendemos quatro expedientes:

1. a oralidade; 2. o espetacular; 3. o episódio-chave; 4. a rememoração.

1 - A Oralidade

Perde-se no curso do tempo a origem do conto que se confunde com os rituais de iniciação e morte de que nos fala em *Las Raíces Históricas del Cuento* Vladimir Propp⁵. O ato de contar a história, ou seja, o relato sagrado, prende-se às raízes religiosas⁶. Apenas os iniciados eram receptores do segredo guardado

3. GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega [s/d], p.259.

4. Idem, *ibidem*, p. 254.

5. Apud Nádia Battella Gotlib. *Teoria do Conto*. 5. ed. São Paulo, Ática, 1990.

6. Nádia Battella Gotlib, ao comentar o aspecto sagrado dessas narrativas, cita uma análise crítica de Propp, contida na obra acima, que ilustra bem o que acabamos de dizer: “o relato faz parte do cerimonial, do rito, está vinculado a ele e à pessoa que passa a possuir o amuleto; é uma espécie de amuleto verbal, um meio para operar magicamente o mundo”. Apud *ob. cit.*, p. 24.

pelo sacerdote, quando este sentia que a vida lhe era escassa. Aqui, o conto e o relato sagrado se fundem e representam a idéia de morte.

Aos poucos, o ato de contar liberta-se dos ciclos ritualísticos dos tempos antigos. Os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas comuns. O relato sagrado converte-se em profano.

Nas *Mil e uma Noites*, Sherazade conta histórias para o rei Shariar a fim de distraí-lo do seu propósito de desposar todas as noites uma virgem e depois matá-la, para que ela não o atraia. Desse modo, aguçada a curiosidade do rei, o conto de Sherazade representa, para o ouvinte Shariar, encantamento, e, para ela, vida⁷.

Embora a finalidade do conto possa divergir, ou seja, quer represente morte, vida ou entretenimento, uma característica marca a natureza intrínseca dessa transmissão oral — a reunião de pessoas para ouvi-la.

Ao analisar a arte de narrar, Walter Benjamin⁸ considera dois grandes grupos de contos populares. O primeiro se prende ao camponês sedentário e o outro ao marinho comerciante. Cada um, no decorrer dos tempos, manteve suas características próprias de narrativa, quer ligadas às experiências do homem com a natureza, quer com as aventuras. Acrescenta ainda o referido autor que “se os camponeses e os marujos representaram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artifices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.”⁹ Assim os

7. Cf. Nádia Battella Gotlib. *Ob. cit.* pp. 6-7.

8. BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In — et alii. *Textos Escolhidos*. São Paulo. Abril Cultural, 1983.

9. Idem, *ibidem*, p. 199.

aprendizes migrantes, enquanto realizavam suas tarefas artesanais, intercambiavam cultura, contando suas histórias e ouvindo as narrações do mestre.

Nos nossos dias, nas regiões rurais brasileiras ainda subsiste a tradição do contador de casos, geralmente perto do fogão de lenha ou simplesmente perto “desse foguinho meu”, como fala a personagem de “Meu tio o lauretê”¹⁰.

Cortázar também comenta sobre a existência da transmissão oral, principalmente nas províncias centrais e do norte da Argentina, onde o relato dos contos constitui ainda “uma longa tradição [...], à roda do fogo, que os pais continuam contando aos filhos”¹¹.

Em suma, o contador de casos, ao mesmo tempo em que exerce a função demiúrgica, aproxima também o ouvinte dos tempos remotos em que o dom da palavra era ansiosamente aguardado ao pé da fogueira. Desse modo torna a realidade mais familiar e garante a existência da tradição. Tais matizes surgem nos contos “Maria do Ahú”, “Pequena Comédia” e com alguns registros em “História de Rosa Brava”.

A narrativa oral caracteriza-se pela concisão e pela preocupação de registrar com rigor os marcadores das seqüências narrativas. Como fala Walter Benjamin, “quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas

10. Nessa narrativa, a personagem, isolada do contato humano, convive entre onças e, à beira do fogo, conta a sua história de caboclo. Contudo, nesse ato de desfiar suas experiências de vida, por fim e ao cabo, termina contando a história de seu povo originário de antiga tribo indígena. Em vão, através do ato de narrar, tenta reconstruir o seu passado cultural perdido. — de *Estas Histórias* de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

11. A propósito desses contos, avalia que “as narrativas em si são saborosas, traduzem e resumem a experiência, o sentido de humor e o fatalismo do homem do campo; alguns se elevam à dimensão trágica e poética. Quando os ouvimos da boca de um velho gaúcho, entre um mate e outro, sentimos como que uma anulação do tempo, e pensamos que também os aedos gregos contavam assim as façanhas de Aquiles para a maravilha de pastores e viajantes.” — CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 1974. pp. 158-159.

psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia”¹². Para garantir essa concisão e o predomínio da linearidade das ações, surgem, com freqüência, os elementos de conexão entre as células dramáticas, geralmente, expressões extraídas do coloquial. Elas desempenham, por um lado, o papel de marcadores temporais e visam a manter a atenção do leitor no desenrolar da narrativa e, por outro, ao evidenciar a linha histórica, operam como elementos encadeadores da trama.

Assim, em “Maria do Ahú, temos no primeiro caso: “Quando a mãe morreu”, “por esse tempo”, “passaram-se uns tempos”, “após o que...”, “certa manhã”, “até que um dia”, “tudo isso levou tempo”, “mas um dia”, “na manhã seguinte”, etc. No segundo, encontramos: “E assim ficou a Maria do Ahú”, “ora um ralaço aparecera”, “Caso é que...”, “E vai ela...”, “Este caso da Maria do Ahú...”, “Sim, então sucedeu...”, “E assim por aí fora...”, “E no meio de tudo isso...”, “E mais uma vez...”, “Vão lá saber que jogos de luzes e sombras, confusão e verdade, se podem alternar num cérebro assim!”¹³.

Os recursos acima, além de responderem ativamente à intenção de oralidade presente no conto, marcando cronologicamente os acontecimentos e dando linearidade à seqüência narrativa, também manifestam a intenção de registrar um caso singular que habita na memória do narrador e de toda a comunidade de Retorta.

Muitas vezes me lembra a Maria do Ahú, que *ainda conheci*.
Viveu em Retorta, aldeia ou sítio na margem esquerda do Ave,

12. BENJAMIN, Walter. *Ob. cit.*, p. 204.

13. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp. 203 *et passim*. Grifos nossos.

quase em frente da Vila do Conde. Ai se conhece a história que lhes vou contar. Não digo que seja muito divertida; nem muito palpitante, embora um pouco estranha. Mas quase todas as histórias verdadeiras são mais ou menos assim.¹⁴.

Neste fragmento, primeiro parágrafo do texto, o narrador afirma que a história já pertence à memória coletiva. O objetivo manifesto no seu ato de narrar é o de manter a tradição da oralidade.

Como todo contador de histórias, o narrador seleciona uma delas a ser transmitida — “[não] muito divertida; nem muito palpitante, embora um pouco estranha”, conforme nos adverte no início do texto. A seguir, justifica a escolha, afirmando que as características da história coincidem com “quase todas as histórias verdadeiras”. Faz uma taxionomia das narrativas. Para ele, as histórias extraídas da vida cotidiana, do prosaísmo dos acontecimentos diários são marcadas pela ausência do tom espirituoso, alegre ou até mesmo destituídas do tom comovente. Esta, pelo menos, segundo o narrador, destaca-se do ramerrão pelo comportamento “estranho” da protagonista.

A tônica do conto será a anormalidade, o que justifica o fato de toda comunidade de onde vivia Maria do Ahú lembrar-se ainda dela. Daí seu empenho de narrador em reatar o fio da tradição e trazê-lo ao leitor, para que esse relato não se perca da memória coletiva.

Acompanhando **pari passu** o narrador, vamos descobrindo uma insólita figura que não se apaga da memória. A história de Maria do Ahú remonta ao nascimento, prolonga-se pela infância, juventude, idade madura e velhice. A narrativa alterna-se, predominantemente, entre o pretérito perfeito e o imperfeito. No primeiro caso, o narrador organiza os fatos, dispõe hierarquicamente as

14. Idem, *ibidem*, p. 201. Grifos nossos.

ações, cria ápices, desfecha o drama. É o demiurgo que possui o condão de privilegiar o sujeito em detrimento do acidente, o essencial do circunstancial. Ele organiza as seqüências narrativas, sobrepondo e subordinando as ações para que possamos conhecer o ciclo de vida da personagem bem como seu perfil psicológico.

No processo de construção da narrativa, ganham relevo os verbos no pretérito imperfeito, como já nos referimos. Este aspecto verbal sugere-nos uma categoria durativa da ação. É a forma escolhida pelo narrador para convocar o leitor a compartilhar demiurgicamente do ato de re-criar o texto. Na relação que se estabelece entre o re-criador e o fruidor, o diálogo serve como ponte de ligação entre o mistério, o desconhecido da parte do leitor-ouvinte e o conhecimento de determinada realidade. Nesses momentos, o discurso reveste-se de uma linguagem coloquial em que o questionamento e a sua resposta são realizados por meio de expressões extraídas da fala, ricas em enumerações, ironias, frases exclamativas e interrogativas e breves.

Maria do Ahú começou a envelhecer. E não ia envelhecendo feliz? Tinha umas telhas suas que a cobrissem; davam-lhe umas roupas usadas as mais assenhoradas do sítio; ia à lenha, pelas bouças, e os lavradores não n-a enxotavam; comia de esmolas e dos serviços que fazia a toda gente [...] Não ia, pois, envelhecendo feliz?

Não, não ia!

Maria do Ahú não era feliz quanto pudera ser (...).¹⁵

Observamos que o primeiro enunciado registra uma fase dentro do ciclo de vida da personagem — “começou a envelhecer”. Esse fato é oferecido ao leitor para que ele possa acompanhar a seqüência de enunciados em que o narrador faz considerações acerca dos sentimentos de Maria do Ahú e das suas

15. Idem, *ibidem*, pp.208-209.

relações com o mundo. Desta forma, ele se aproxima do fruidor quer para verificar o contato, certificando-se de sua atenção; quer para agir sobre ele, direcionando-lhe o raciocínio, quando dá sua resposta lacônica e incisiva — “Não, não ia!”. Nesse momento em que se antecipa à resposta do leitor, respondendo ele próprio à sua pergunta, o narrador assume novamente o comando da narrativa, indicando os caminhos a percorrer na seqüência seguinte. No intervalo entre a pergunta e a resposta, em que aparentemente cede espaço para o leitor assumir a fala, o narrador desempenha aqui o papel de contador de caso ou, como diria Genette, de “conversador”, por privilegiar a “função da comunicação”¹⁶.

Outro expediente para registrar a oralidade da narrativa é a presença de dêiticos nos momentos em que o meio expressa suas opiniões sobre Maria do Ahú. Esse processo apresenta uma linguagem direta e agressiva.

De acordo com José Herculano de Carvalho, “a significação dêitica ou mostrativa (a **deixis**), [...] consiste na significação realizada por certas formas lingüísticas que equivalem a um gesto ou, melhor ainda, acompanham e esclarecem, apontando ou, mais geralmente, mostrando um objeto pertencente ao contexto real (extra-verbal), ou que já foi ou vai ser imediatamente mencionado no contexto verbal”¹⁷.

16. GENETTE, Gérard. *Ob. cit.*, p. 254.

17. A respeito dos dêiticos, José Herculano de Carvalho acrescenta: “... têm a capacidade de atualizar o complexo significante - significado, determinando uma certa e específica relação do mesmo com uma parte da realidade; são capazes de orientar a significação objetiva virtual do signo, fazendo-o abandonar a sua indeterminação ou indiferenciação significativa e dirigindo-o para a realidade concretamente significada, transformando em atual a significação virtual, isto é, levando-a a entrar numa relação concreta e mais ou menos precisa com certos setores delimitados dentro do mundo real, que assim se tornam objeto imediato e atual do ato significativo.” — “As quatro espécies de significação gramatical” In: *Teoria da Linguagem*. Tomo I, Coimbra, Atlântida, 1973, p. 209.

Portanto, os dêiticos são unidades lingüísticas, cujo funcionamento semântico referencial implica levar em conta certos elementos constitutivos da comunicação, a saber, o papel que os actantes do enunciado desempenham no processo de enunciação e ainda a situação espaço-temporal do emissor e, eventualmente, do ouvinte. Assim, todo o ciclo de vida da protagonista é marcado pelos dêiticos que a mostram como alguém incomum. Ao nascer, sua mãe logo diz: “Escusava-me cá *este emplastro!*” Ainda criança, sua mãe discrimina-a com o epíteto precedido por dêitico. “Pareces *uma Maria do Ahú...*”. “E assim ficou a *Maria do Ahú,*” diz o narrador. A mãe acrescenta outras expressões maledicentes: “Eis a vergonha, da minha cara, *desinfeliz!*”, “Você é criada de todo mundo, *sua palerma?*”. Seu pai completa: “— Deixem *essa castanha pilada* no saco!”. Depois, por todos: “era *o pandeiro da festa*”, “*a espertalhona*”, “*aquela pobre de Cristo*”¹⁸.

Os dêiticos estabelecem um distanciamento entre o locutor do enunciado e a protagonista, transformando-a na figura “estranha” mencionada no primeiro parágrafo. Este ato da família ao apontá-la, discriminando-a, desencadeia uma segunda ação de caráter generalizador — “era *o pandeiro da festa*”. O significado atribuído ao significante indica que todas as pessoas daquela comunidade repetem o procedimento familiar. Portanto, o primeiro enunciado proferido pela mãe, contendo a *deixis*, e, prolongando seu uso ou variantes dele pelas pessoas do meio, cristalizou “anormalidade” atribuída à personagem. Em todas as situações em que se configuram os dêiticos registra-se que, na relação de comunicação entre os actantes do enunciado — o meio — e o alotário — a protagonista —, os primeiros atuam de forma marginalizadora, acentuando

18. RÉGIO, José. *Ob.cit.*, pp. 201 *et passim*. Grifos nossos.

através destas unidades lingüísticas o seu distanciamento e sua reprovação da conduta de Maria do Ahú.

Tomemos agora o conto “Pequena Comédia” e novamente encontramos os recursos da oralidade na narrativa. Numa primeira instância, o narrador, que se coloca na visão “por trás”, usando a terminologia de Pouillon¹⁹, assenhoreia-se de todos os detalhes da narrativa, revela-se exímio conhecedor das motivações das personagens. Ao mesmo tempo que vai dando contas da diegese da história, estimula o leitor-ouvinte ao diálogo. Nele informa, logo de início, da obsessão da personagem D^ª Assunção Meireles em revelar o adultério do marido de D^ª Estefânia, sua amiga. A seguir questiona o fruidor sobre as razões de tal atitude daquela personagem.

Ora esta obsessão da excelente senhora tem a sua história. E será preciso dizer-se (*não o adivinhou, já, o leitor?*)** que o *ela* *do seu desabafo se reportava a D^ª Estefânia Laranjo Soares Medeiros — ao presente viúva na verdade inconsolável?²⁰

Nesse conto, como podemos depreender ocorre a presença ativa do “narrador conversador”, como diz Genette. Com bastante freqüência ele se vale desse recurso para se assegurar de que a comunicação está sendo efetivada.

Os constantes diálogos com o leitor-ouvinte provocam uma parada na seqüência das ações, para indagar sobre o comportamento das personagens, mantendo, assim, mais fortes os vínculos narrador-fruidor. Além desse expediente, comparecem também as unidades lingüísticas que funcionam como conexões no encadeamento do ato de narrar, dando um caráter de oralidade à enunciação. Citemos alguns exemplos: “*o caso é que ...*”; “*Mas quem fora capaz*

19. POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1974.

20. RÉGIO, José. *Ob.cit.*, p.281 (* Grifo do autor; ** grifos nossos).

de prever ...? Toda a gente ...”; “Então ...”; “De fato: não só ...”; “Que mais lhe era preciso?”; “Sim, bem poucos maridos acompanhavam [...] Bem poucos?! haveria, sequer, outro? Mas seria de bom gosto, seria de bom tato e senso, pespegar com isto na cara das amigas?”; “Ora vai um dia ...”, “Ail o tempo tudo vai desgastando, limando, corroendo [...]. Não é assim que verdadeiros vícios e perversas anormalidades se chegam a instalar nos costumes?”; “Com o tempo ...”, etc.²¹

A narrativa inicia-se em pleno clímax dos acontecimentos. Encontramos a personagem D^a Assunção Meireles na iminência de precipitar o desenlace da história. O enunciado — “Agora é que *ela* há-de saber!”²² —, proferido por esta personagem, sugere um movimento prospectivo da ação, ou seja, funciona como anúncio²³, do que vai acontecer. É justamente nesse momento que o narrador interfere. Dirige-se ao leitor, indagando-o sobre os motivos da ação da personagem que anseia pela dissolução da tensão. Com tom de ironia acerca das intenções da personagem, o narrador abandona o presente incoativo, que urge por romper a tensão e direciona a narrativa para uma longa analepse²⁴, em que esclarece as raízes do sentimento de hipocrisia e de despeito de D^a Assunção Meireles. A revelação é, portanto, retardada.

Entremeando a teia narrativa, temos o pretérito imperfeito nas interpelações do narrador ao leitor.

21. Idem, *Ibidem*, pp.282 et passim. Grifos nossos.

22. Idem, *Ibidem*, p.281.

23. A terminologia *anúncio* é aqui usada com o significado encontrado em *Discurso da Narrativa*, como sinônimo de prolepse, ou seja, recurso que evoca um acontecimento ulterior em relação do ponto da história em que estamos. GENETTE, Gérard. *Ob.cit.*, p.44.

24. *Analepse*, termo também usado por Genette para indicar o expediente da retrospectiva narrativa, ao analisar *La Recherche du temps Perdu*, de Marcel Proust. Idem, *Ibidem*, p. 47.

Uma esperançazinha discreta? Nem sempre tão discreta como isso! Já, por sua causa, mal disfarçados ressentimentos *pungiam* entre a Maria Lúsa Campos, a Assunçãozinha Meireles e a Henriqueta Seixas. Afinal, fora a Estefânia Soares a escolhida. Estefânia — precisamente a rival de quem menos se *temiam* as outras!²⁵

Este aspecto verbal funciona como forma de atualização dos acontecimentos, ou seja, com a intenção de mostrá-los ainda em curso. Assim, aliados aos expedientes da oralidade presentes nos diálogos com o fruidor, como vimos no fragmento acima, e aos elementos de conexão que marcam o tempo, convoca o leitor-ouvinte a participar do ato demiúrgico.

Novamente encontramos o demiurgo que domina as linhas da temporalidade, organiza a seqüência dos fatos e dispõe as ações no jogo das causas e efeitos. Para isso, é utilizado o aspecto verbal no pretérito perfeito, que atende à necessidade de elaboração, com registros significativos, de um tempo passado altamente relevante para a compreensão dos fatos presentes. São comuns, na narrativa, os marcadores da temporalidade, que tanto funcionam como elementos de conexão, de encadeamento na narrativa, como pontos de referência para situar o leitor-ouvinte no desenvolvimento das ações. Assim temos: “Quando ...”; “Passado o espanto ...”; “E o casamento realizou-se.”; “Depressa os maldizentes ...”; “Até que um dia ...”; “Então ...”; “Com o tempo, ...”; “Começou, então, ...”; “E no dia seguinte ...”²⁶, etc.

Depois de percorrida toda a história sobre a vida de D^{ma} Estefânia e suas relações com o meio, a narrativa volta a situar-se no plano do presente, retomado a partir do ponto em que parou a ação de D^{ma} Assunção. Agora sem interrupções, num ritmo acelerado, a tensão da narrativa aumenta, desvelando a ansiedade da

25. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 283. Grifos nossos.

26. *Idem Ibidem*, pp.282 et passim.

personagem em contar o segredo à protagonista. Enfim, há o desenlace. A revelação tão acriminadamente preparada, após malfadadas tentativas de D^a Assunção Meireles, provoca, ironicamente, efeito centrípeto.

— Tudo o que eu possa fazer é pouco, tudo!, para mostrar a esta gente que ele merecia muito mais ... E nem que toda a gente viesse me dizer o contrário, eu ria-me ... ria-me! [...] *Bem sei que vós seríeis as primeiras [amigas] a desmentir as calúnias dos invejosos, se fosse preciso. Não é preciso! Mas obrigada, estou-vos muito obrigada ... Deus vos pagará tudo.*²⁷

Nessa citação, observamos que D^a Estefânia envolve, com falsa cegueira e desacato, a resposta incisiva com que põe fim às logradas investidas de D^a Assunção, mascarando a atitude da amiga de uma conciliadora gratidão fraterna.

A função dêitica também surge nesse texto como forma de discriminar a protagonista. Contudo, essas unidades lingüísticas não são expressas à personagem através dos diálogos diretos, nem mesmo são referidas indiretamente a outrem que não faça parte da Liga das Mães Cristãs, confraria a que D^a Estefânia e suas amigas pertencem. Nas ausências da primeira às reuniões, há um movimento de descontração no grupo para propiciar a expansão da ironia, que se vale dos dêiticos com função depreciativa, tanto da protagonista quanto do seu marido. Comportam-se como numa sociedade secreta para dar vazão aos seus sentimentos.

Por isso, os dêiticos aparecem escassamente através do discurso indireto livre para liberar o pensamento coibido de fluir livremente nas conversas de

27. Idem *Ibidem*, p. 323.

salão²⁸. Esses poucos momentos revelam o jogo da dissimulação e representam os signos operatórios que marginalizam a protagonista — D^{ma} Estefânia Soares, “a rival de quem menos se temiam as outras!”, “a iludida”, “àquela pobre senhora”, “a coitada”²⁹.

Embora marginalizada pelas outras senhoras, a protagonista autodefende-se, valendo-se dos mesmos instrumentos de “mostração”, de singularização do ser, ou seja, dos dêiticos para definir o caráter insólito do seu marido em relação aos demais homens daquele meio. Ela se expressa nessas ocasiões com tal veemência hiperbólica que chega aos limites da agressão às despeitadas senhoras. Insurge-se contra a postura passiva, marginal, e atua vivamente hostilizando-as, ao evidenciar que apenas ela era a bem casada, a bem amada.

Em “História de Rosa Brava”, a oralidade está presente, mas não representa o recurso articulador de maior importância na estrutura da narrativa.

O narrador onisciente oferece-nos um conhecimento do mundo interior das principais personagens, mas centraliza suas atenções nas singularidades da protagonista — Rosa Brava. A peculiaridade desse narrador é a de estabelecer entre ele e o leitor certa proximidade, ora dialogando com seu receptor (“Ora não haveria quem? Havia — havia o primo Rogério.”), ora confirmando hipotético acordo de opiniões (*Claro que só Rosa, a brava ... Claro que só Rosa brava se comprazia...*), ora encaminhando a história (“O caso é que não fora Rosa...”).

28. “(...) Quase, entre si, chegavam a troçá-la, arremedando-a com inflexões e trejeitos caricaturais: ‘o meu Feliciano!’ ‘o meu Felicianinho!’ ‘o meu santo!’ ‘o meu santinho!’ Fresco, o santinho dela. Pusesse-o num altar. E o fato de não terem sido outrora, devidamente apreciadas pelo belo Feliciano algumas destas excelentes senhoras (ou as haver ele trocado pelo dinheiro de Estefânia) sem dúvida teria um bocadinho de importância no azedume com que conservavam a impostura do marido, ou a cegueira (que às vezes chegava a parecer acintosa) da esposa.” *Idem, ibidem*, p. 298. Grifos nossos.

29. *Idem, ibidem*, pp.283 **et passim**.

Por vezes, posiciona-se temporalmente com expressões coloquiais, para que seu ouvinte acompanhe melhor a narrativa (“*Ora um dia chegou em que ...*”). Em algumas situações, faz o anúncio do que será posteriormente tratado (“*Adiante falaremos do primo Rogério, tenha paciência a leitora*”); em outras, retarda a narração (“*Antes, porém, de amiudarmos o caso, ...*”) e ainda responde à possível pergunta do seu leitor-interlocutor (“*Sim, para a loura e deliciosa prima, era ele o verdadeiro príncipe encantador*”). Por fim, longamente, se questiona, criando um espaço de reflexão entre ele e o leitor-ouvinte (“*Assim criava ela [Rosa] situações difíceis, uma atmosfera de penoso constrangimento, que parecia, impossível não a incomodarem a ela própria! / Mas quem sabe se não? Em tais naturezas, de modo muito ambíguo se manifestam os sentimentos. Seria impossível que Rogério lhe não fosse antipático como as aparências mostravam? Seria impossível que, ...*”)³⁰.

Além desses expedientes da oralidade que garantem, de certa forma, a atenção contínua do leitor à “história” de Rosa Brava, a narrativa caracteriza-se também por apresentar a composição estruturada na seqüência de ações que se subdividem em dois grandes momentos por um episódio-chave que pontua de forma definitiva a vida da protagonista, e do qual trataremos adiante.

Concluindo, a oralidade é o principal recurso estruturador de “*Maria do Ahú*” e de “*Pequena Comédia*”. Como característica relevante da narrativa de casos singulares, temos o objetivo do narrador de envolver o leitor-ouvinte na sua história. Assim, a narrativa estrutura-se como re-criação de que cujo processo de elaboração também faz parte o receptor. Desta feita, é necessário uma maior

30. Idem *Ibidem*, pp.152 et passim. Grifos nossos.

proximidade entre o locutor e o alófono para que se dê andamento ao processo criativo.

O narrador se vale, então, de vários instrumentos para conferir oralidade ao texto, como o diálogo constante, a fim de certificar-se do pleno funcionamento do canal, estabelecendo, assim a função fática; as reflexões que se seguem aos diálogos e que desempenham de certa forma a função conativa, na medida em que o narrador age sobre o leitor, apontando-lhe os caminhos a percorrer, direcionando suas opiniões sobre as personagens; e a presença de conexões ao longo do texto para dar encadeamento ao eixo narrativo. Estas unidades lingüísticas, extraídas do coloquial, registram a marcação temporal das ações e dão vivacidade ao relato.

Por fim, os dêiticos ressaltam um distanciamento entre o emissor e o receptor, o que instaura dentro dessa relação de comunicação um sentimento de abjeção, de desprezo do primeiro elemento pelo segundo.

As **deixis** geralmente vêm seguidas de epítetos que refletem a linguagem bem popular e, às vezes, chula, o que reforça ainda mais a hostilidade do emissor, geralmente representado pelas pessoas do meio em que vive a personagem. Estas unidades lingüísticas atribuem às narrativas um caráter de singularidade da personagem o que estimula o leitor-ouvinte a conhecer sua história e acompanhar seu conflito na relação com o meio que, via de regra, vai num crescendo até que este último estigmatize a personagem com a reificação.

2 - O Espetacular

“Menina Olímpia e a sua criada Belarmina” é um dos mais bem urdidos contos de *Histórias de Mulheres*. Ao classificarmos o expediente de sua construção como espetacular, entendemos que a técnica utilizada pelo narrador apresenta características que o aproximam da natureza dramática, no que diz respeito à forma de composição e à contextura lingüística do texto.

Segundo Ronald Peacock, a natureza do drama está ligada “às artes visuais por sua localização no palco e pelo uso de atores, e à literatura pelo uso da palavra [...]. A presença visual e auditiva da cena e dos atores torna o drama uma forma altamente figurativa”³¹.

Assim, percebemos a clara intenção do narrador, logo no início, de usar a técnica visual, figurativa, que possibilita recriar a imagem sugerida pelo texto. A entrada da personagem em cena, com gestos calculados e expressivos, anteriormente à ação propriamente dita, ou seja, no prólogo³² de que fala Aristóteles, constrói as primeiras imagens da personagem, a partir do que vão se desdobrar os conflitos.

Essa cena preparatória, contudo não apresenta as feições de prólogo conceituado pelo Estagirita. Ao contrário, ela substitui o relato³³ pela primeira reelaboração das características externas da personagem, segundo a sua própria óptica.

31. *Formas da Literatura Dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968, pp. 41-42.

32. De acordo com Aristóteles, “o prólogo é uma parte completa da tragédia que precede o coro”. — *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre. Globo, 1966, p.81.

33. Comentando a *Poética*, Antonio Freire fala que “o prólogo caracteriza-se quer como monólogo, quer como diálogo a ser uma cena preparatória, destinada a expor o assunto da peça”. — *O Teatro Grego*. Braga, Publ. da Faculdade de Filosofia, 1985.

Analisando a obra regiana, Eugênio Lisboa afirma que “a palavra em Régio assume uma dimensão verbalmente espetacular, e portanto, eminentemente teatral”³⁴. Assim, a partir desse pressuposto e das observações colhidas da nossa leitura, examinaremos até que ponto a configuração artística se aproxima da natureza dramática e como esse processo se realiza.

O início do conto vale-se do lance teatral, técnica utilizada pela dramaturgia na preparação da ação. De conformidade com Touchard, “pode-se definir o lance teatral como um acontecimento inesperado, que provoca uma mudança radical da situação. E, por vezes, o lance teatral é preparado no espírito do espectador: nunca no das personagens. Só depois ele se justifica”³⁵.

A cena que introduz a protagonista — nos dois primeiros parágrafos — tem um ritmo lesto, solene, bem regrado, como a própria expressão de seus hábitos, conforme nos adianta o narrador. Esse primeiro enfoque reproduz uma imagem diluída da personagem, como se ela ainda estivesse sob uma luz difusa no proscênio. A ação centra-se em “passeia-se”, isto é, somos alertados a respeito das características bizarras de menina Olímpia e de sua criada Belarmina, definindo-as como “estranhas figuras”, mas não descobrimos ainda os traços que as diferenciam do senso comum. Estamos diante de uma figura baça. Percebemos apenas os seus contornos exteriores, seus gestos, seu porte.

Com a exibição teatral da protagonista, o narrador aguça nossa expectativa, dando existência a um duplo enfoque dentro da narrativa: num

34. *Ob. cit.*, p. 163.

35. TOUCHARD, Pierre - Aimé. *Dioniso: Apologia do Teatro: seguido de O Amador de Teatro ou A Regra do Jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirós de Moraes. São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1978, p. 169.

primeiro momento, oferece-nos mais elementos que reforçam a camada semântica em que se configuram ações ritualísticas.

(...) menina Olímpia nunca deixou de ter criada (aliás sempre a mesma) e a sua criada a acompanha nessas *lentas digressões*. *Lentas? Não só lentas: Lentas e solenes, majestosas, sistematizadas, rituais*, — quer pelo ar de menina Olímpia quando passeia, quer pela ordem a que submete esses passeios.

Na verdade, menina Olímpia nem passeia: *passeia-se*.³⁶

Nessa passagem, percebemos a expectativa da personagem de identificar-se pela pontualidade dos passeios, pelo andar sereno e pausado, como se tivesse toda uma corte de admiradores a esperá-la para admirar seu feitio aristocrático.

A seguir, somos apresentados às reações dos pedestres, que interceptam o passeio de menina Olímpia.

Passa um ou outro dos seus velhos ou mais recentes admiradores. Menina Olímpia tem admiradores de todas as idades, e em quantidade mais que suficiente. Ergue largamente o seu chapéu, (sobretudo se está bem disposto) saúda-a com uma familiaridade que não exclui o respeito: — Boa tarde, menina Olímpia!³⁷

Como vimos, a cena de preparação para a ação constrói uma personalidade de aristocrata que exala simpatia e graça e configura-se estranha ao contexto "plebeu". Este quadro não se prolonga, contudo. O espetáculo plástico da contemplação da imagem de menina Olímpia estende-se até quase o final do segundo parágrafo e cria uma atmosfera de mistério e encantamento em relação à identidade dela, até que sobrevém o golpe, a ruptura. Nessa primeira parte, por uma necessidade de economia na construção da personagem, o texto

36. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, 125.

37. *Idem, ibidem*, pp. 125-126.

acaba desenvolvendo o processo de condensação e de concentração de efeitos — técnicas tipicamente teatrais — para apresentar a óptica que a personagem tem de si.

O andamento da sua apresentação física evolui, culminando com o imprevisto que lhe compromete o perfil. Neste ponto, o próprio narrador destrói a primeira imagem de menina Olímpia ao descrever seu gesto recatado e elegante, comparando-a a “um doairo de rainha embalsamada”. Percebemos então que estávamos diante da “falsa pista”, de que nos fala Touchard³⁸. Caminhamos um pouco mais dentro da linha descritiva inicial e sobrevém outro imprevisto, a informação de que “os tempos não-de melhorar, e terá então de pôr uma dentadura”³⁹.

Além dos atributos acima avocados a menina Olímpia a partir do terceiro parágrafo, outros surgem e se avolumam num processo reducional das características da personagem. É o momento em que a protagonista está no proscênio, sob a luz intensa dos refletores, que captam, de forma direta e nua, a imagem fiel, a essência da personagem. É o fim do prólogo.

Doravante surgirá o coro que na tragédia clássica “representava o ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica”⁴⁰. Inicia-se o processo de devassamento dos meandros da alma da protagonista a partir de suas expressões, de suas falas e das investidas do narrador no seu mundo interior.

38. TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Ob. cit.*, p.167.

39. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p.126.

40. VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p.12.

Complicando ainda mais esta configuração, erigem-se a partir de agora os juízos da sociedade a seu respeito, ou seja, dos efeitos provocados pelo seu aparecimento. Como veremos, as respostas à visão da menina Olímpia demonstram censura, escárnio e maledicência. A ironia dos transeuntes ilumina a personagem com outra luz, retificando pontos ambíguos, desnudando-a na sua inteireza. O meio, ao reprovar a conduta da personagem, desempenha o papel do coro grego.

(...) E os seus admiradores *voltam a cara a rir de lado, com olhares de cumplicidade entre si*. [...] E este redemoinho vivo *não respeita a serenidade de menina Olímpia, (há brutais que chegam a dar-lhe encontrões, a pisá-la, a desviá-la da passagem com ditos grosseiros)* e menina Olímpia sente-se mal. É, então, obrigada a afastar-se para o lado, a arrumar-se contra as paredes, e deixar passar a onda.⁴¹

A criação de uma hipótese e sua posterior destruição pelo narrador não é gratuita; é uma sucessão de surpresas plurissignificativa: cada nova informação corrige a revelação anterior, fornece maiores esclarecimentos sobre as características físicas e psicológicas da personagem. O desencontro inicial de informações sobre ela prepara-nos para enfrentar dois elementos dramáticos: o mistério da identidade de menina Olímpia e a hostilidade do meio.

Com esta montagem da personagem, engenhosamente, ao lado da imagem que a protagonista quer nos imprimir — a de alguém que desperta admiração — o narrador justapõe elementos inconciliáveis em relação às intenções da personagem; elementos que traduzem a crueldade implacável da sociedade, e, em última instância, o conflito entre o que menina Olímpia sonha e vive e a realidade em que está inserida. É o momento da revelação a que se

41. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 126. Grifos nossos.

refere Northrop Frye. Afigura-se a partir daí a mobilização da sociedade para “gradualmente isolar o herói”⁴².

Fluem, portanto, imagens ambivalentes, aspectos contraditórios, responsáveis pelo desencadear do conflito. Aqui começa a ação, ou seja, o episódio de que fala Aristóteles. Não mais permaneceremos receptores passivos das imagens distorcidas da protagonista para depois sermos bombardeados pelo jogo dos equívocos, sentindo-nos traídos em nossas expectativas.

O narrador vale-se da surpresa provocado pela descrição de menina Olímpia para descondicionar o leitor. Assim, promove diferentes leituras:

- 1ª) a visão da personagem provoca o efeito de choque no leitor, como finalidade de **épater les bourgeois**;
- 2ª) o descondicionamento do sujeito-leitor despoja-o dos valores burgueses e o faz perceber, na decadência de menina Olímpia, sua dimensão humana.

Encontramo-nos, assim, diante de dois móveis da narrativa: a anormalidade de quem ignora o senso comum e a hostilidade do meio pelo fato de ela simbolizar a ruptura com os estatutos sociais.

Esta técnica espetacular de apresentação de menina Olímpia, obedecendo, a princípio, à óptica da personagem e, posteriormente, revelando-a distorcida, retificando-a, reflete também a óptica do narrador, ou melhor, usando de suas palavras: espelha a óptica de quem trabalha com a realidade e não de quem pactua com a fantasia.

42. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 214.

O narrador é um exímio conhecedor dos dois pólos de tensão, a visão de mundo da personagem e o pensamento da sociedade. Através desse expediente insere-se na narrativa o processo de marginalização de menina Olímpia por via da dupla singularização. O primeiro nível de singularização se dá por parte da própria protagonista na medida em que ela sonha com o mundo de fausto e luxo. Mas esta fantasia se reveste da decadência da realidade objetiva em que vive. Num segundo nível, a singularização e a conseqüente discriminação decorrem da hostilidade acirrada do meio, que não a perdoa.

Nesse ponto, o conflito entre a personagem e a sociedade evidencia o que Freytag considera, segundo as leis dramáticas, o centro da ação. “La acción transcurre en juego y contrajuego, pues el héroe tiene que desarrollar una vida vigorosa en una acción que va en aumento [...]. Estas dos partes principales del drama — juego y contrajuego — están firmemente enlazadas en un punto de la acción que se localiza en el centro de la misma”⁴³.

A heroína desse conto não luta explicitamente contra a sociedade para reafirmar seus estatutos. Antes, representa aquela que é atingida pelas ações do meio e se confina no seu mundo interior.

Ampliando o conceito de Freytag sobre o clímax do conflito, Dilthey considera-o o ponto decisivo da construção. A ação cresce em tensão até chegar a ele e, a partir dele, decai, compondo o drama em duas partes significativas: a anterior e a posterior ao clímax. Na relação entre essas partes, há também duas possibilidades de ocorrência:

43. Apud Wilhelm Dilthey. “La Técnica del Teatro”. In: *Literatura y Fantasía*. Traducción de Emilio Uranga y Carlos Gerhard. México. Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 139-140.

- a) quando o jogo do oponente se impõe na primeira parte, o herói vai-se deixando dominar até o clímax e o resultado desse ato é o seu ostracismo;
- b) se na primeira parte do drama o herói arma o contra-jogo, ou seja, reage contra o oponente e luta até o clímax, o desdobramento deste tipo de construção dramática é a predominância da ação do herói⁴⁴.

Goethe, ao conceituar o trágico, afirma: "Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável"⁴⁵. Menina Olímpia, por exemplo, insere-se no primeiro tipo de composição dramática referido por Dilthey, e desse modo percebe a reprovação de sua conduta pelo meio, mas persiste em discordar dele. Cria, portanto, a contradição irreconciliável, de que fala Goethe.

Não podemos desconsiderar, contudo, a tentativa do herói de neutralizar a ação do mundo exterior, isolando-se da sociedade, encasulando-se. Esse procedimento da personagem não significa a solução, mas momentos de trégua no conflito. Por isso, para fugir da realidade, procura uma praça pública, sua "ilha de repouso", como ela assim a nomeia, para escapar da discriminação social.

Outro componente importante da tragédia clássica é o coro. Belarmina desempenha o papel de coro, pois não aprova os devaneios da ama. Desta perspectiva, é como se o coro fosse o intermediário entre o plano da personagem

44. "Este centro, punto culminante del drama, es el lugar decisivo de la construcción; hasta llegar a él, la acción asciente, a partir de él, decae, y desde este lugar decisivo de la construcción el juego y el contrajuego pueden repartirse de dos maneras. O bien *el juego domina la primera parte*; la tensión apasionada del héroe desde los impulsos internos de su carácter asciende en ella hasta la acción; y llegado a este punto se inicia la vuelta; lo hecho se vuelve contra él mismo; cede paulatinamente a la reacción del mundo exterior que penetra en él, y la dirección de la acción en la vuelta cae en contrajuego. O bien, *el contrajuego predomina en la primera parte*; y entonces el héroe es arrastado por la ascendente actividad de las fuerzas que se le contraponen hasta llevarlo al punto culminante; desde la vuelta, que entonces se inicia, domina la acción del héroe." — Wilhelm Dilthey. *Ob. cit.*, p.140.

45. Apud Albin Lesky. *A tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg et alii. São Paulo, Perspectiva, 1971, p.25.

e o da sociedade, porque sabe, de antemão, o que vai acontecer e empenha-se em conscientizar o herói. Por fim, como não consegue dissuadi-lo, Belarmina, como coro, faz surgir “o jogo entre o conhecimento prévio do desenlace da ação do meio e o fingimento da ignorância, na medida em que não mede esforços no intuito de impedir a consumação do destino trágico”⁴⁶. Por isso não abandona nunca menina Olímpia e chega a esmolar pelas ruas do centro da cidade, para que sua ama não sofra a degradação social. A criada tem consciência de que o meio é um universo impermeável a qualquer mudança. Daí caracterizar-se esse conflito usando a terminologia de Albin Lesky como “conflito trágico cerrado”, isto é, para o qual “não há saída e ao término encontra-se a destruição”⁴⁷; a menos que o herói, como ainda considera Lesky, chegasse a conhecer as leis de que deriva o conflito e a compreender seu jogo; o que é totalmente impossível, se se levar em conta a estrutura psicológica da protagonista.

A maneira que o meio encontra de posicionar-se contrariamente a qualquer tentativa de alteração da ordem estabelecida é sedimentar as distâncias através da hostilização, aqui expressa por gestos, por ações físicas⁴⁸ (encontrões, etc.) e por verbalizações. Externando esse último comportamento, aparecem os dêiticos com a intenção de caracterizá-la como um ser incomum, um corpo estranho ao contexto, uma pessoa fora do seu siso. Sendo assim, a sociedade não se priva de dar-lhe atributos pejorativos, salientando sua excentricidade. Menina Olímpia é nomeada com chalaças precedidas de dêiticos

46. LOPONDO, Lílian. *O Duelo: Tragédia Clássica?*. Tese de Doutorado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH / USP, 1987, p. 118.

47. LESKY, Albin. *Ob. cit.*, p. 30.

48. Cf. citação sob o número 41.

como: “o estafermo”, “o raio do fantoche”, “o espantalho”, “o camafeu”, “a múmia”, parece *um Entrudo*”, “vais *uma pêssega*”⁴⁹, etc.

A seu modo, ela própria também nomeia aquela comunidade com dêiticos que dão relevo à sua superioridade, em detrimento da pouca instrução de seus vizinhos. Assim, quando menina Olímpia se vê atingida pela zombaria daquelas pessoas, ela, com ares de aristocrata, serenamente ajuíza com sua criada Belarmina sobre seus detratores: eles *são “os estúpidos sem sombra de gosto*”⁵⁰. E em outro momento, magoada com os conselhos da velha criada que veladamente sugere a mudança na indumentária da ama para que esta não se exponha ao ridículo e às zombarias, desabafa, dizendo que Belarmina nivelara suas opiniões com “*os garotos de rua e gente de baixa estirpe, sem a mínima educação e compreensão*”⁵¹

Tal é a fidelidade da criação da personagem com a expressão que lhe é própria que, neste momento de réplica de menina Olímpia, não encontramos a fala direta da protagonista. Há, sim, o cuidado do narrador em transformá-la em discurso indireto livre, grifando ainda mais a sua discreção e polidez no trato com as pessoas. Optando por essa forma de discurso, a personagem revela uma dificuldade de adequação ao meio na medida em que não consegue comunicar-se diretamente com ele. Os contatos com o grupo social são, portanto, mediatizados através do discurso indireto livre.

Instaura-se, então, um jogo entre a sutileza e a **finesse** de menina Olímpia e as grosserias dos demais, que, como já vimos, endereçam-se a ela sempre por via direta, numa linguagem chula e desrespeitosa.

49. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp.28 et passim. Grifos nossos.

50. Idem, *Ibidem*, p. 130.

51. Idem, *Ibidem*, p. 137.

A partir desse jogo que registra a incompatibilidade de atitudes entre ela e os outros, os dêiticos funcionam do ponto de vista dos últimos, como instrumento de marginalização da personagem e, do prisma da protagonista, como forma de distinguir dos circundantes sua linhagem aristocrática, sua formação elitizada que, ou desconsidera os impropérios ou, usando os dêiticos, apenas faz comentários indiretos sobre eles.

Em suma, podemos dizer que “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina” singulariza-se por utilizar, no seu processo de construção, elementos que guardam semelhanças com o texto dramático como a proliferação de imagens, que sugerem fortes laços com o visual, o figurativo dentro da contextura lingüística. Além disso, a estrutura da narrativa apresenta a organização de composição e a função dos caracteres em próxima sintonia com a tragédia clássica. Contudo, a estruturação das personagens navega nas águas das teorias do presencismo, que dá ênfase especial à sondagem psicológica, ao conhecimento do seu mundo interior.

Assim, quanto à composição do texto, temos: o prólogo (onde ocorre o uso da técnica do lance teatral e da falsa pista, conforme terminologias de Touchard) o coro (representado pela sociedade e principalmente por Belarmina), o episódio (desenvolvimento do conflito entre a personagem e o meio) e o êxodo (desenlace do conflito).

Se partirmos do princípio de que para haver tragédia deve existir “uma contradição irreconciliável”, como diz Goethe, o nó do conflito dá-se justamente entre o **modus vivendi** do herói que, segundo o narrador, não vive a realidade objetiva e o meio, que sente que a ordem estabelecida foi ofendida por esse comportamento.

Em conclusão, podemos dizer que o meio, ao desempenhar o papel de coro da tragédia clássica, reflete o senso comum. Por isso censura a conduta do herói. Essas reprovações manifestam-se de forma impiedosa, com escárnios e zombarias, expressas pelos dêiticos acompanhados de termos chulos. Já, Belarmina, como coro e, ao mesmo tempo, como auxiliar do herói, usando a terminologia de Propp, tenta, inutilmente, chamar menina Olímpia à razão.

Por outro lado, a criada tem consciência de que o meio é um universo refratário a qualquer mudança, mas porque sabe que a ama não considera seus conselhos, abandona-se também ao seu destino, fazendo “o jogo do fingimento da ignorância”⁵².

Por fim, o herói destaca-se em relação ao coro por agir em desacordo com o senso comum. Essa discordância gera, por sua vez, a violação das regras sociais. Por transmutar da ordem para o caos, ou seja, cometer o crime da **hýbris**, o herói é punido a fim de poder restabelecer a harmonia no grupo social.

Como vimos, as distâncias entre o herói e o meio estão cristalizadas. A única solução possível para resolver o conflito seria a conscientização pela personagem das leis do jogo social, o que não ocorre. Dessa sua recusa a integrar-se, resulta seu castigo. Por isso, é condenada ao ostracismo, isto é, ao confinamento no seu mundo interior.

⁵². LOPONDO, Lílian. *Ob. cit.*, p. 118.

3 - O Episódio-Chave

O episódio-chave representa a ação central em que se situa o nó dramático. É o climax do conflito e divide o eixo narrativo em dois momentos distintos. Na primeira seqüência de ações, a personagem desenvolve, num ritmo lento, o conhecimento de si e do mundo. Na segunda, inicia-se nela outro processo de reflexão interior que se desdobra, como conseqüência, numa atuação diferente nas suas relações com o contexto. A utilização desse expediente propicia “uma interpretação diferida” dos fatos, a que Genette denomina de retorno. A função desse recurso é a de “vir modificar ulteriormente a significação dos acontecimentos passados, quer tornando significante aquilo que não o era, quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra no seu lugar”⁵³. Em “História de Rosa Brava” e em “Davam Grandes Passeios aos Domingos” as personagens vislumbram, em determinado momento da trama, a oportunidade de integração social e de participação do meio. É justamente esse acontecimento decisivo que divide a vida das personagens em fases: a primeira, quando o herói vive à parte da sociedade; o clímax, quando se abre a possibilidade de sua inserção no meio; e o desfecho, em que há a perda das fantasias e a conscientização de que naquela sociedade não há lugar para ele.

Essas narrativas caracterizam-se pela presença do narrador em terceira pessoa, acumulando registros contínuos das personagens centrais, enquanto que a focalização das demais personagens realiza-se através do contorno preciso, utilizando-se apenas os traços que interessam ao andamento da história. Através de pistas oferecidas pela narração, pelos diálogos e pelas descrições das

53. Idem, *ibidem*, p.54.

personagens, o narrador vai construindo o perfil psicológico das protagonistas. De acordo com Beth Brait, esses recursos de expressão “funcionam como os movimentos de uma câmara capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto reconhecido pelo leitor”⁵⁴. Assim ao acumular os índices operatórios da estruturação das personagens, elabora também o contraste de visão de mundo do herói e do meio em que vive. De sua parte, o narrador mantém o distanciamento crítico no confronto dessas duas realidades distintas.

Exercendo o papel de ordenador dos episódios numa seqüência temporal marcada por ações significativas, o narrador vale-se do expediente do anúncio, do retardamento da ação e interage com a ironia ao apresentar os fatos. Vejamos um exemplo em “História de Rosa Brava”.

(...) Beleza um pouco frágil [a de Marília], no sentir do seu primo Rogério. (*Adiante falaremos do seu primo Rogério, tenha a paciência a leitora*). Mas sem dúvida encantadora, sem dúvida, a *nossa flor de estufa da Marília!* Tanto que algumas vezes tia Glória se espantara consigo — e não vou jurar que o não chegasse a expressar em voz alta — *de terem podido gerar tal prenda a triste da irmã, e o bruto do cunhado*. Se fora sua filha dela, tia Glória, sim: já houvera mais explicação! E por tudo isto e por ser a mais nova, desde logo se tornara o *ai-jesus da casa*.⁵⁵

Nesse fragmento, o narrador apresenta a personagem Rogério. Mas denega informações sobre ele, retardando, assim, o andamento da narrativa para se demorar na análise de Marília. Usando de uma linguagem irônica ao referir-se à “nossa flor de estufa” e ao “ai-jesus da casa”, o narrador traça o perfil de menina frágil e mimada. No parágrafo seguinte, ironiza a respeito da

54. BRAIT, Beth. *A Personagem*. 3. ed. São Paulo, Ática, 1987, p.58.

55. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp.152-153. Grifos nossos.

concordância dos seus pais com os planos da matriarca, tia Glória, de fazer o casamento de Marília com Rogério, o partido mais rico da região.⁵⁶

Em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, breves comentários irônicos do narrador também fazem-se presentes ao referir-se ao pasmo e à indignação das amigas de tia Alice, pelo fato de ela não contar nem queixar-se do adultério do seu marido.

(...) D^a Piedade Passos dizia “ a esposa ultrajada”^{**} e a lânguida D^a Cecília Fortes, que lia Perez Escrich e Camilo, confundindo-os na sua lacrimajante admiração, não dizia senão: “aquela mártir silenciosa...”^{**} Muito pouco tempo antes, ainda estas damas se mostravam menos caridosas para com os defeitos de D^a Alice. Agora para acentuar a vileza do macho, Deus nos perdoe! já o instinto do sexo as concitava a solidarizarem-se com a eterna vítima feminina^{**}, aqui representada pela virtuosa^{**} D^a Alice Moreno Calado Caldeira...⁵⁷

Nessa passagem, ironiza o narrador a máscara das pessoas da sociedade que dissimulam os sentimentos e registram atitudes de conveniência com o momento em que atuam: tanto podem criticar acirradamente quanto mostrar-se solidárias. Por fim e ao cabo, essas condutas contrastantes reforçam mais a visão intransigente do meio. Em outros termos: se o indivíduo não age de acordo com o convencional, ele é censurado; se, por outro lado, ele se configura como um representante do meio, recebe o gesto solidário. Portanto, as pessoas do grupo social nunca se comportam tentando compreender as motivações dos indivíduos; ao contrário, agem contra ou a favor do que o indivíduo representa para o meio.

56. “Também por outra razão [da concordância dos pais da Marília com os interesses de tia Glória]: uma dessas razões que, mexendo com interesse menos nobres, quantas vezes encafuados no secreto das pessoas!, nem sempre se torna conveniente que o narrador traga a lume.” Idem, *ibidem*, p. 153. Grifos nossos.

57. Idem, *ibidem*, p.22 (*Grifo do autor. ** Grifos nossos).

Na novela de que estamos tratando, o narrador reitera o uso do anúncio antecipando fatos que vão ocorrer mais à frente na narrativa, bem como o retardamento da ação, com a inserção de informações capitais para o entendimento do conflito que irá se instaurar.

Assim principiou o grande amor de Rosa Maria por seu primo Fernando [...].

Grande amor? *Um pouco mais devagar*. Ao fim de meia dúzia de meses, em Portalegre e em casa de sua tia Alice, achava Rosa Maria que o primo Fernando era simplesmente a pessoa mais divertida da casa. Ora sê-lo — não implicava extraordinária vantagens pessoais [...]. Significará isto que Rosa Maria fosse uma rapariga fútil? *Aguardemos os acontecimento*.⁵⁸

O recuo da narrativa visa à introdução das personagens: tia Vitória, tio Lino, Lá-lá, Fernando e da visão de Rosa Maria nas relações com essas personagens.

Em suma, a presença dos recursos do anúncio com o conseqüente retardamento da ação e da interferência do narrador valendo-se da ironia nos seus comentários predominam na seqüência de ações anterior ao episódio-chave. Esses expedientes conferem à narrativa um ritmo lento para que haja condições de elaboração da contextura dramática. Vale dizer, nesse ínterim tomamos conhecimento do perfil psicológico das personagens e das suas motivações. Quando eclode o episódio-chave, a narrativa se concentra nos dois pólos de tensão: a protagonista e o meio. Desse último, já temos claramente definido o posicionamento. O elemento surpresa será a atitude que o herói vai tomar.

Vamos examinar primeiramente em “História de Rosa Brava” como se realiza esse expediente. A personagem central apresenta-se como uma pessoa

ss. Idem, *Ibidem*, pp.13-14. (Grifos nossos).

introvertida e de difícil relacionamento. Desde o início da narrativa, instauram-se as relações de incompatibilidade com a família. Ela se sente carente das atenções dos pais que, por sua vez, devido à desarmonia conjugal, distribuem parcimoniosamente carinho aos filhos que demandam menos cuidados. Por isso, quando Rodrigo pensa nas suas terras hipotecadas devido ao seu mau gerenciamento, prevê que pouco deixará para seu filho. Segundo ele, as mulheres sempre “se encostam”. Nesse momento, avalia as características das filhas para justificar suas intenções de deixar herança apenas para Chico.

(...) Bom dote levava [o noivo de Isabel] — *levando mulher ativa, dócil, ajuizada e afetuosa como poucas!*^{**}. “Marília, então não tinha a madrinha?”^{**} E, com a sua lindeza e a sua afabilidade^{**}, não era de esperar, não se poderia crer que o primo Rogério ... O quê?! *pois mostrar-se-ia o auspicioso primo Rogério insensível ao brilho daquela jóia?...*^{**} E não seria tia Glória a primeira a abrir os olhos ao filho, no caso de andar ele cego? Sobre tal assunto se tinham muito bem entendido Rodrigo e a mulher.

Restava a outra^{**}. Sim, ficava a outra de lado^{**}; Rosa, a brava...^{**}

Pois restava a outra^{**}. Não sem *um íntimo impulso de hostilidade*^{**} era o pai forçado a pensar na *outra*^{*}. Aliás, não sem o mesmo sentimento pensavam, geralmente, na *outra*^{*} quaisquer parentes.

.....
(...) Obrigada a lembrar-se de ela à custa de a ouvir, a mãe acabava por se desesperar.⁵⁹

A extensão da citação justifica-se para que possamos entender as raízes da discriminação que sofre a protagonista, bem como a expectativa do meio em relação a ela e às demais personagens, principalmente Marília, que indiretamente desempenhará papel importante no episódio-chave.

Como resposta a essa marginalização do meio, as atitudes de Rosa na adolescência expressam a hostilidade ao assustar, ironizar e dar beliscões na

59. Idem, *ibidem*, pp. 163-164. (*Grifos do autor; ** Grifos nossos).

caçula; ao atingir a todos sarcasticamente, com alcunhas; ao secundar as situações mais desagradáveis ocorridas com os outros com “seu riso luciferino”, etc.

Tais comportamentos refletem, em última análise, expansões de sua autodefesa pela carência afetiva, por recusar-se a ser “a outra”, “a posta à margem” dos acontecimentos. Entretanto, as pessoas consideram-nos como desvios da ordem estabelecida. Espera-se que Rosa seja dócil, afável, submissa, isto é, que repita a conduta de suas irmãs.

Nos momentos em que os familiares reprovam o comportamento de Rosa, ocorre a penalização com agressões verbais precedidas de dêiticos que sedimentam a distância entre o emissor e a personagem.

Essas expressões revelam abjeção e desprezo pelo receptor. Para eles, Rosa era “a brava”, “a outra”, “a impertinente”, “a escabreada”, “a indesejável”, “era àquela (a única) a bater”, “este estafermo”, “um ser anormal”, “uma espécie de monstro”, “um bicho maligno ou espírito ruim”⁶⁰ etc.

Vis a vis desse comportamento de declarada transgressão do consenso, ela se fecha em “sombrios períodos, de silêncio e soturnidade”⁶¹. Seu “retraimento” desvela “revolta surda”, “denúncia” pela inaptidão de conviver com aquele mundo de máscaras. Rosa é consciente da dissimulação de Chico e de Marília diante dos familiares.

(...) Por que sempre seria ela a má, ela a brava, ela a vergonha, — e Marília o ai-jesus da casa, o Chico o menino-bonito, e Isabel (mesmo já casada e vivendo fora) a providência de todos? A ela, quem alguma vez fizera o que quer que fosse para a melhorar? para a entender? Tinham-lhe batido, tinham-na tratado com aversão, tinham-na posto de lado... Mas seria tão ruim, — e não conhecia ela

60. Idem, *ibidem*, pp. 164. et passim.

61. Idem, *ibidem*, p. 165.

a bondade dos outros? Chico não pensava senão em si; aplaudiam-no por isso. Marília na mesma: a sua doçura não passava dum fácil efeito de a trazerem todos nas palminhas.**62*

Rosa vive em grande drama interior. Sua incapacidade de comunicação impede-a de desnudar-se e até de optar por uma linguagem que expresse seus conflitos ou os dissimule e tornar-se cúmplice no jogo social.

O ápice da narrativa eclode quando um fato insólito acontece na vida da protagonista. Rogério apaixona-se por Rosa e pede-a em casamento. Esta situação contraria as expectativas do grupo social. Ele compreende o comportamento de Rosa. Ultrapassa, portanto, as barreiras que ela cria com os motejos, zombarias e descobre seu interior⁶³.

Este episódio marca profundamente a vida de Rosa. Sente, por um lado, que não lhe é indiferente o amor de Rogério, e, por outro, que seria também uma forma de triunfo pelo inesperado do fato, pela suposta impossibilidade de ser conduzida àquela sociedade pelos braços do noivo prometido de Marília. A narrativa registra esta circunstância como uma noite de intensa luta interior, quando se alternam sentimentos mesquinhos de vingança e desejo de assunção de seu amor e de integração social.

O conflito interior de Rosa encerra-se com a renúncia ao amor de Rogério, a tábua de salvação. A personagem elimina, assim, a solução redentora de sua vida de marginalidade.

(...) Também só agora compreendia que, na sua noite de tentação e angústia, já pressentira *isto* que de momento se lhe abria por uma espécie de iluminação. E tudo..., — porque? por que renunciar a tanto? Por amor de Marília? por causa dos pais? Não só

62. Idem, *ibidem*, p. 184. (*Grifo do autor; ** Grifos nossos).

63. "(...) Queria dizer-te... há já tempos... que te não julgo como os outros. Para mim... és diferente: uma Rosa brava que eles não entendem, porque só lhe vêem os espinhos. E custa-me que antipatizes comigo, quando eu... quando eu... gosto de ti." — Idem, *ibidem*, p. 181.

por eles com certeza. Talvez por um destino... por uma imposição de conduta mal conhecida... por uma loucura ou uma crueldade contra si mesma... Seguramente não podia saber porquê.⁶⁴

Do exame deste fragmento, podemos concluir que, a partir do episódio-chave, desencadeia-se um processo de maturação da personagem que não chega a atingir a consciência dos acontecimentos ou seu desnudamento, nem a descoberta de que também poderia inserir-se naquele contexto com a ajuda de Rogério. Apenas sente, como por intuição, que algo a impede de integrar-se. Diríamos que, nesse processo de retorno, ela pressente o peso da fatalidade ou da pressão social ou de qualquer outra força poderosa que ela não sabe denominar. Não chega a ocorrer, portanto, a **anagnórise**, ou seja, “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”⁶⁵. Contudo, esse processo de retorno, de reflexão, faz com que a personagem se transforme, abandone seu comportamento de agressividade em relação ao meio e feche-se como estátua, vergando sob a força do seu destino.

Em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, o desenrolar da ação caminha lentamente. Há um retardamento, prendendo-se o narrador a contar fatos anteriores à ação central, oferecendo-nos um conhecimento mais profundo da intrincada teia psicológica das personagens. Todos os recortes, as intenções e subintenções vêm à tona. É dentro deste conjunto humano que germina a doce Rosa Maria. O entrecho é urdido dando-nos a conhecer a vida da protagonista, que compreende duas fases, separadas por um episódio: a festa de carnaval na

64. Idem, *ibidem*, p. 194.

65. ARISTÓTELES. *Ob.cit.*, p. 80.

casa da Serra, de propriedade de tia Alice. Este fato distingue-se como marco divisor na vida de Rosa Maria.

Na primeira fase, a protagonista é vista como “a pobre órfã”, “a velha”, que a falsa caridade de tia Alice obriga a receber por não ter outros familiares com quem se abrigar. Essa circunstância de dependência financeira leva-a a sentir as humilhações dos favores prestados. O único lenitivo para suas dores morais é o amor que sente por seu primo Fernando. É então que a fantasia romântica de Rosa Maria exacerba-se e ela começa a imaginar que ele lhe dirige atenções especiais.

Como já nos referimos anteriormente, o episódio que desencadeia drásticas mudanças na vida da personagem é a festa do entrudo. O narrador escolhe o carnaval como o ápice das tensões.

Uma das categorias do carnaval de que nos fala Mikhail Bakhtin⁶⁶ é a excentricidade; ocasião em que o indivíduo escapa do comportamento prosaico regido pela norma⁶⁷. Nesse momento ele se vale de formas concretas para criar uma supra-realidade. Assim Rosa Maria, ao vestir-se de princesa, utiliza dessa caracterização para efetivar o discurso simbólico do seu sonho. A linguagem objeto expressa pela indumentária faz com que a personagem se esqueça de sua condição de agregada, dependente de tia Alice e eleve-se ao **status** de

66. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Editora Forense - Universitária, 1981.

67. “No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, um novo modos de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista lógico do cotidiano não-carnavalesco.” — Idem, *ibidem*, p. 106.

Fernando. Podemos dizer que ocorre a carnavalização da personagem Rosa Maria.

Demoremo-nos um pouco mais na análise desse conceito. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin demonstra que a personagem carnavalesca reúne em si dois elementos antitéticos: a nobreza-abjeção, o ritual da coroação-destronamento⁶⁸.

O episódio fulcral da vida de Rosa Maria é marcado por sua preparação espiritual e física: espiritual, quando alimenta as esperanças de que, na festa, seu primo lhe declarará seu amor; física, quando tia Vitória, outro membro da família que também vivia às expensas de tia Alice, exerce a função de “fada-madrinha” e compartilha dos sonhos de Rosa Maria em transformá-la numa jovem atraente, cheia de encantamento — a rainha da noite. Os devaneios de tia Vitória dão vazão aos sonhos de Rosa Maria e ambas recuperam, por instantes, o encanto dos contos de fada.

(...) Consolou-a a idéia de parecer mais bela aos olhos de Fernando. E tudo aquilo (suas roupas especiais e adornos) lhe pareciam *passar-se não bem na existência ordinária*, mas numa vida irreal semelhante à dos sonhos⁶⁹.

No baile à fantasia, a protagonista vive momentos de glória, quando se esquece de sua real condição social. Suas roupas finas e elegantes distanciam-na da realidade, criando-lhe a ilusão de brilho e triunfo. O meio, da sua parte, conhece o jogo das ambivalências carnavalescas e apressa-se a desfazer a

68. “A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei — o escravo ou o lobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo camavalesco às avessas.” — Idem, *ibidem*, p.107.

69. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp.48-49. Grifos nossos.

imagem de Cinderela, restabelecendo a ordem hierárquica da realidade extracarnavalesca, ou seja, do cotidiano.

Outro aspecto importante na carnavalização é a mudança espacial, do convívio privado para a praça pública⁷⁰. Ocorre a fuga do espaço cotidiano íntimo para a exibição social, propícia ao ritual carnavalesco. Assim, em “Davam Grande Passeios aos Domingos” há o deslocamento de Portalegre para a casa da Serra, onde ocorre a festa do entrudo. É nas salas da casa de campo, entre os convivas de tia Alice, que se realiza o jogo do “coroamento” de Rosa Maria. As pessoas ali presentes dão-se conta de que o brilho de Rosa Maria estava restrito àquela noite⁷¹. Só a personagem se deixa iludir até o momento em que se retira para os jardins; processa-se, então, o ritual da “coroação-destronamento”, ou seja, da perda da fantasia e da transição para a conscientização do jogo social.

A passagem da primeira fase para a seguinte é efetuada pela violenta ação de Fernando, que revela ter apenas o interesse de aproveitar-se da familiaridade da prima e expandir seu desejo de aventura. A esse momento de transição, de uma fase para outra, denominamos de episódio-chave. A partir daí desmoronam todos os sonhos de conquista do amor de Fernando. A consumação da festa do entrudo faz com que a realidade extracarnavalesca seja restabelecida. Ocorre o “destronamento”. Fernando já o fez com seu ato

70. “ O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo e não no espaço [...]. Mas só a praça pública poderia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria idéia *público* e *universal*, pois *todos* devem participar do contato familiar”. — BAKHTIN, Mikhail. *Ob. cit.*, p.110.

71. “(...) Tia Vitória levava-a de modo a chamar sobre ela [Rosa Maria] as atenções, afastando-a um pouco de si como apresentando-a num palco, aos aplausos do público [...]. Não havia dúvida: era um *sucesso!*. Todos os rapazes a contemplavam com interesse. Vibrados os primeiros olhares devoradores e críticos, as raparigas fingiam nem reparar nela, ou nada lhe achar de diferente. E as senhoras sentadas em volta ainda não tinham podido corrigir o seu curioso ar de entre pasmadas, indignadas e confusas. De relance, um desses relances em que as mulheres se adivinham até ao fundo, Rosa Maria encontrou o olhar seco da tia Alice — jogado contra ela como uma pedrada.” — RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp.49-50.

intempestivo e desrespeitoso e tia Alice, “com seu olhar seco [...] — jogado contra ela como uma pedrada”. Depois da festa, a tia, em tom de ameaça, adverte à sobrinha que, após sua convalescência, há de ter uma conversa com ela. Daí por diante, o narrador passa a nomeá-la como “a outra”, em contraste com a Rosa Maria da primeira fase — “aquela de há um mês”. A narrativa concentra-se no confronto destes dois momentos, adensando o drama da personagem, levando-a a um estágio de lucidez. O reconhecimento assinala um momento de conscientização de que há uma distância social que impede Rosa Maria de integrar-se no meio e lutar pelo amor de Fernando. Nos momentos de reflexão, a personagem avalia todos os gestos, as falas, os olhares de reprovação das pessoas do grupo e passa a dar-lhes sentido. Ela descobre o que havia de oculto nas suas relações com o meio, ou melhor, ela acaba, por fim, dando o significado exato ao significante, que o excesso de fantasia impedia de captar e de aglutinar no signo.

A partir desse momento, ela se tortura com expressões precedidas de dêiticos. Procura ver-se sob a óptica das pessoas do grupo. Ela era “aquela”, “a ingênua”, “a órfã”, “a rapariga tímida exposta a pequenas humilhações”, a pobretona”, “a velha”, “a apaixonada por quimeras e com confusos sonhos”⁷². Em outros termos, também podemos nos referir aqui ao uso do expediente do retorno. É necessário a Rosa Maria um longo processo de maturação em que física, psicológica e moralmente adocece até que se conscientize da realidade social em que está inserida.

Como vimos, tanto em “História de Rosa Brava” quanto em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, há um episódio-chave que, concreta ou

72. *Idem, ibidem*, pp.76 et passim.

ilusoriamente, surge como possibilidade de fuga da marginalidade e de integração ao meio. Na primeira narrativa tal abertura é oferecida à personagem, mas ela, sem um conhecimento lúcido dos fatos, recusa-a. Já na segunda, o romantismo exacerbado de Rosa Maria, faz com que a protagonista veja a realidade deformada pela fantasia. A princípio ela decodifica nesse episódio a possibilidade de integração social. Quando se dá o destronamento, inicia-se o processo de retorno, isto é, de reflexão, de interpretação dos fatos e da sua condição social naquele contexto. A partir do destronamento, além do processo de retorno, inicia-se também o de reconhecimento.

Portanto, o episódio-chave é o elemento desencadeador do processo de retorno; momento em que a personagem analisa e interpreta os acontecimentos e a sua conduta. Esse processo pressupõe uma fase de maturação da personagem em que, através da reflexão, ela começa a dar sentidos diferentes às ações, aos sentimentos. Dá-se a “reversão do pró no contra”⁷³ que caracteriza o aprendizado do herói, nem sempre de forma lúcida como no primeiro caso. Contudo, na segunda narrativa, o herói descobre que o seu primeiro entendimento do episódio-chave não corresponde ao dos demais. Significante e significado não se incorporam em uma unidade indissolúvel, ou seja, o significado que ela confere ao fato não se materializa na situação. A percepção da distorção da correspondência dos signos que ela realiza leva-a a conscientizar-se da duplicidade de leituras efetuadas: a dela e a do meio.

Da análise dessas narrativas podemos concluir também que o processo de retorno nem sempre é secundado pelo do reconhecimento. Em “História de Rosa Brava”, a protagonista não atinge conhecimento lúcido dos fatos e de si

73. GENETTE, Gérard. *Ob.cit.*, p. 57.

mesma, embora reconheça sua impotência de lutar contra o meio. Por isso, encasula-se, enquanto que em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, Rosa Maria conscientiza-se do jogo social e decide participar dele: isolada no seu quarto, deixa-se levar pelo devaneio.

Em ambos os casos, o expediente do retorno transforma as personagens em anti-heróis, na medida em que lhes ocorre a intuição ou a consciência de que lhes é vedada a integração social.

Por fim, conclui-se que o recurso do episódio-chave atende ao objetivo de criar antinomias, ao mostrar que a sociedade se estrutura de forma tão sedimentada que pressiona o indivíduo marginalizado a manter-se na sua condição.

4 - A Rememoração

Por fim, o último instrumento de construção da narrativa utilizado em *Histórias de Mulheres* é a rememoração. A enunciação limita-se ao ponto de vista de um narrador-protagonista, que não tem acesso ao mundo interior das demais personagens. Ele narra, como afirma Ligia Chiappini, “de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”⁷⁴.

Este recurso está presente em “O Vestido Cor de Fogo” e “Sorriso Triste”. O processo de repor a questão, de fazer uma reflexão sobre os fatos passados, aparentemente registra uma volição de eliminar a ambigüidade que os envolve e desvelar a verdadeira identidade da personagem.

74. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Foco Narrativo*. 4. ed. São Paulo, Ática, 1989, p.43.

A transição passado-presente efetuada no ato de rememorar pode desenvolver-se de uma forma mais direta ou, por vezes, dissimulada, dependendo do grau de comprometimento do narrador com os acontecimentos. Nas narrativas em questão, o enfoque tem como baliza referencial o narrador-personagem que apresenta um envolvimento emocional íntimo com os fatos, o que compromete a sua veracidade.

Essas narrativas apresentam como especificidade em relação aos outros textos de *Histórias de Mulheres* a presença do protagonista masculino, enquanto que as personagens femininas desempenham papel secundário. Na retomada da reflexão sobre as relações amorosas dos protagonistas com essas personagens, o conhecimento dos dramas femininos é bastante restrito e deformado pela visão fragmentada do narrador. Ele colhe da realidade apenas um entendimento parcial e defende a sua óptica umbilicalmente ligada ao seu microcosmo.

Vejamos como se realiza esse processo em cada narrativa em particular.

Em “O Vestido Cor de Fogo”, o narrador-personagem tenta, através das suas memórias, reanalisar sua vida conjugal, agora sob o filtro de burguês tradicional de formação religiosa⁷⁵. Os dêiticos temporais comparecem na narrativa para dividir a vida do protagonista em duas fases: primeira, o envolvimento com Maria Eugênia (desde o conhecimento num baile de carnaval até o casamento); segunda, após o divórcio.

O primeiro período da vida do protagonista é marcado pela *deixis* temporal: “por esse tempo”, “então”, “antes”, “aquele período”, enquanto que no

75. “Os meus ideais eram nítidos, simples, generosos e pareciam-me como absolutamente certos. Nascido e crescido no seio duma família burguesa — portuguesa à maneira tradicional — seguia quase sem dar por isso muitos dos conceitos, preconceitos, juízos, costumes e crenças da minha família. De alguns, porém me afastara provisoriamente o gênero de vida que levava em Coimbra(...).” — RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 225.

segundo momento encontramos os dêiticos “agora”, “hoje”. No andamento da narrativa, as duas situações temporais transcorrem concomitantemente. O protagonista visita o tempo passado ainda contaminado pelos preconceitos discriminadores do meio em que se formou.

O início do romance do narrador-personagem com Maria Eugênia representa um momento de embriaguez, de paixão avassaladora que oculta, a princípio, seus preconceitos burgueses. O fato de tê-la conhecido num baile de carnaval equacionado com o desenrolar da trama é relevante. O protagonista, de quem ignoramos o nome, é atraído pela bonita e sedutora aparência de Maria Eugênia. Como vimos, o discurso carnavalesco elabora uma linguagem de formas simbólicas através de elementos como a fantasia de princesa da personagem. Assim o conhecimento que ele tem de Maria Eugênia não ultrapassa os limites das exteriorizações superficiais dos sentimentos dela. Não há da parte do narrador-personagem, em nenhum momento, uma preocupação em conhecê-la interiormente. Ele a reifica, na medida em que continua a vê-la conforme a aparência da jovem princesa, do baile de carnaval. A essa reificação ele acresce o discurso simbólico dos seus sonhos, do seu ideal de esposa, que se complicará no decorrer da narrativa.

Aos poucos passa desse estágio de entorpecimento para inquietações morigerantes sobre a natureza das relações com sua companheira, desabonando as experiências sensuais da vida conjugal por contraditarem seu ponto de vista ético, comportamental. Mergulha, assim, seus pensamentos numa atitude judicativa quanto à honestidade, ou não dessas relações.

(...) Tardes havia, quando me achava só comigo na penumbra do crepúsculo, em que uma vaga inquietação me atormentava: “isto não pode durar...” Tal inquietação como que se prendia àquele meu

sonho duma vida mais regular, mais tranqüila, mais honesta... “Mas aquilo ia durando.”⁷⁶

Nesse fragmento, percebemos a força dos princípios religiosos da sua formação burguesa que considera a atração sexual que sente pela esposa como algo ignóbil. Nesse momento de conflito interior, o protagonista se isola, não partilha com Maria Eugênia do seu drama. A função desse encasulamento é o adensamento da tensão, o distanciamento cada vez maior dela e, possivelmente, a perda da possibilidade de uma avaliação do problema sob outro ângulo.

A personagem entra em conflito tão profundo que perde a noção de clareza, de verdadeiro domínio da situação vivenciada. Reiterativamente distribuem-se pela narrativa advérbios e expressões dubitativas para marcar a carência de conhecimento da própria identidade, desconhecimento do caráter de sua esposa e do teor da ligação⁷⁷.

Nesse momento sobleva-se o intenso drama vivido pela personagem e que provoca o desconhecimento dos fatos, inclusive, o maior deles, ou seja, a falsa idéia que ele tem de Maria Eugênia. Sempre a considera como “frágil”, “infantil”, características que ele, eticamente, associa à pureza de sentimentos. E dessa idéia à de honestidade nas relações entre marido e mulher. Segundo sua formação cristã, estes atributos são inerentes à esposa. Daí a sensação de estar perdido, de não ter o controle da situação, porque, em verdade, ele desconhece Maria Eugênia.

76. Idem, *ibidem*, p. 236.

77. “(...) E era sempre como se uma força terrível e alheia — um ímpeto que me espantava, vindo não sei donde — convulsionasse *aquele corpo quase de criança*; [...]. Outra força havia na minha carne que correspondia àquela, e assim eram possíveis os nossos entendimentos provisórios apesar do nosso desacordo, quase permanente, noutros campos. Dessa vez, cheguei a esperar que (*mas não sabia como, nem porquê*) se iniciasse entre nós uma união doutra natureza.”. — Idem, *ibidem*, p. 254. Grifos nossos.

Outro importante recurso que revela a dificuldade do protagonista em encontrar uma forma direta de comunicar seus sentimentos é a freqüente presença de circunlóquios, que desenvolvem um movimento ao redor dos fatos sem tocá-los no seu âmago.⁷⁸

Face a essa óptica embaçada pela parcialidade, a narrativa desenvolve-se de forma cautelosa, sem afirmações taxativas reduzindo ainda mais o enfoque do presente pela visão limitada do narrador. A história se reestrutura em torno do que o protagonista sonha como seu ideal de vida conjugal, independente das aspirações de sua parceira.

O conflito adensa-se e se reflete no processo expressivo. Assim comprometendo ainda mais a interpretação dos fatos, a narrativa é invadida por uma avalanche de pronomes possessivos que nos conduzem aos meandros do conflito do narrador-personagem e imprimem uma forte carga reducional ao seu campo de visão.

(...) Como desde que me soubesse em casa, Maria Eugênia se habituara a borboletear em redor de mim, — eu inventava pretextos de trabalho urgente para me encerrar com os *meus*** livros, as *minhas*** revistas, os *meus*** exames de consciência. Ainda não o fazia senão às vezes. Mas pelo melancólico prazer que experimentava em me sentir ali *encerrado***, *defendido*** por aquela porta que separava o *meu* * mundo particular de tudo o mais, compreendia a *minha*** necessidade de criar um isolamento onde ninguém entrasse... onde a minha mulher não entrasse... onde, a sós comigo, pudesse voltar ao que dantes era [...].

Neste entretanto me agarrei ao propósito de educar *minha*** mulher *para mim**, tal como eu era consoante os *meus*** melhores aspectos, e para o lar que sempre idealizara.⁷⁹

78. "(...) *Um grande cansaço, porém, um grande cansaço, um grande desânimo e um desespero antecipado acompanhavam quaisquer minhas novas tentativas de 'recomeçar o nosso casamento'.* " — Idem, *ibidem*, p. 263. Grifos nossos.

79. Idem, *ibidem*, pp.246-247. (* Grifo do autor, ** Grifos nossos).

Os dêiticos, como já foi dito anteriormente, desempenham o papel de “mostração”, ou seja, sugerem um distanciamento espacial ou temporal na relação entre o sujeito do enunciado e o ouvinte. Esta é uma das funções dos dêiticos anafóricos, ou seja, aqueles que “faz[em] uma referência retrospectiva”, como diz Bühler⁸⁰. Eles atuam no campo mostrativo da linguagem, porque se referem a um termo ou expressão anteriormente citados. O próprio Bühler também inclui a mostração anafórica na categoria da *deixis* egocêntrica, porque aquela tem como ponto de referência o próprio falante⁸¹. De acordo com Isaac Nicolau Salum, “os pronomes possessivos são também anafóricos, mas ficam à parte por serem derivados”⁸². Eles compõem portanto, um segmento do anafórico.

A partir destes conceitos e da citação acima, podemos inferir que os pronomes possessivos presentes no texto evidenciam numa primeira instância a relação egocêntrica entre o sujeito do enunciado e os objetos (“*meus* livros”, “*minhas* revistas”, “*meus* exames de consciência”, “*meu* mundo particular”, “*minha* necessidade de [...] isolamento”). Cria-se um mundo próprio, que só tem espaço para coisas que também se inserem nessa relação possessiva, de integração, que se pressupõe no vínculo eu-objeto. A personagem elimina o outro como possibilidade dialógica na relação da *deixis*, isto é, o objeto passaria ao plano de referente na comunicação emissor-receptor.

80. Apud Isaac Nicolau Salum. “As Vicissitudes dos Dêiticos-Anafóricos”. In: *Euripedes Simões de Paula - in memoriam*. São Paulo. USP, 1983, p. 338.

81. A propósito da *deixis* egocêntrica, José Herculano de Carvalho fala que “é imprescindível que exista um termo ou um ponto de referência, evidente e não ambíguo para o receptor, relativamente ao qual o emissor localize o objeto que quer mencionar: esse termo ou baliza referencial é a pessoa do próprio sujeito que fala, no momento em que fala e em que, apontando ou chamando a atenção para si próprio, se designa como EU. A mostração que assim procede pode pois chamar-se *egocêntrica*.” — *Ob. cit.*, p. 664.

82. SALUM, Nicolau Isaac. *Ob. cit.*, p. 319.

Por isso, o ato de fechar a porta para a esposa representa uma forma de defender o seu espaço, a sua intimidade, os seus princípios de uma possível ação de Maria Eugênia. Note-se que na primeira vez em que o protagonista se refere à “minha mulher”, o pronome possessivo tem, no texto, o sentido de ponto referencial em relação ao sujeito pelo fato de estarem casados. Já na última referência a “educar *minha* mulher”, a carga semântica contida no pronome ganha outro significado.

Assim, após longa reflexão, conclui o narrador-personagem que poderia incluir sua mulher dentre os objetos que possui, ou seja, ela passaria a integrar o conjunto de coisas que ele encerra no seu mundo e defende de possíveis atitudes invasivas que poderiam desestabilizá-lo ou destruí-lo. Nesse momento, os dêiticos que comparecem no discurso — “educar *minha* mulher para *mim*”, “consoante *meus* aspectos, e *para o lar que sempre idealizara*” — consolidam sua decisão de moldá-la, ou melhor, de reificá-la para poder pertencer ao seu universo.

Durante esse processo que antecipa a revelação das possíveis causas de conflitos, a personagem teme referir-se à atração sexual que sente pela esposa, como se a palavra que caracterizasse a natureza dessas relações fosse mágica e que ao proferi-la imaculasse a imagem que para si criou de esposa ideal. Para exorcismar os maus pensamentos que o traíam de suas renovadas tentativas de “moralista regenerador”, usa freqüentemente dêiticos neutros, evasivos, — (“isto”, “aquilo”, “nisto”) que não nomeiam com justeza a qualidade de seus

sentimentos.⁸³ Esses dêiticos, além de indicar uma relação de distância entre o sujeito e o objeto, plasman também a ausência de nominalização do ser. O narrador recusa-se a substancializar esses sentimentos, porque na sua tarefa de “educar sua esposa segundo a óptica cristã, acredita que ao fazê-lo estará ferindo sua formação cristã burguesa.

Desta intrincada dialética entre os preconceitos burgueses e a intensa atração pela esposa, mascarada pelo conflito entre o espiritual e o carnal — perfeita dissimulação da visão maniqueísta da personagem, que obtusamente exclui Deus e esquece-se de abolir a idéia de pecado — decorre o obscurecimento da realidade dos fatos na narrativa. A cena em que evade do leito conjugal onde se sente “abafa[do]”, “agoniza[n]te]” e vai até as janelas para se desoprimir “libertar”, estabelece o clímax do conflito que se desenvolve num crescendo e marca a passagem para o segundo momento — o divórcio. A rememoração dessa história de vida para o protagonista representa uma tentativa de conhecimento de uma realidade que ainda lhe punge e cuja lembrança afeta seus valores éticos. Por isso rememora para que, através do seu “depoimento” enfrente seus preconceitos e encontre uma forma de expiação. Como muitas vezes declara, ele “ousa[rá] dizer tudo”. Este exorcismo pela repetição da palavra proibida é o meio que ele privilegia para certificar-se de que seus princípios morais não foram conspurcados.

(...) *Mas eu consegui libertar-me, e em parte salvei a dignidade da minha vida. Minha ex-mulher continuou a ser uma mulher da moda, embora num meio já inferior (no meu entender) ao que fora*

83. “Às vezes, pensava comigo: Mas como sucedeu *isto*, assim tão depressa, porquê? Na verdade bastara o meu encontro com ela para eu sentir que a queria minha, e ela me estava destinada. Vir a tê-la era como *recuperar* alguém que já me pertencia. E em certos momentos me inquietava, ou quase assustava, o que *nisto* havia de obscuro e poderoso” — Ressalta-se que apenas o último grifo é nosso. — RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 234.

nosso. *Parece-me* que teve amantes; *parece-me* nem sei que mais.⁸⁴

Desta forma, os dêiticos contextualizadores do momento presente (“agora”, “hoje”) deixam na penumbra tanto a real identidade de Maria Eugênia quanto dele próprio narrador devido à visão preconceituosa que propicia um retrato míope da realidade.

Além disso, acentuam bem a distinção entre a vida marginal revestida de falso decoro em que vive Maria Eugênia e sua vida embalada por satisfações superficiais que trazem à rédea seus conflitos interiores.⁸⁵ O ato de narrar, portanto, simboliza para o protagonista uma espécie de ascese, que não ultrapassa os limites da volição de rever com lucidez os fatos. O final da narrativa retoma o ponto inicial, apresentando a mesma carga de expressões dubitativas e interrogações que deixam as questões em aberto, revelando, portanto, as fendas no conhecimento dos fatos, por onde infiltram sua dúvidas.

“Sorriso Triste” também é um texto memorialista e nele o protagonista empenha-se em nos contar uma experiência amorosa que pretende expiar-se de seu ato de “cobardia” ao se submeter às convenções sociais em detrimento de uma aparente vontade própria, ou seja, casar-se com Dulce, uma prostituta.

O texto é densamente marcado por duas situações temporais que dividem a vida do narrador em dois momentos distintos: “aí por volta de [seus]

84. Idem, *ibidem*, p. 276 . Grifos nossos.

85. “Quanto a mim ... Sabem o que é um homem perfeitamente desenganado, todavia não mau, e persistindo sempre em respeitar qualquer coisa de superior que nem sabe bem definir? Eis, me parece, o que fiquei sendo. Mas a lembrança do meu casamento sempre me ficou pungindo, e nunca o remexo sem que dois profundos sentimentos se me descubram como enraizados na alma... o da revolta, ou indignação, e o do remorso. Revolta contra uma traição de que fui vítima, — que traição porém? — e remorso dum crime de que me sinto culpado sem saber qual, nem saber porquê. — Idem, *ibidem*, p. 277.

vinte anos,” quando conheceu Dulce, e, “agora”, “hoje”, quando reconstitui o passado com intenção confessionalista.

É sensível a presença de advérbios e expressões dubitativas que expressam a incerteza do narrador acerca da identidade de Dulce e do grau de seu próprio conhecimento interior, no passado.

(...) *Decerto*, já antes eu amava assim Dulce. *Mas não o sabia* [...]. Mas se eu lhe queria, assim, com isto que era um verdadeiro amor, um desses terríveis amores [...] *não era por ser meiga, nem por ser fina, nem por ser inteligente, nem por ser bonita* [...]. Era por ser *ela*, era por ser *aquela*... aquele corpo que eu poderia ter tido, aquela alma que eu ainda não conhecia.

E noutros momentos, certos momentos de contrafeita lucidez pensava: Amo-a [...] (isto, *mal o ousou confessar a mim próprio*) também porque a rodeia uma dúbia auréola de vida suspeita ou dúplice tão contraditória com certas coisas suas. *Mas amar assim será amar? será isto amor?*⁸⁶

Nesse fragmento temos, a princípio, o autoquestionamento do narrador-personagem que procura perscrutar seu interior acerca do seu amor por Dulce. Observamos que, na tentativa de devassamento interior, esse trecho é construído quase inteiramente com circunlóquios. O uso desse recurso sugere a dificuldade de apreensão do conhecimento, na medida em que ele não encontra a palavra pertinente para expressar, de forma concisa, a realidade. O circunlóquio, conforme referência de Álvaro Ribeiro ao conceito que Aristóteles lhe dá na *Metafísica*, “é como um vôo de altanaria de quem pretendesse ir à caça da verdade”⁸⁷.

Podemos notar que a busca da “verdade” dá-se, nesse texto, em dois níveis. Primeiro, em relação ao sentimento de amor que a personagem julga

86. Idem, *ibidem*, p. 111. Grifos nossos.

87. RIBEIRO, Álvaro. *A Literatura de José Régio*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969, p. 142.

nutrir por Dulce e segundo, quanto à sua atitude para com ela. No primeiro caso, pairam as dúvidas. Quanto ao segundo aspecto, encontramos o reconhecimento de sua covardia. Daí, decorre o objetivo principal da narrativa.

(...) Mas com esta pequena história espero mostrar que sou, de certo ponto de vista, um verdadeiro covarde. Insisto na coisa — porque me alivia.⁸⁸

O foco de primeira pessoa não revela a parcialidade em níveis tão elevados quanto na narrativa anterior porque aqui o narrador se conscientiza, no momento da enunciação, de que fez o jogo social, não se envolvendo com Dulce pelo fato de ela não pertencer ao seu mundo. Mas ao admitir que “mal ous[a] confessar a [si] próprio”, já temos um prenúncio de que essa narrativa com a finalidade de redimir sua culpa tende a não cumprir inteiramente seus objetivos. É o preconceito social que o impede de se aproximar de Dulce, de conhecê-la melhor, bem como de expor-se publicamente.

A articulação dos dêiticos temporais equaciona o jogo do protagonista que sente remorso por não ter tido coragem de violar as leis quando jovem e o falso reconhecimento, no presente, da necessidade de expiação. Porém, esse debruçar-se sobre si mesmo representa mais uma complacência narcisística, protegendo o próprio eu e seus problemas, que um sincero repúdio aos atos ignóbeis.

Desta equação resulta uma insatisfação consigo próprio, “uma *secura*” e a sensação de perda do objeto amado, devido ao fato de que esse ato de conscientização veste-se ainda da falsa pudicidade do estatuto social burguês,

88. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 92.

que encobre as situações consideradas desprezíveis com as aparências do estabelecido e sufoca os sentimentos interiores.

Em suma, a rememoração vale, numa primeira instância, para que o narrador reflita sobre os fatos passados aparentemente com a intenção de aclará-los, de tirá-los da ambigüidade de que, na época, o comprometimento emocional os envolvia.

A intenção de desvendar a realidade dos acontecimentos apresenta-se também acompanhada da volição confessionalista de desnudar-se, de conhecer-se a si próprio. Nesse processo de trazer à luz o passado e o seu próprio mundo interior, a narrativa se constrói com idas e vindas do passado para o presente, marcadas pelos dêiticos temporais.

No presente, expressa-se a vontade de redimir-se e afirmar a sinceridade do seu depoimento — “hoje, ous[a] confessar”. Enquanto que o aspecto verbal no pretérito perfeito marca a ordenação dos fatos na seqüência narrativa.

O processo de reconstrução torna-se penoso para o narrador por vários motivos. Primeiramente, esbarra com seus próprios escrúpulos de fazer a confissão; segundo, e como conseqüência do primeiro, no ato da enunciação não encontra a palavra justa para fazer a comunicação. Assim, avolumam-se nas narrativas as unidades lingüísticas que sugerem dúvida, incerteza do que está sendo contado. Por outro lado, encontramos também os circunlóquios que reforçam a ausência de fluência na narração; o narrador fica remoendo as palavras, refletindo assim, sua luta interior ao recordar.

O uso desses recursos leva-nos a concluir que em “O Vestido Cor de Fogo”, o narrador personagem está enfrentando seus próprios preconceitos como

forma de expiação. Enquanto que em “Sorriso Triste”, ele luta contra seus próprios demônios, sua covardia em ser conivente com os tabus sociais.

Especialmente na primeira narrativa, surgem os pronomes possessivos exercendo a função de dêiticos egocêntricos, uma vez que registram a relação do sujeito com o objeto e excluem o ouvinte enquanto elemento de comunicação ativo. Nessa narrativa, em particular, esse expediente operacionaliza o processo de reificação de Maria Eugênia, como alternativa que ele cria, em vão de “educá[-la] para [si]”, eliminando, portanto, a identidade da esposa e impondo-lhe seus valores e suas normas de conduta.

Desta forma, ele ignora as aspirações de Maria Eugênia, seu mundo interior e continua tendo uma visão baixa da sua relação conjugal, posto que seu conhecimento apenas abrange o seu universo.

Concluindo, em ambas as narrativas, a intenção de perscrutar para rever-se, conscientizar-se, a princípio é ambígua, ou seja, não sabemos até que ponto é real. Depois se desvela a verdadeira identidade dos protagonistas, ou seja, em verdade, a autoconfissão representa mais uma atitude individualista, egocêntrica que se desdobra somente para proteger os seus princípios e em ser complacente consigo mesmo.

Como conclusão deste capítulo, podemos apontar que, em todos os expedientes usados pelo narrador, a tônica presente é de mostrar o perfil insólito das personagens, quer através das técnicas do contador de histórias, que se recorda de casos significativos que não podem se apagar da memória coletiva; quer o espetacular que aproxima a técnica da apresentação da personagem do

aparato do proscênio, bem como estrutura a narrativa, como um todo, em sintonia com a composição da tragédia clássica; quer, ainda, utilizando o recurso do episódio-chave, que divide a vida da personagem em dois momentos significativos. Esse recurso representa o divisor de águas do tempo e, mais precisamente, o desencadeador do processo de retorno. Por vezes, ele também promove o reconhecimento, isto é, a descoberta da identidade da personagem. Enquanto que o momento anterior ao episódio detém, para a protagonista, a significação da inconsciência de si mesma e das suas relações com o meio.

Por fim, a rememoração funciona como possibilidade de a personagem refletir sobre si mesma para tentar descobrir-se, a despeito de todo o envolvimento emocional que domina o enfoque. Entretanto, o comprometimento com as motivações pessoais impedem-na de uma visão mais lúcida e despojada de subjetivismos.

Esses elementos formais funcionam como recursos de composição mas visam a privilegiar o drama das personagens.

Outro elemento formal que se conjuga com a tessitura do texto para dar relevo especial ao conflito vivido pelos heróis das histórias são os dêiticos. Ora desempenham o papel de marcadores temporais, ora exercem a função determinativa, ao emprestar à semântica das palavras, que a eles se associam, um sentido de distanciamento entre o emissor e o receptor. Nessas circunstâncias, via de regra, os dêiticos estabelecem dois pólos de tensão entre o indivíduo e o meio. Geralmente comparecem na fala das pessoa do grupo social onde está inserida a personagem. Nesse ato de enunciação expressam toda a carga de hostilidade e discriminação que recai sobre ela. Têm a função de “mostrar” que no mundo só há espaço para os que seguem o determinado pelo

grupo; a ruptura das normas implica sempre o repúdio à presença do infrator, e a seguir, estabelece-se o processo de marginalização e reificação do herói.

A sociedade caracteriza-se como um universo impermeável, devido à cristalização de suas estruturas e à estabilidade de suas leis. Por isso, esse fechamento para tudo que representa a transformação e/ou a subversão das categorias sancionadas pelo senso comum. Desta forma, “as relações entre os homens [são] sempre [...] precárias, contingentes, completamente exteriores e subsidiárias. Assim sendo, o homem está só; e é a solidão a sua condição ontológica última”⁸⁹. Esta análise percuciente de Alexandre Pinheiro Torres, a propósito da obra *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio⁹⁰ sintetiza com muita justeza também o drama das personagens femininas de *Histórias de Mulheres*.

89. TORRES, Alexandre Pinheiro. “Itinerário Parcial da Ficção de José Régio (Dualismo Metafísico ou Idealismo Dialético)”. In: *Romance: o Mundo em Equação*. Lisboa, Portugal, 1967, p. 62.

90. RÉGIO, José. *Jogo da Cabra Cega*. 2. ed. Lisboa, Portugal, 1963.

AS CATEGORIAS DA MARGINALIDADE

"Mas se vivermos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir estrangulados."

Cesário Verde

Como vimos, José Régio, um dos doutrinadores do grupo *Presença*, fundamenta sua criação poética nas bases da investigação psicológica, trazendo à luz as zonas labirínticas da alma humana que abafa a revolta, a angústia, a solidão, etc. Por isso, seus protagonistas gravitam em torno de um eixo movido por forças opostas. Por um lado, temos a pressão do meio que cobra das personagens posturas de sociabilização, e, por outro, o seu isolamento como autodefesa. Neste sentido, acreditamos que as personagens regianas expressam, enquanto criações artísticas, o objetivo teórico, doutrinário de "insuflar vida humana".

Deste ponto, observamos que as narrativas giram em torno do conflito feminino, da sua dor e/ou da sua sublimação. Suas lutas intestinas são marcadas pela resignação social ou pela velada rebeldia contra o meio. Se todas as narrativas prendem-se ao mesmo centro nervoso do conflito (indivíduo X meio), percebemos que elas podem confirmar a idéia defendida por T. Todorov, quando diz que é possível certas narrativas se repetirem num processo de encaixamento.

Falamos, aqui, das protocélulas dramáticas. Por isso, recorreremos à fonte desta ideologia e, fundamentados na teoria de Vladimir Propp, construímos um quadro para observar as coincidências e os desvios das unidades funcionais das narrativas presentes em *Histórias de Mulheres*. Dado este passo, descobrimos que o ponto fulcral de todos os conflitos instaura-se no embate dos heróis que encontram como único antagonista o meio. Este aspecto chamou-nos a atenção para investigar como a instância do narrador articula essa protocélula.

Ao analisar os diversos expedientes utilizados na construção das narrativas, pudemos observar o processo de desdobramento da célula-mãe em grupo de unidades que segue certos modelos de construção da narrativa. Foi então que encontramos quatro grandes processos de composição:

- A oralidade
- O espetacular
- O episódio-chave
- A rememoração.

Até aqui, tratamos os contos tendo como base as unidades funcionais, distributivas, que sustentam a ossatura dos textos. Do estudo da narrativa e de seus expedientes, perceberemos a clara intenção de pontuar o hiato que existe entre o indivíduo e o meio. Esse fosso torna-se intransponível pela escassa comunicação estabelecida entre estes dois elementos. Como vimos, a reduzida comunicação é agravada pelo uso dos dêiticos que evidenciam a segregação social. Tentaremos, agora, vincular os elementos até então analisados com as diversas categorias de marginalização.

Servimo-nos da ajuda da sociologia para entender o significado que socialmente se atribui ao indivíduo que leva uma vida à parte do grupo social — o **outsider**, como o denominam os americanos. Howard S. Becker, no seu livro *Outsiders*¹, afirma que o conceito é bastante complexo. Segundo ele, a princípio, todos os grupos sociais determinam as regras de convivência e tentam, de certa forma, impô-las. As regras sociais são de diferente natureza: algumas são formalmente estabelecidas pela lei, outras representam acordos informais, recentes ou incrustados com a sanção da tradição. Tanto num caso como no outro, elas definem situações e espécies de comportamentos apropriados para cada grupo, determinando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Imposta a regra, aquele que não se submete a ela é visto como uma pessoa diferente, indigna da confiança dos membros do grupo: um *marginal*, um **outsider**, e, para que se possa falar em marginalidade, dois aspectos são levados em conta: o senso comum e o desvio de padrão. Tais componentes estão ligados às normas sociais. Segundo Becker, o desvio de padrão é “uma infração contra alguma regra do consenso”².

Um ponto importante a observar na ruptura de certas regras é que ela só é considerada do ponto de vista do infrator, ou seja, só se observam as causas do desvio atribuindo-as a problemas de personalidade ou a situações de vida do transgressor. Ainda de acordo com Becker, essa situação “parece ignorar o fato central e que a idéia de ‘desvio’ é criada pela sociedade”³. Portanto, a partir do

1. BECKER, Howard S. . *Ob. cit.*,

2. *Idem, ibidem*, p.8.

3. Esclarece ainda Becker que as causas da infração, muitas vezes, “não estão localizadas na situação social do transgressor ou em fatores sociais que o levam a esta ação. Antes quero dizer [explica Becker], que os grupos sociais criam o desvio ao fazer regras cuja infração já é o próprio desvio” — *Ibidem*, p.9. Grifo nosso.

pressuposto de que o desvio é uma consequência das respostas de outros ao ato de um indivíduo, os que desrespeitam o consenso não pertencem a uma categoria homogênea, como afirma Lúcio Kowarick⁴.

Além disso, observa-se que nem sempre os rotulados como infratores discordaram dos padrões e há casos em que pessoas que cometeram esse tipo de insubordinação não são assim denominadas. Em “Davam Grandes Passeios aos Domingos” temos Rosa Maria que, não cumpriu o estabelecido pelo grupo — de tia Alice — por ser uma pobre órfã com pretensões fantasiosas. Fernando exemplifica a segunda situação: subverteu a norma ao agir levemente em relação à sua prima Rosa Maria. Esse ato, anteriormente à sua consumação, já era esperado e aprovado pelos amigos por considerarem-no audácias próprias de um jovem rico.

Assim, o processo de marginalização é desencadeado a partir da ação do grupo detentor do consenso é que assume a postura judicativa para distinguir e discriminar aquele que pratica uma ação não prevista e aqueles que se insubordinam contra a ordem estabelecida. Essa ação, definidora dos limites da integração e transgressão da norma, operacionaliza-se, dispondo a marginalidade em predicados que se estabelecem aos pares antitéticos. Em *Histórias de Mulheres* apresentam-se as seguintes categorias do processo de marginalização:

- o são e o insano
- a realidade e a evasão

4. “Com efeito, o conceito de marginalidade foi utilizado numa pluralidade de acepções, referindo-se a situações e grupos sociais os mais díspares [...]. Por vezes se refere à carência de participação social, ao isolamento e mesmo à falta de identificação em relação aos padrões da cultura dominante.” — KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e Marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

- o sagrado e o profano
- a integração e a transgressão

a) O são e o insano

A palavra *são* [do lat. *sanu*], segundo Aurélio Buarque de Holanda, significa o “que tem saúde; ileso, incólume,”⁵ etc, enquanto o prefixo de sentido negativo contido na palavra *insano* confere significado oposto ao primeiro termo. São e insano referem-se aos predicados que o meio atribui ao comportamento das personagens em relação à obediência ou não aos padrões estabelecidos. Se ocorrer o seu cumprimento, o indivíduo é reconhecido socialmente como são. Caso contrário, como insano.

As categorias do são e do insano, por exemplo, delineiam o conflito a partir do qual se estabelece o processo de marginalização em “Maria do Ahú”. Nesse conto, a protagonista, desde seu nascimento, é considerada pela família como **persona non grata**. Por razões sociais de miséria e de carência de informação, vimos que os familiares rotulam-na (“— Escusava-se cá este emplastro”), discriminando-a. A comunidade, por extensão, pactua com isso, sem que a protagonista tenha, de fato, voluntária e conscientemente, descumprido qualquer norma. Deste ponto de vista, a marginalização não é resultado do ato de infração, mas antes uma consequência da aplicação de regras e sanções a um “potencial transgressor social”. Na família de Maria do Ahú, cuja miséria, o alcoolismo e o desrespeito humano são as forças determinantes do comportamento, a presença de mais um filho implica menor quantidade de

⁵. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 1527.

alimento e maiores trabalhos. A protagonista, pressionada pelo meio, busca duas saídas, a servidão e o uso do bioco. Tanto uma quanto o outro serão formas de defesa contra a ação opressiva do meio.

Analisemos o primeiro comportamento de Maria do Ahú. A atitude servil é uma forma de a personagem desculpar-se por existir, por ser um transtorno na vida do grupo. Por isso, trabalha “que nem moira”, para compensar o meio pelo desconforto de sua presença. Movidá por tais sentimentos, procura ajudar todos: a família, os vizinhos, os animais que aparecem famintos à sua porta, etc. Maria do Ahú aceita a escravidão para minorar a ação discriminadora. Por sua vez, as pessoas atenuam a hostilidade que dirigem a ela ao explorá-la, solicitando favores de toda ordem.

E mais ou menos ficou assente para todos: A garota não era certa, coitada! “Faltavam-lhe telhas no telhado. *Mas como trabalhava, trabalhava que nem moira*, fazia recados a toda a gente, parecia ter gosto em ser criada de toda a vizinhança, quem a não estimaria? E quem quer se servia de ela:

.....
 Às vezes, a mãe disparava:

— Você é criada de todo o povo, sua palerma? Não vê que inda fazem pouco de si?

— Não fazem, não senhora.

— Cale-se, que você não entende nada!⁶

A estima que o meio lhe endereça é medida pela ajuda que presta à comunidade. Por isso ela se escraviza. A personagem sente ainda uma necessidade íntima de externar carinho, atenção — ter alguém “de quem fosse particularmente escrava”⁷. Esse sentimento adensa-se e culmina com a sublimação da servidão humana à servidão divina:

⁶. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 204. Grifos nossos.

⁷. *Idem*, *ibidem*, p. 209.

— Ai o meu riquinho que *parece mesmo o Menino Jesus!* - clamava ela — Ai que me vieram por *um Menino Jesus* à porta! Ai o meu rico anjinho que esta *serva de Deus* não merecia tal prenda!⁸

Este fragmento lembra a recuperação do mito do presépio, em que a personagem se resigna a cumprir o processo cíclico do mito; reproduz o ritual divino, reavivando a cadeia mítica da concepção virginal da mãe de Jesus. Num primeiro momento, ela considera que aquele pequeno ser "*parece mesmo o Menino Jesus*". A seguir, admite: é "*um Menino Jesus*". Proceda à reatualização **ab origine**, isto é, a sua religiosidade faz com que aceite o fato como obra divina, como se também ela fosse a "virgem eleita". Por isso, nomeia-se a "serva de Deus" e à criança de o "Menino Jesus".

Maria do Ahú não tem consciência do retorno do mito nem da medida de suas ações. Sua fé faz com que acredite que este episódio restabelece o elo de repetição do mito. A voz do narrador, por sua vez, vale-se da ironia para desmistificar o ato com perguntas que clamam pela lógica, pela lucidez ("Não havia dúvida, era uma cabeça de louca. Mas a quem poderia fazer mal a loucura de Maria do Ahú? E quem, já, teria alma de lhe arrancar o seu tesoiro, — o tesoiro que a Divina Providência lhe destinara?")⁹. A instância do narrador expressa, através da paródia, a visão cética do homem moderno que dessacraliza o mito e a idéia do eterno retorno.

Em *Benilde ou a Virgem-Mãe*¹⁰, novamente José Régio retoma o mito da Virgem, da *eleita* para ser a mãe de Cristo. Na peça ocorre também a discriminação do meio — principalmente de tia Etelvina que proíbe o casamento

⁸. Idem, *ibidem*, p. 210. Grifos nossos.

⁹. Idem, *ibidem*, p. 210.

¹⁰. RÉGIO, José. *Benilde ou a Virgem-Mãe*. 3. ed. Lisboa, Portugal, 1971.

de Benilde com seu filho pelo fato de ela estar grávida de um doente mental que vive nas redondezas. A insanidade e a exarcebação religiosa fazem com que ela atribua à maternidade uma missão de virgem eleita.

Nos dois casos as personagens são consideradas insanas pelo meio, que trabalha com a linguagem da realidade e não com a da evasão. Em “Maria do Ahú” são freqüentes as expressões que rotulam a demência: “era uma cabeça de louca”, “a loucura de Maria do Ahú” e em outros momentos: “A rapariga tinha uma aduela a menos” / “A garota não era certa, coitada! Faltavam-lhe telhas no telhado” / “Uma admirável maternidade se revelava enfim, com toda a força e toda a delicadeza, na pobre tonta” / “Agora é que ela fica doidinha de todo!” . Apesar de seu empenho em servir, em integrar-se, as pessoas não lhe perdoam os devaneios.

Tanto em *Benilde ou a Virgem-Mãe* como em “Maria do Ahú” pela própria inconsciência das personagens, gera-se uma ambigüidade deliberada no jogo entre a realidade e a fantasia.

De acordo com Eugênio Lisboa, a anormalidade, “a imperfeição, a chaga são condições indispensáveis e obscuras de uma dolorosa promoção redentora. A dor enobrece, afina”¹¹. A incompreensão e opressão do meio representam sofrimento e, ao mesmo tempo, purificação, na medida em que as personagens são compensadas por um destino invulgar. No conto ora em exame, o desenlace dá-se com a interferência do sobrenatural na narrativa e, na peça, com o desconhecimento do destino de Benilde, que prenuncia a morte após o cumprimento de sua missão (de virgem-mãe).

¹¹. LISBOA, Eugênio. José Régio. *Uma Literatura Viva*. Amadora, Bertrand, 1978, p.49.

Nesses momentos, Régio reaviva o tema da tentação do limite homem/Deus, ou melhor, a aspiração a um divino, a uma pureza, mesmo que esse ideal se configure de forma inconsciente nas personagens.

Centrando-nos no conto, observamos que, após o sumário narrativo, o narrador explica o significado do epíteto a ela atribuído, ou seja, Maria do *Ahú*, como sendo uma das mulheres que, “encolhidas nos mantos”, “acompanha[vam] a paixão e morte de Cristo” .

E assim ficou a Maria do Ahú. As Marias do Ahú estavam representadas nos painéis, nos altares, ou faziam parte do figurado nas procissões da Semana Santa. Era na mitologia do povo as bentas mulheres que chorosas e encolhidas nos mantos, acompanharam a paixão e morte de Cristo. Talvez por isso, Maria não desgostou nada de ficar a Maria do Ahú; embora de seu verdadeiro nome escrito na sacristia, fosse Maria Leal Pinheiro, ou Pinheira, — aqui ninguém da família sabia ao certo. Perfeitamente dava, então, pelo anexim que lhe pusera a mãe, e até só pelo último apelido:

— Ó Ahú...!¹²

O epíteto libera sua conduta das regras e motivações para os sonhos incomuns, os delírios. Assim, ela se permite dar vazão à sua religiosidade e entender que os seus sofrimentos são formas de expiação para uma outra vida.

Outro elemento importante na caracterização de Maria do Ahú e que dá origem a dupla interpretação é o uso do bioco. Para ela, representa uma forma de esconder a si e os seus sentimentos; para o meio, a presença dessa indumentária reforça ainda mais seu comportamento anômalo.

O bioco encobre-a. O ato de esconder-se vai simbolizar um complexo de sentimentos de natureza diversa: de rejeição, de culpa ou vergonha por existir — daí sua atitude recurvada, fetal, intra-uterina. Por outro lado, uma tentativa de

¹². RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p.203.

neutralizar as agressões do mundo, defendendo-se delas através da submissão, sem demonstrar seus sentimentos. O bioco de Maria de Ahú simboliza recolhimento, dor contida, sentimentos sufocados.

Durante a narrativa, três vezes ela aparece sem a mantilha: quando encontra um bebê à sua porta e o recolhe como sendo o filho enviado por Deus; quando Porfírio, seu filho, é condenado à prisão por ter cometido um assassinato; quando, prestes a morrer conversa com o Anjo do Senhor.

Em todas as situações, os descobrimentos da cabeça simbolizam aberturas através das quais ela se permite expandir sentimentos de dor ou de felicidade.

No primeiro e no último episódios, o ato de descobrir-se revela sentimentos de alegria e de prazer profundos. No segundo momento, Maria do Ahú expressa revolta pela incompreensão humana — ela crê que foram os demônios e não seu filho quem assassinara. Com a retirada do bioco seu rosto manifesta dor e alucinação. Por isso, a meio das noites desvaira pela cidade, salmeando e imprecando contra a descrença dos homens. Maria do Ahú, como as ahús das representações dos painéis dos altares, também acompanha a paixão e morte. Conforme o dicionário etimológico de Silveira Bueno¹³, a palavra paixão vem de **passionem** [lat.], isto é, sofrimento. Assim, a personagem vive a sua própria paixão — seu sofrimento e dor, que culminam com a morte.

A presença do sobrenatural no conto é outro aspecto que exige uma análise mais detida. Se a fantasia, a religiosidade de Maria do Ahú permitem interpretar o aparecimento da criança à sua porta como manifestação do

¹³. BUENO, Silveira. *Grande Dicionário Etimológico - prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo, Saraiva, 1966, v.6, p. 2826.

sobrenatural, vimos que o narrador tece com ironia a versão dos fatos. Já no desfecho, Maria do Ahú revela à sua vizinha, na véspera de sua morte, que o Anjo do Senhor lhe aparecera e tranqüilamente conversara com ela. Suas feições estão descobertas e traduzem alegria e paz interior. Segundo o narrador, “até parece menos feia”. Quando é encontrada morta ao retirarem-lhe o bioco, “acharam-lhe um ar de grande serenidade e satisfação”.

Nesses momentos o narrador pactua com a epifania¹⁴ ali presente. A instância do narrador não dessacraliza o discurso da personagem. O sobrenatural envolve a personagem numa auréola de beatitude. Segundo T. Todorov, n'*As Estruturas da Narrativa*, “a introdução dos elementos sobrenaturais [na narrativa] é um meio de evitar a condenação que a sociedade lança sobre a loucura. A função do sobrenatural é subtrair do texto a ação da lei e, por esse meio, transgredi-la”¹⁵.

A narrativa inicia-se numa linha de desequilíbrio e revela, por um lado, o servilismo da personagem e a contenção de seus sofrimentos; por outro, a discriminação do meio. Para não culminar no clímax da tensão de “desequilíbrio”, — conflito entre a personagem e o meio — altera-se o andamento da narrativa para uma situação de “equilíbrio” com a introdução do elemento sobrenatural. A sua função literária e social é, portanto, dar relevo ao estatuto do herói que transgredir, de certa forma incólume, as normas da sociedade. Dentro do desequilíbrio, o meio já estava lançando mão da punição, rotulando-a de louca, mas com certa tolerância porque era uma “louca útil”, devido à sua postura de

¹⁴. Harry Shaw conceitua epifania como “uma súbita manifestação espiritual”. Em “Maria do Ahú”, a personagem acredita que houve uma revelação, ou seja, o aparecimento do Anjo do Senhor. — SHAW, Harry. *Dicionário de Termos Literários*. Trad. e adaptação de Cardigos dos Reis. 2. ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p.174.

¹⁵. TODOROV Tzvetan. *Ob. cit.*, p. 161.

subserviência. Por isso, ela "não era certa, *coitada*"¹⁶. Já no fim da vida, quando a protagonista não consegue mais prestar serviços à comunidade, restam-lhe, apenas, a resignação religiosa com a esperança de uma recompensa em uma outra vida e a caridade de uma única vizinha. O grupo social ignora-a. A epifania surge no desfecho para liberar Maria do Ahú de uma maior sanção do meio.¹⁷

Poderíamos também dizer que o narrador recorre ao sobrenatural como forma de dramatização que permite a expansão do conflito interior da personagem. Após a epifania, a personagem libera-se do bioco e expressa seus sentimentos tantas vezes coibidos. Na morte, momento da última revelação, os sentimentos de prazer e de alegria ficam estampados em seu rosto. No livro *Régio, Casais, "a Presença" e Outros Afins*, Jorge de Sena¹⁸, ao comentar o tema da morte em Régio, afirma que ela aparece como a "máxima possibilidade de efetivação do individual"¹⁹. Segundo esta óptica, ao morrer a personagem realiza-se na sua *integridade de ser*, sem escamoteamentos sociais, sem defesas de opressões, enfim, liberto e uno.

Nesse ponto, relembramos o herói trágico sofocliano que afirma a sua individualidade, não importa a que preço. Albin Lesky observa que, embora Ajax tenha cometido o crime da *hýbris*, quando desperta da loucura para a realidade

16. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p.204.

17. Ainda a propósito do sobrenatural, Todorov, esclarece: "Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Mas, para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham; senão a narrativa corre o risco de se arrastar, esperando que um justiceiro perceba a ruptura do equilíbrio inicial. O elemento maravilhoso é a matéria que melhor preenche essa função precisa: trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio (ou o *desequilíbrio*) [no nosso caso] — p. 164-164 — grifo nosso.

18. SENA, Jorge de. *Régio, Casais, a "Presença" e Outros Afins*. Porto, Brasília, 1977.

19. Idem, *ibidem*, p.99.

e se vê diante da morte, não hesita em seus propósitos e busca na morte a reafirmação de sua identidade.²⁰

b) A realidade e a evasão

A segunda classe das categorias da marginalidade surge da oposição realidade e evasão. A realidade, via de regra, representa a óptica da sociedade que lida com os fatos com objetividade, despojando-os de quaisquer traços que os distanciem de uma visão racionalista. Ela está em consonância direta com os padrões sociais. A evasão, entretanto, traduz um comportamento ligado às motivações subjetivistas, distanciando-se, assim, dos interesses e aspirações do grupo.

As categorias evasão e realidade aparecem em: “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”, “Davam Grandes Passeios aos Domingos” e “Pequena Comédia”. Nestas narrativas os predicados de oposição presentes no processo de marginalização surgem com matizes diferentes. Vejamos.

Como verificamos no estudo dos expedientes narrativos de “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”, a instância narrativa apresenta-se, a princípio, como elemento não envolvido na história, que vai conduzindo o leitor para um mundo que parece estar sendo criado à sua frente. Depois da perplexidade provocada no leitor, dividido entre a primeira e a segunda imagem de menina Olímpia, a voz narrativa, agora sim, conhecedora profunda do mundo interior da personagem, começa a penetrar nos meandros de sua alma. A partir daí também o leitor começa a conhecer o vetor do processo de marginalização.

²⁰ . Ajax se coloca em contradição funesta com os deuses, principalmente Atená. “A prepotência das forças que ele enfrenta pode, a qualquer momento, arrebatá-lo a vida, mas não pode confundí-la, depois que ele conquistou o saber quanto aos limites da sua existência e o converteu em posse completamente sua”. — LESKY, Albin. *Ob. cit.*, p. 126.

Como sabemos, a sociedade vive sempre em função da exigência da realidade estabelecida pelo consenso. Por isso cobra do indivíduo que ele se mantenha coerente com os padrões sociais, ou seja, respeitando as regras de conduta, a hierarquia das necessidades previstas e os costumes determinados pela tradição. O descumprimento de quaisquer desses aspectos emanados do senso comum representa a violação dos estatutos do grupo. Por isso, à menina Olímpia não se perdoa viver da fantasia do passado e dos sonhos do futuro. Não se aceita também o seu comportamento irreverente ao vestir, no inverno, roupas primaveris, preferindo velhos trajes floridos, alegres, a roupas escuras, mais condizentes com a sua idade. Censuram ainda que ela gaste seu minguado dinheiro com queijos e iguarias finas, com maquilagens, quando a criada esmola no centro da cidade para poderem sobreviver.

P'r'as pinturas tem ela dinheiro!" — continua a impiedosa língua da vizinhança — "p'r'as pinturas e p'r'o fino". E é verdade: menina Olímpia, que foi educada como quem era, — filha dum juiz — continua a gostar do que é bom. Às vezes, pela boca da noite, Belarmína sai cosida às paredes, com um frasco sob a capa que lhe emprestou a ama. [...] Nessas noites, vinho fino e passas, ou nozes e figos, ou bolachas e queijo, fazem o jantar de menina Olímpia e sua criada Belarmína. Tasquinham e regalam as duas. "Grandes bêbadas!" clama indignada, a Rita do Coxo, que não pode suportar a idéia de tais regabofes.²¹

Comportando-se assim, menina Olímpia subverte a hierarquia das necessidades daquela classe social. Como resposta direta a essa insubordinação surgem os achincalhes. A reação de menina Olímpia, gerando a desobediência, provoca a contra-reação da sociedade que passa a hostilizá-la.

A marginalização da protagonista é decorrência do fato de a sociedade não aceitar que ela ignore sua miséria atual, que libere sua imaginação e passe a

²¹.RÉGIO. José. *Ob. cit.*, p. 131.

viver o fausto e o luxo do passado. Nos momentos de maior delírio, sonha o futuro, uma vida melhor, ou seja, a presentificação do passado. Menina Olímpia continua vivendo os vinte e cinco anos, época de esplendor, de muitos admiradores e, principalmente época em que aguardava da África o retorno de seu noivo, Valdemar. Segundo a opinião de Belarmina, "Desconf[ia] que ainda o espera."²²

Os trajes que insiste em usar também simbolizam os vínculos com o passado com que ela não quer romper. Por isso a leitura que ela faz destes signos choca-se com a decodificação do meio.

— "Onde irá ela buscar aquela trapagem" — diz a Rita — "é que eu pasmo!"

E os labregos, estacando na rua:

— "Ora o raio do fantochel..."

— "O diacho da mulher parece um Entrudo!"

Coisas de gente ignorante. Menina Olímpia desculpa-as, por virem de quem vêm. *Aquela trapagem* foi de ela própria, foi de sua mãe, foi de sua tia. Para menina Olímpia, há muito não corre o tempo, e em várias outras coisas se manifesta a sua felicíssima capacidade de ilusão. De modo que para menina Olímpia, esses gastos ouropéis continuam na moda, frescos e galantes como há trinta anos, há sessenta anos.²³

Neste fragmento instala-se o desencontro de leituras geradas pelo signo do vestuário. Menina Olímpia enxerga na sua indumentária a perpetuação da juventude, quando vestia roupas finas, da moda. Para os demais, o uso "daquelas trapagens" expõem-na ao ridículo. Assim, do meio decorre a irreverência e condenação da conduta de menina Olímpia; da protagonista, a evasão da realidade.

²². Idem, *ibidem*, p. 142.

²³. Idem, *ibidem*, p. 134.

Outro recurso que se faz presente neste extrato é a carnavalização da personagem; a figura de aristocrata que menina Olímpia se imagina confunde-se com a publicação do excêntrico, o que é característico das dissonâncias carnavalescas. A personagem reúne em si os dois elementos da ambivalência carnavalesca: o trágico-cômico, o nobre-grotesco.

A protagonista vê seu vestuário sob o espelho deformante do escapismo no tempo. Daí o seu conflito, a luta para iludir-se e não querer entender a ironia dos outros, que se referem ao seu vestuário como “trapagem”. Ao lado trágico da personagem alia-se o cômico, representado por sua aparência singular. Sua postura aristocrática, nobre, é agredida pelas falas do vulgo. (“Ora o raio do fantoche!...” / “O diacho da mulher parece um Entrudo!”).

O conjunto das ópticas do meio e da personagem cria um complexo de traços carnavalescos na estruturação da personagem, adensando seu drama.²⁴ Adiante examinaremos a função indicial da indumentária enquanto carnavalização da personagem.

Nesta narrativa, a evasão também se dá no espaço. O meio, os habitantes da ilha não poupam menina Olímpia de suas ironias, de seus sarcasmos. A ilha representa a estreiteza de pensamentos do grupo, sua visão circunscrita pelas normas sociais, que não escapa dos limites do campo de observação e de censura. No entanto, quando menina Olímpia e sua criada Belarmina caminham pelas ruas centrais do Porto, alcançam um determinado jardim público, que a protagonista considera sua “ilha de isolamento e repouso”. Até o recurso tipográfico revela a intenção do narrador de distinguir as duas ilhas.

²⁴. É importante esclarecer que, na novela “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, a carnavalização da personagem Rosa Maria, além de sua importância evidente na conformação da personagem, representou um fator decisivo também na composição da narrativa. Por isso estudamos esse recurso no capítulo dedicado ao estudo dos expedientes do narrador..

A primeira, onde mora menina Olímpia, aparece em itálico. É o espaço de discriminação, de marginalização. Já a segunda, a praça com seu jardim, que é também denominado como ilha, representa o lugar onde a personagem escapa da realidade e refugia-se no alheamento. Frequentam-na “velhos *sonhadores, doentes ou maníacos; mulherzinhas com ar trilhado e meigo, sofredor, gente desempregada ou contemplativa; um galucho, por vezes, que espera alguém, ou um vadio que dormita; de vez em quando um par de namorados que se roçam um pelo outro, e cochicham com risinhos sufocados*”.²⁵

Este espaço de refúgio congrega pessoas discriminadas na primeira ilha, por apresentarem traços de comportamento considerados subversões à norma. Reúnem, então, os “companheiros de acaso”, de infortúnio, de marginalização. O fragmento abaixo ilustra bem esse cenário de transposição da norma e liberação do comportamento da protagonista dentro do grupo composto pelas pessoas do jardim.

(...) Posto cruzando entre si olhares de entendimento ou fugidios sorrisos *quase todos a tratam com sincero respeito — o sincero respeito que muitas vezes acabam por impor as naturezas verdadeiramente aristocráticas — nesses lugares onde já é habitual e conhecida. De habitual e conhecida, menina Olímpia já perdeu todo o imprevisto para tais frequentadores. Digamos que se lhes tornou, quase, pessoa normal.*²⁶

Nesse espaço de solidariedade, o local sobre que menina Olímpia mais concentra suas atenções é o jardim, por não ter um quintal onde possa cultivar flores. O texto a seguir demonstra o grau de desvio da realidade, que a impede de perceber a fugacidade de sua vida:

²⁵. Idem, *ibidem*, p. 146.

²⁶. Idem, *ibidem*, p. 146. Grifos nossos.

(...) Limitava-se, pois, o seu jardim doméstico a três vasos de begônias, pelas quais mostrava extremas e delicadíssimas solícitudes. Em compensação, as flores dos seus jardins públicos preferidos também eram como de ela. Via-as crescer, desabrochar, brilhar ao sol no esplendor das suas formas tão caprichosas ou harmoniosas, das suas cores tão finas ou arrojadas — e depois murchar; ao passo que já *outros botões inchavam ao lado, prontos para a mesma vida efêmera e gloriosa*. E o perfume que delas subia era como um incenso que menina Olímpia mui naturalmente julgava ser-lhe devido, ou como o ar daqueles ambientes requintados em que, *rara bela flor ela própria, devera menina Olímpia viver toda a vida*. Com efeito muito agradável, de verão!²⁷

A extensão da citação justifica-se na medida em que esclarece como menina Olímpia é capaz de decodificar, do signo "jardim", o caráter cíclico da natureza, sua efemeridade, mas não constrói relações de identidade com ela. A personagem não consegue perceber o mesmo caráter transitório presente tanto nas flores quanto na sua vida. Na evasão, ela continua vivendo a juventude.

Em "Davam Grandes Passeios aos Domingos" também surge o escapismo como categoria da marginalização. Rosa Maria, de início, é apresentada como uma pessoa consciente de sua dependência e do sentimento de tolerância que sua presença desperta em tia Alice. Por isso sofre calada as pequenas humilhações, os desafetos.

A personagem sente carência de afeto, de proteção familiar. Como mora numa casa onde cada pessoa vive os seus problemas, não há preocupação em dar-lhe a atenção de que necessita, agora que está mais fragilizada pela perda da mãe²⁸. Do ponto de vista psicológico, a evasão surge no indivíduo sempre que a realidade lhe é adversa. Ele se recusa a aceitar a realidade, no caso, a rejeição. Como válvula de escape, o inconsciente cria mecanismos de autodefesa e ela

²⁷. Idem, *ibidem*, p. 145. Grifos nossos.

²⁸. "(...) Entregue cada um às suas pequeninas obrigações, vaidades, manias, birras, doenças imaginárias, — quem, ali, verdadeiramente reparava que também ela existia?" — Idem, *ibidem*, p. 29.

não aceita a marginalização que lhe é imposta. O individualismo característico dos membros daquela família e o excesso de leitura romântica acionam sua imaginação. Nesse passo retoma-se o tema dos contos maravilhosos, ou seja, a pobre órfã, a gata borralheira que descobre o príncipe que pode fazê-la ascender socialmente e liberá-la da marginalidade.

(...) Assim Rosa Maria *achava*** entre os dois um contínuo entendimento cheio de inocência, doçura, ou encantadora malícia. Agora que já a si própria confessara o seu amor, algumas vezes pensava: *É uma vergonha! [...] Sou uma pobretaina, uma velha... Não tenho nenhuma beleza particular [...] Ele é um rapaz rico e de futuro. Não quererá uma prima sem vintém, cinco anos mais velha... Mas suponhamos que sim!*²⁹

A personagem transita da situação de carência de afeto para os sonhos dos contos de fada. Ela “achava entre os dois um contínuo entendimento”, *supunha* que ele a quisesse assim pobre. Impulsionada pela fantasia, ela tem da realidade uma visão deformada.

Após a festa do Entrudo, desencadeia-se na protagonista o reconhecimento, ou seja, ocorre, aqui, o que na *Poética*, Aristóteles denomina **anagnórisis**. Rosa Maria descobre que seu romantismo exacerbado pelo excesso de leituras de novelas dera-lhe uma falsa visão dos fatos e uma distorcida imagem de Fernando³⁰.

Pelo discurso de Fernando, percebe-se que em momento algum sentira qualquer atração pela prima ou percebera o amor que ela lhe dedicava. Tudo não passara de excesso de imaginação.

²⁹. Idem, *ibidem*, pp. 38-39. (**Apenas o primeiro grifo é nosso. * Grifo do autor).

³⁰. “— Nunca mais se fala nisso, ouviu? Tenhamos juízo de ora em diante. Fernando ficou um pouco admirado daquele plural *tenhamos*. Parecia-lhe que só ele deixara de ter juízo, e uma vez”. — Idem, *ibidem*, p. 78. Grifo nosso.

Outro aspecto que pontua duas vezes a narrativa é um aforismo sobre o vento soão que vem da Espanha e que funciona como advertência às personagens. O aforismo representa a sabedoria popular que as alerta para seus sonhos de casamento. — “De Espanha nem bom vento nem bom casamento.”

Na primeira vez ele aparece no discurso irritado de tia Alice por não ter conseguido descarregar sua ira sobre Rosa Maria. Na festa, ela pressentira que Chico Paleiros, um rapaz rico, interessara-se por sua sobrinha, o que poderia atrapalhar seus planos em relação a possíveis entendimentos de sua filha com tão excelente partido. Agrava mais seu azedume o fato de Rosa Maria estar doente e agora receber cuidados especiais.

(...) trovões despedaçadores ribombavam pela noite; [...] — e por sobre tudo isto soprava o maldito soão que vem da Espanha (“de Espanha nem bom vento, nem bom casamento...”) soprava, esse vivo *demônio danado, ora já quente como o sopro da fomalha ora ainda frígido, e fazendo no corpo da gente quebreiras dos ossos e dos músculos, círculos nevrálgicos nas órbitas, estocadas nas fontes, pesadumes de esmagamento ou esvaimentos na cabeça, abatações no peito...*³¹

A descrição do vento soão, sob a perspectiva de tia Alice, revela primeiramente sua hipocondria e necessidade de atenções gravitando sobre si; por fim, ódio e revolta contra Rosa Maria — “uma pobretona pretensiosa”. Ela teme que o vento soão seja prenúncio da má sorte em relação aos projetos de casar Lá-lá com Chico Paleiros. Por isso transfere, ao vento, o ódio que sente por Rosa Maria, possível ameaça a seus planos. Daí representá-lo como um elemento demoníaco que traz sofrimento e dor.

³¹. Idem, *ibidem*, pp.74-75. Grifos nossos.

Na segunda vez, aparece no discurso de Rosa Maria quando vive o grande drama da não correspondência amorosa de Fernando e o sonho daquele amor.

Com efeito, o grande amor de Rosa Maria pelo primo não passara de ilusão [...] E o que mais a desesperava nas noites de insônia, quando o sono quase súbito se *levantava, sacudia a repelões* portas e janelas depois de *engolfava* nos becos vizinhos, de redor da cadeia, com uivos cavos movendo ao longe — *era ver como tinha em si grandes forças vivas, uma rara capacidade de amar, de se dar, de viver, e estupidamente lhe não permitia a vida expandi-las.*[...] E depois ficava seguindo até muito longe os estribilhos lamentosos do vento, acompanhando-os (*gemidos do vento, ou da sua própria alma?*) às profundezas do seu ser... Mergulhava num devaneio interminável e melancólico.³²

Nesse segundo momento, o vento são novamente aparece, furioso, força incontrollável e poderosa. Mas, sob a óptica de Rosa Maria, ele se anima para simbolicamente externar os sentimentos de revolta e agressividade contidas na personagem. Expressa a ânsia de liberar-se, de expandir-se, sua necessidade de transgredir a regra. Mas a personagem sente sua impotência, que se concentra em dor latente — “gemidos do vento ou da sua própria alma?”

Nos dois casos, o vento articula-se no texto com função semiótica, para expressar os conflitos íntimos das personagens tia Alice e Rosa Maria.

Outra recorrência presente na narrativa é o **leitmotiv**³³ “Davam grandes passeios aos domingos...” que surge como um tema musical que se prenuncia já no título e que depois volta a repetir a mesma linha melódica em vários momentos do texto.

³². Idem, *ibidem*, p. 79. Grifos nossos.

³³. O termo **leitmotiv** é usado no sentido que Wolfgang Kayser em *Análise e Interpretação da Obra Literária* atribui aos “motivos centrais que se repetem numa obra”. KAYSER, Wolfgang. *Ob. cit.* Trad. Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra, Armênio Amado, 1967, v. 1 p. 100.

Mas a estampa que mais impressionava Rosa Maria (fosse lá ela mesma saber por que!) nada tinha afinal de extraordinário ou palpitante: Representava uma curva de estrada perdendo-se entre os campos rasos, com um pobre e alegrezinho casal nos longes do horizonte, aconchegado entre arbustos... Duas mulheres amparadas uma à outra, um pouco dobradas como numa conversa íntima, iam virando a curva do caminho. E um pequeno letreiro dizia por baixo: “*Davam grandes passeios aos domingos...*” De tudo isto, banalíssimo, se evolava uma penetrante sugestão de grande serenidade ou altitude com certo sabor de profunda e aprazível melancolia.³⁴

No primeiro momento, o **leitmotiv** atende ao romantismo doentio de Rosa Maria que, diante da visão do quadro, manifesta-se complexamente em sentimentos de prazer e tristeza. Prazer, pela presença solidária da mãe, e tristeza pelo isolamento e pela vida difícil que levavam. A estampa funciona como ponto de apoio, refúgio da dor e do sofrimento, enfim, alívio das tensões, paz. Rosa Maria sente que os sentimentos evocados pelo quadro apresentam um caráter premonitório da sua vida.

Agora, vivendo com tia Alice, ao evocar a imagem carinhosa e protetora da mãe, sente saudades, solidão. Busca, então, refúgio para a sua tristeza, olhando a paisagem da janela. Transfere a sugestão do quadro “*Davam grandes passeios aos domingos....*” que lhe transmitia melancolia e serenidade para a paisagem que vê do seu quarto.

A cada intervenção de tia Alice, que se manifesta com a clara intenção de impor os limites a Rosa Maria — para que esta não ouse se integrar, e, conseqüentemente sofrer as sanções sociais —, a personagem posta-se à janela do seu quarto. Nesse momento, volta novamente o **leitmotiv**. A paisagem do quarto libera-a para a fantasia, para criar o seu mundo de isolamento, livre das pressões sociais.

³⁴. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp. 33-34.

Sentindo os passos dela [de tia Alice] no corredor, desandou devagarinho a lingueta da chave. Poderia, assim, chorar melhor. Mas chorar porquê? Chorar! Passada a sufocação, naturalmente lhe corriam as lágrimas. Chorar... chorar por tudo e por nada. *Através desse véu de lágrimas via a imensidão do céu e a amplidão da paisagem. [...] Era, amizades dos seus olhos. Belos passeios que tem Portalegre, para dar aos domingos...! "Davam grandes passeios aos domingos..."*.³⁵

Rosa Maria, com a lucidez que agora tem dos limites e da sua condição dentro da casa de tia Alice, cria para si dois mundos: um de aparências, que ela apresenta às pessoas da casa: é quando domina a fantasia e vive dentro dos padrões estabelecidos pela tia; outro, quando no seu quarto deixa-se embalar pelos devaneios e encontra alívio das pressões externas. Na contemplação da natureza pela janela de seu quarto sente tamanha serenidade que chega a debilitar as impressões da outra paisagem, isto é, a da casa de tia Alice — aquela “realidade baça e agreste”.

“Pequena Comédia” é outro exemplo de narrativa que apresenta o herói em conflito com as categorias da evasão e da realidade. O perfil psicológico de D^ª Estefânia Laranjo Soares Medeiros é construído a partir do tempo passado, quando se deflagra a hostilização das amigas, todas moças casadoiras e belas, mas que perderam para D^ª Estefânia o partido mais cobiçado das jovens e das mães de família — Feliciano Medeiros.

Como vimos no capítulo anterior, D^ª Estefânia não era apenas vista como a rival que levava a melhor, mas como aquela que teria menos chance na conquista de tão precioso parceiro.

³⁵. Idem, *ibidem*, p.88. Grifos nossos.

(...) Toda a gente estava de acordo em que bem pudera o belo Feliciano ter elegido noiva mais formosa. E não precisaria de ir muito longe! [...] Então a Maria Luísa Campos não se fizera uma linda rapariga? A Assunçãozinha Meireles não se tomara tão simpática? A Henriqueta Selxas não tinha tão lindos olhos, além de ser a mais capaz de sustentar uma conversa interessante? *A vila teria aprovado qualquer destas; até várias outras; agora a Estefânia Soares!*...³⁶

A protagonista sempre foi considerada como uma moça muito reservada, que “nunca fora bonita”, mas muito rica. Por isso, era cortejada pelos rapazes, que “vision[avam] a excelência do partido”. Pela sua sensatez e comportamento arredo entendiam que se tornaria freira. Os jovens vêem-na como um meio de “encostarem-se bem”: ocorre a reificação da personagem por parte dos pretendentes. Para eles, ela não tem identidade; é descaracterizada dos valores humanos — representa o conforto, a vida de ócio, sem preocupações financeiras. Por isso seu comportamento arredo, como quem se coloca à espreita, para defender-se de possíveis ataques. Até o episódio do casamento, ela é o inimigo passivo, com quem as pretendentes ao amor de Feliciano não se preocupam.

A partir do episódio do casamento, modifica seu comportamento e, em vez de se afastar de seus agressores, aproxima-se deles. Usa de nova tática para defender-se: *“visitava-se agora com quase todos. [...], agora se mostrava muito mais comunicativa e afável”*. Segundo todas as aparências, o tempo também acabara por desgastar nas outras antigos ressentimentos. *“Supunham-se elas próprias verdadeiras amigas de Estefânia.”*³⁷

Observamos, pois, uma conduta que parece ignorar os ressentimentos, e conhecer melhor suas adversárias. Esse comportamento é estudado, ardiloso por parte de D^ª Estefânia. Ela premedita levar até as últimas conseqüências a defesa

³⁶. Idem, *ibidem*, p. 233. Grifos nossos.

³⁷. Idem, *ibidem*, p. 288. Grifos nossos.

do seu casamento e da sua marginalização. No caso da protagonista, seus recursos econômicos poupam-na de uma afronta mais direta. O meio configura-se, aqui, como a máscara da sociedade burguesa em que os bens materiais representam uma forma de, simbolicamente, sair da marginalidade, pelo menos aparentemente. O sistema coloca também o capital como linha divisória entre a integração e a marginalidade ostensiva. Mas para D^a Estefânia esta integração de aparências não lhe convém. Ela sabe que seu dinheiro facilita o livre trânsito, mas também é consciente de que esta “abertura” é fingida, não a aceitam como ela é. Por isso, D^a Estefânia passa a assumir um comportamento de veneração ostensiva ao marido e de irrepreensível felicidade conjugal.

Nesse momento, estabelece-se um jogo entre a sociedade e D^a Estefânia: a primeira procura, por todos os meios, minar sua felicidade conjugal, mostrando-lhe que todos os homens são infiéis — “o que eles são é todos o mesmo”, dizia D^a Assunção Meireles³⁸. Existe, da parte da sociedade, um consenso de que, geralmente, os maridos são infiéis. Já a segunda, discordando do senso comum, refere-se ao marido como seu “santinho”.

D^a Estefânia fica no limite da queda e da abjeção pelo seu irreverente e descomedido sentimento de apreço ao marido. Tal veneração, premeditada, articula uma falsa cegueira para não reconhecer a infidelidade dele. A necessidade de vingança da sociedade e a autodefesa distendem-se até o confronto entre D^a Estefânia e D^a Assunção Meireles, quando se atinge o clímax do conflito, com a revelação do adultério de Feliciano. Contudo, mais uma vez, D^a Estefânia subverte o jogo: aquele momento que poderia simbolizar a destruição

³⁸. Idem, *ibidem*, p. 299.

do seu casamento e a vingança da sociedade, redonda numa “pequena comédia”. D^a Estefânia, astuciosamente, percebe todo o empenho da amiga em vingar-se e em desnudar a farsa do marido fiel. Com perspicácia, finge um comportamento de compreensão da atitude da amiga, que se solidariza em defender seu marido das difamações.

(...) Bem sei que vós serfeis as primeiras a desmentir as calúnias dos invejosos, se fosse preciso. Não é preciso! Mas obrigada, estou-vos muito obrigada... Deus vos pagará tudo.³⁹

Os propósitos da sociedade em oprimir e humilhar a protagonista são logrados por sua autodefesa. Assim, o reconhecimento da dissimulada solidariedade de sua amigas é traduzido por uma linguagem veladamente irônica, em que D^a Estefânia sobrepõe aos sentimentos de vingança delas sua observação aguçada e conhecimento profundo do jogo social.

Neste conto as categorias da evasão e da realidade configuram-se de forma distinta. Outro aspecto diferencial é o conflito sociedade-indivíduo. Em “Davam Grandes Passeios aos Domingos” e em “Menina Olímpia e a sua Criada Belarmina”, as autodefesas das personagens relativamente ao meio não frustram as opressões explícitas da sociedade; portanto, as evasões correm paralelamente ao processo de marginalização dos indivíduos. Em “Pequena Comédia”, pelo fato de a protagonista apresentar situação econômica auspiciosa, desencadeia-se uma farsa de aceitação, de conveniências mesquinhas e calculistas do grupo; a reação de marginalizá-la traduz-se a princípio de forma velada. As pessoas tomam o cuidado de zelar primeiramente pelos seus interesses, ou seja, de mascarar a aceitação da evasão, fingindo integrar D^a

³⁹. Idem, *ibidem*, p. 323. Grifos nossos.

Estefânia. Quando é pedida em casamento por Feliciano, como vimos, tecem armadilhas para humilhá-la, destruí-la com ares de aparente receptividade, de amizade.

Um ponto relevante nessa narrativa é a presença do cômico. Aqui, a comédia não é um expediente do narrador na composição da narrativa, mas, na estruturação da personagem. Para melhor entender estas nuances da comédia, retomamos novamente a *Poética*. De acordo com Aristóteles, “a comédia [...] é uma imitação de pessoas inferiores”⁴⁰ enquanto que “a comicidade, com efeito, é defeito e uma feiúra sem dor nem destruição”⁴¹. Portanto, em “Pequena Comédia”, as personagens e até mesmo a heroína da história são dissimuladas, não revelam sua identidade. Mostram, assim, a face do “defeito” da “feiúra”, ou seja, da vileza humana. Vence aquele que se vale de maior sagacidade no jogo das máscaras sociais. As personagens representam, portanto, “pessoas inferiores”, antípodas do herói trágico. Este, ainda segundo Aristóteles, é o que mantém os seus propósitos e a sua identidade incólumes e enfrenta, altivamente, seu destino.

No conto em análise, por exemplo, a protagonista, para defender-se das investidas do meio, faz o jogo social: dissimula seu conhecimento da realidade, agindo como o parvo inocente que não se dá conta dos acontecimentos. Portanto, não assume sua identidade, tanto quanto as outras personagens. Ela age como as pessoas “inferiores”, não como as pessoas nobres, “superiores” segundo Aristóteles.

⁴⁰. ARISTÓTELES. *Ob. cit.*, p. 23.

⁴¹. *Idem, ibidem*, p. 24.

O resultado da comédia de intenções e mal-entendidos, de jogos da "astúcia sobre a esperteza" é a impossibilidade de distinção entre o falso e o verdadeiro. Permanece a dúvida se D^a Estefânia é uma pobre tola ou uma profunda conhecedora das tramas do processo de marginalização. Na incerteza, o meio assimila a amarga derrota.

— Sabes que mais? A criatura até me parece já meia parval
Acho que temos de desistir.

Deram alguns passos em silêncio.

— E mais, — tornou a D^a Assunção — chego a desconfiar que
ela já sabe tudo; que até já sabia em vida dele...

Então, perante essa hipótese subitamente revelada como
verossímil, o coração de D^a Assunção Meireles endureceu outra vez,
num movimento de raiva impotente.⁴²

c) O sagrado e o profano

O termo sagrado vem do latim **sacratu** e, de acordo com Aurélio Buarque de Holanda, conhece os seguintes significados: "que se sagrou ou que recebeu a consagração; referente às coisas divinas, à religião, aos ritos ou ao culto; sacro; santo", etc.⁴³. Enquanto que o profano, do latim **profanu**, segundo o mesmo dicionarista, refere-se ao "que não pertence à religião; contrário ao respeito devido a coisas sagradas; não sagrado", etc.⁴⁴.

Portanto, usaremos aqui a palavra sagrado, principalmente, no sentido daquilo que é concernente às coisas divinas e, por extensão, às atitudes que se prendem aos princípios da formação cristã, conforme à educação do herói da narrativa ora em exame. Por sua vez, profano será tomado, principalmente, no

⁴². RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 324

⁴³. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Ob. cit.*, p. 1515.

⁴⁴. *Idem, ibidem*, p. 1379.

significado oposto ao do primeiro termo. Representará aquilo que é contrário aos princípios e valores que o herói recebeu na sua formação.

Em “O Vestido Cor de Fogo”, as categorias do sagrado e do profano dialetizam comportamentos e sentimentos antitéticos, como carne-espírito, bem-mal, pecado-pureza. Tal dicotomia revela a atrofia da moral burguesa que, principalmente na juventude, quer despojar-se dos valores medievais do cristianismo; por fim, com a maturidade, volta a reintegrar-se aos valores da concepção cristã de vida, conforme os padrões tradicionais.

O protagonista, já no início da narrativa, posiciona-se nos limites abissais do mito da queda de que fala Northrop Frye na *Anatomia da Crítica*, ou seja, revive a tragédia adâmica de que a própria natureza está à mercê de uma lei natural: a queda. “Existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza”.⁴⁵ A personagem vive a angústia existencial de um destino perdido.⁴⁶ Ela passa por uma punição interior e depois por uma tentativa de reabilitação, de saída. É no extremo do aniquilamento que busca a revelação da verdade, como veremos.

Luiz Piva, na obra *José Régio — O Ser conflituoso*, ao analisar principalmente a obra poética do escritor focaliza o tema da **descensio ad Inferos**. De conformidade com Piva, na obra poética de Régio ocorre a retomada do passado para recuperar o fio perdido da identidade do eu-lírico ou para rever, talvez, todos os fatos, de forma mais crítica devido à sua distância no tempo. Por sua vez, na narrativa em pauta, a rememoração funciona como um processo de auto-expição, auto-humilhação, para, finalmente, redimir-se, atingir a autoglorificação de manter-se fiel às normas sociais.

⁴⁵ FRYE, Northrop. *Ob. cit.*, p. 209.

⁴⁶ “Desgraçadamente, eu era assim! E não me queria corrigir, pois antes me queria salvar dos abismos a que me empurravam as necessidades do casamento. Debatíamos-nos, pois, num círculo fechado, movíamos-nos num beco sem saída — RÉGIO, José. *Ob. cit.*, pp. 252-254.

O protagonista apresenta-se, de início, como um fraco, não porque não imagine o que fazer, nem lhe pareçam censuráveis seus sentimentos pela esposa, mas simplesmente sente-se incapaz de fazer o que deseja — ser — agir de acordo com seus sentimentos íntimos.

Ao analisar sua relação conjugal, ao mesmo tempo que julga a atração pela mulher como algo pecaminoso, profano, vê, nas atitudes dela, encantamento e meiguice — “E não seria feliz com ela qualquer outro [...] que não tivesse as minhas esquisitices e exigências?”⁴⁷.

O conflito do personagem - narrador instaura-se a partir do momento em que ele deseja manter-se fiel à sua formação e tenta moldar sua esposa de acordo com os princípios cristãos. Entretanto, Maria Eugênia recusa essa idéia burguesa da inferioridade feminina na medida em que não se submete à reificação.

Nas *Eumênidas*, de Ésquilo, lê-se: “Não é a mãe que engendra seu filho; ela é apenas a ama do gérmen lançado no seu seio; aquele que engendra é o pai. A mulher tal como receptáculo estranho recebe o gérmen, e, se tal agrada aos deuses, conservá-lo-á.”⁴⁸ Com a função de mero receptáculo, a mulher é despromovida do papel de geradora da vida e mais ainda, segundo Lévy-Bruhl, referido no mesmo ensaio, ela perde também a função gravitacional que lhe era atribuída pelo estatuto de matriarcado.

Alexandre Pinheiro Torres refere-se ainda ao pensamento de Lévy-Bruhl, segundo o qual a própria mitologia helênica estava centrada na figura de Zeus, que é “a réplica duma civilização patriarcal em que o homem operou a seu favor

⁴⁷. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 252.

⁴⁸. Apud, Alexandre Pinheiro Torres. “Depoimentos em ficção sobre a situação da mulher”. In: *Romance: o Mundo em Equação*. Lisboa, Portugal, 1967, p. 101.

a concentração dos poderes"⁴⁹. Surge aqui, entre os antigos, a idéia da inferioridade feminina. Nas narrativas analisadas a sociedade é sempre caracterizada como conservadora. Especificamente em "O Vestido Cor de Fogo", o narrador-personagem espelha bem os valores de sua formação social, que mantém cristalizada a idéia da inferioridade da mulher, chegando a negar-lhe a própria identidade.

Sob o ponto de vista intelectual, desde a cultura grega, entendeu-se que a mulher não devesse ter conhecimentos aprofundados. No capítulo "O Espírito Grego", António Freire fala da visão de Platão sobre a mulher casada, dizendo que, "aos olhos do marido, era preferível a mulher ignorante, para ele lhe ensinar o que desejava que ela soubesse".⁵⁰ Juvenal também recomendava aos romanos: "que a tua mulher não seja versada em retórica, nem perceba de silogismos, nem conheça toda a história; mas leia apenas alguma coisa dos livros sem os entender". Odeia "a que manuseia e cita a arte e Palémon (gramático) e vem sempre com versos antiquados e desconhecidos".⁵¹

O pensamento de que é preferível que a mulher tenha poucas informações para que o homem possa conformá-la segundo seu ideal de esposa reafirma a idéia de submissão que o sistema patriarcal impôs sobre a mulher, ou melhor, sobre a esposa. Para os clássicos, a esposa é aquele ser frágil, manipulável, sem vontade própria. A submissão e a inferioridade são elementos que diferenciam a esposa da mulher dissoluta.

O Cristianismo reforçou ainda mais a idéia de servidão, de obediência às decisões do patriarca e de carência de proteção, devido à fragilidade feminina.

⁴⁹. Idem, *ibidem*, p. 102.

⁵⁰. Apud António Freire, "O Espírito Grego". In: *Ob. cit.*, p.18.

⁵¹. Idem, *ibidem*, p. 18.

No ritual do casamento, o ato de o pai conduzir a jovem até ao altar e entregá-la ao noivo, simboliza um momento de transição entre a proteção paterna e a proteção do marido, responsável doravante pela sua vida.

Nas relações sociais burguesas é comum incentivar a mulher à prática da religiosidade e, até mesmo, do batismo; o comportamento religioso, do ponto de vista burguês, assegura a submissão feminina. Daí a freqüente participação das senhoras em “Ligas” como em “Pequena Comédia” — e confrarias — como tia Vitória e suas amigas em “Davam Grandes Passeios aos Domingos” —, uma ocupação própria dos bons costumes, que as “impede” de criar fantasias, enfim, de transgredir a norma, ou seja, de ser independentes.

Tentaremos vincular os aspectos até agora examinados com a questão do sagrado e do profano. Observaremos que estas duas categorias estarão sempre dialetizando nos conflitos do protagonista. Vejamos o extrato abaixo:

Dessa vez, cheguei a esperar que (mas não sabia como, nem porquê) se iniciasse entre nós uma *união doutra natureza*. Pois não haveria nada, a não ser *aquele delírio* em que nos misturávamos, nada que transcendesse as nossas incompatibilidades? Cheguei a lembrar-me de que *fora educado numa família religiosa* — e houvera um tempo *em que também fora religioso*: *Talvez a religião tivesse alguma palavra a dizer-me que me iluminasse, me encaminhasse...*⁵²

O personagem-narrador coloca-se desde as primeiras páginas como um “moralista regenerador”. Entende que deve educar Maria Eugênia para que ela seja a “esposa ideal”. Atribui seus atos de leviandade à má formação recebida dos pais — “novos ricos” ainda sem o adestramento burguês. Ele assume o papel de patriarca que cria o ideal de mulher. Ao mesmo tempo em que considera sua

⁵² RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 254.

esposa um objeto moldável, tenta também sublimá-la como a “rainha do lar”, a “santa”.

Como esclarece Simone Beauvoir em *O Segundo Sexo*,⁵³ até mesmo o “mito sublimador” burguês de endear a mulher, de santificá-la, dá continuidade ao mito da vassalagem.⁵⁴ No ensaio citado, Alexandre Pinheiro Torres considera a idéia da inferioridade feminina, que a sociedade engendrou ao longo dos séculos, como fruto da mito da vassalagem, ou seja, da servidão da mulher.

Segundo o pensamento de Simone Beauvoir, tanto na situação em que o homem trata da mulher como objeto, reificando-a ou quando tenta sublimá-la, nega-lhe a humanidade. E, por extensão, passa a considerar-se a si, homem, como o tipo humano absoluto.

Por isso, seguindo o modelo burguês, entendendo que o excesso de sensualidade da mulher representa uma profanação do ideal de esposa, o narrador-personagem decide ter filhos para santificá-la com a maternidade. Ela seria a mãe de seus filhos. Entretanto, Maria Eugênia não aceita a alternativa ante a possibilidade de perder a beleza de seu corpo insinuante.

A personagem quer ver-se livre da retrógrada visão da sociedade burguesa, dando vazão aos sentimentos comuns de sensualidade do casal, mas não consegue. No clímax do conflito, o protagonista se vê dividido entre a aceitação dos convites de sedução da esposa e o repúdio por considerá-los “repugnantes”, contrários à moral. Segundo sua formação, a adesão a este ato representaria a transgressão do **ethos** cristão, ou seja, a idéia de pecado.

⁵³. Apud Alexandre Pinheiro Torres, *Ob. cit.*, p. 104.

⁵⁴. “Segundo tal mito, a subordinação, inscreve-se na própria essência da mulher. Esta seria ontologicamente vassala, em virtude de ser “biológica” e naturalmente passiva”. — *Idem, ibidem*, p. 99.

O conflito da personagem adensa-se por não admitir a forte atração sexual como um sentimento comum a um jovem casal. Sua formação religiosa condena esses atos como impuros. Para ele, o comportamento de Maria Eugênia insubordina-se contra as convenções sociais, na medida em que ela assume atitudes de mulher fatal, daquela que sempre toma a iniciativa de seduzir. Considera a relação com a esposa uma profanação ao seu ideal. A passagem abaixo elucida bem o conflito entre o sagrado e o profano. Segundo a óptica da personagem, a esposa deve ser santificada e não profanada com atos de luxúria:

E nem ousava levar adiante o meu pensamento, sentindo que estava a ofender minha mulher. Hoje, posso ousar dizer tudo: Ora me parecia haver em Maria Eugênia uma *chama sempre mais ou menos pronta a ser ateada, e levantar lavaredas*, ora (e a imagem diz afinal o mesmo, só é mais brutal...) ora *uma pequenina fera terrível, insaciável, que, por menos que eu a provocasse, estava pronta a surgir, a manifestar-se, a estorcer-se...*⁵⁵

Dois aspectos importantes estão presentes na camada semântica deste fragmento: palavras que expressam paixão, sentimentos demoníacos (“chama”, “lavaredas”), e outras que sugerem o comportamento instintivo (— “uma pequenina fera terrível, insaciável”, “estava pronta a surgir, a manifestar-se, a estorcer-se...”).

O protagonista fala da imagem de Maria Eugênia sob a óptica do passado e do presente. No passado, “nem ousava levar adiante meu pensamento”. O conflito do personagem estabelece-se em tão alto grau que ele não consegue compreender sua mulher. No presente — “Hoje, posso ousar dizer tudo” — ele vê os fatos um pouco mais distantes e consegue descrever a esposa. A carga semântica das palavras que usa para caracterizá-la reforça aspectos que a

⁵⁵. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 237. Grifos nossos.

profanam e que a distanciam do ideal de esposa. A sensualidade e a sedução ligadas à idéia do ato instintivo, do aspecto demoníaco dessacralizam a imagem de Maria Eugênia.

No fragmento que se segue, o protagonista representa a figura de Maria Eugênia com a imagem da víbora:

Pequenina, com o seu pescoço alto, a leve cabeça airosa erguida numa atitude ameaçadora, ela fazia-me pensar, agora, numa víbora que de sob os meus pés se erguesse para me morder.⁵⁶

Alegoricamente, a personagem começa a transpor toda a carga opressiva da formação religiosa imposta pela sociedade burguesa, passando a ver sua esposa como uma serpente — o símbolo da sedução, da tentação do pecado, conforme a tradição nascida na Igreja medieval.

Nas origens da vida, a serpente sempre foi símbolo da alma e da libido. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na maior parte dos textos bíblicos tem-se reforçado mais o significado negativo e maldito da serpente.

A serpente na Idade Média só aparece como símbolo de pecado. Ela é a que é “condenada a arrastar-se”, no Apocalipse (12,9). Será o símbolo do Grande Dragão, do Diabo ou Satanás. A partir de então, o cristianismo desenvolve outra simbologia ao signo serpente. “De sedutor passa a repugnante. Seus poderes, sua ciência (...) pass[am] a ser maldi[tos] e a serpente que nos

⁵⁶. *Idem, ibidem*, p. 258. Grifo nosso.

habita passará a gerar apenas os nossos vícios, que nos trazem a morte e não a vida.”⁵⁷

A narrativa cresce em tensão cada vez maior, trabalhando duplamente com a camada semântica que caracteriza Maria Eugênia como a serpente, o símbolo da devassidão, da lascívia. É “*uma pequenina fera terrível e insaciável*”, “*uma flor venenosa*”, “*sua pequena cabeça airosa de víbora*” e culmina com o surgimento de Maria Eugênia com o “*vestido cor de fogo*”, “o sorriso de satisfação nos lábios sangrentos e polpudos”, “aquela fosforescência nos olhos”. “Sim, estava provocadoramente bela”. Por outro lado, ressurge o mito da sublimação, de que fala Simone Beauvoir, instaurando o mito da vassalidade — “(...) *Meio encolhida, e apesar do seu belo vestido de gala, parecia agora insignificante, frágil, indefesa, como uma criança*. De repente, sem relação nenhuma com esta imagem, *vi-a vestida de noiva, com um sorriso tímido e feliz, tocantemente constrangida, — quando lhe eu metia o anel no dedo.*”⁵⁸ O narrador, talvez inconscientemente, afirma que a imagem primeira, trajada com o “vestido cor de fogo”, com a segunda, vestida “de noiva”, não tem relações. Mas sabemos que seu discurso é comprometido pelo conflito interior, pela indecisão, dividido entre os sentimentos que ele caracteriza como os de um **souteneur** e os de um “marido apaixonado”.

Ainda segundo o *Dicionário de Símbolos*, o fogo, de acordo com as diferentes culturas pode ter significados vários e quase sempre ambivalentes. O aspecto destruidor do fogo lembra “Lúcifer, portador da luz celeste no momento

⁵⁷. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 9. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995, p. 823.

⁵⁸. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 269. (Grifos nossos neste parágrafo e no anterior).

em que é precipitado nas chamas do inferno: fogo que queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração".⁵⁹

A estreita formação religiosa do protagonista faz com que retroceda no tempo e realize uma leitura distorcida do signo "vestido cor de fogo". Sob o ponto de vista cristão, umbilicalmente ligado ainda à ideologia da Inquisição, o signo "vestido cor de fogo" simboliza o pecado, a perversão de Maria Eugênia e, simultaneamente, sua ignomínia.

— Por causa disto! por causa disto! — repetia eu rasgando o seu vestido com as unhas e os dentes. E ao mesmo tempo a esmagava contra mim, a sacudia como querendo embalá-la, cobria de beijos esse mesmo seu vestido, e lhe levantava a cabeça para lhe sugar a boca ou beber as lágrimas nos olhos.⁶⁰

O conflito da personagem complica-se entre as forças opostas que o signo "vestido cor de fogo" nele exerce: por um lado é a atração, o amor que sente por ela; por outro, é o aspecto que considera repugnante: a luxúria. Como ele não pode recuperar a imagem da esposa ideal, — a do "vestido de noiva" que representa o sagrado, a pureza, a sublimação da mulher burguesa —, ele destrói o profano "o vestido cor de fogo", o símbolo da mulher venal. Ao abandoná-la e condená-la ao ostracismo, simbolicamente, é como se a lançasse na fogueira dos tribunais do Santo Ofício.

Por isso a rememoração, a **descensio ad inferos**, para rever todos os fatos, para desnudar-se. Contudo, não recupera sua identidade, seu ser, porque não consegue romper os laços com a moral burguesa. Ao contrário, narcisisticamente, apenas sente que a dor da perda da mulher amada lhe punge,

⁵⁹. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Ob. cit.*, p. 441.

⁶⁰. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 269.

mas não consegue despojar-se das aparências, dos preconceitos burgueses. Na sua impotência de lutar contra as normas, de se libertar dos tabus, adapta-se a eles.

d) A integração e a transgressão

Ao falarmos de integração e transgressão, partimos do pressuposto da existência de grupos sociais que se encontram numa situação de desigualdade.

Com a finalidade de estabelecer a ordem na sociedade, o grupo majoritário, como vimos, cria as leis de maneira formal ou informal, valendo-se do consenso mantido pela tradição. A partir daí, quando o indivíduo vive em concordância com o estabelecido, falamos que há a integração social. Se, ao contrário, ele não assimila as normas, ocorre, a transgressão.

Tendo como base esses conceitos, aparecem, em algumas narrativas, outro par de categorias que contrastam, pela sua natureza, é o da transgressão e da integração. Nesse caso podem ocorrer duas situações distintas: em "História de Rosa Brava" a personagem, quando jovem, tem consciência de que vive uma vida marginal. Em dado momento, ocorre a possibilidade de integrar-se, mas recusa-se a assimilar o comportamento do grupo. Por isso, o meio penaliza-a com suas críticas. Em "Sorriso Triste", o narrador-personagem, de início, pertence ao grupo que dita as normas. Mas o relacionamento com Dulce pode levá-lo à marginalidade. O eixo da narrativa centra-se no conflito do protagonista, que se sente dividido entre a integração, sufocando seus desejos, ou desobedecer às regras sociais, que lhe cobram um comportamento, que tem como móvel gerador das ações, as aparências.

Vejam os o conto "História de Rosa Brava". Rosa, na adolescência, tem comportamento rebelde, de transgressão, como resposta ao desafeto e à incompreensão familiar. Quando passa a ter consciência do jogo das aparências que, via de regra, resguarda os interesses individualistas do grupo, deliberadamente recusa-se a pactuar com a falsidade. Sua forma de manifestar seu repúdio às normas é atingir o grupo ostensivamente:

(...) Mas com os gatos lazarentos ou os infectos mendigos da má cara — é que Rosa mais torturava a susceptível Marília [...]. Então, saindo de trás dos arbustos, Rosa desfazia-se em *gargalhadas diabólicas* [...]. As suas risadas revoltariam um santo. E até nos incidentes mais graves achava motivo para galhofa, como quando, no passeio às Carreiras, tia Glória caíra do burrico.⁶¹

Suas agressões e desdêns não a caracterizam, por isso, como uma pessoa cínica, desumana, como julgam seus familiares. Por trás de seu comportamento rebelde, é meiga, sensível. A rebeldia é uma armadura para os seus reais sentimentos, ou seja, a revelação de seu mundo interior.

Se, por vezes, Rosa deixa escapar algum gesto de amizade, de carinho, de reconhecimento de culpa, as pessoas não lhe dão crédito. Não há o reconhecimento das boas intenções da personagem nem o incentivo a ações desse gênero:

(...) Quando um pouco envergonhada, Rosa lhe pedira perdão, tia Glória dissera-lhe não sem dureza: — Foram os teus pais que te mandaram, não é verdade? Deus te perdoe o que és de má, rapariga!⁶²

⁶¹. Idem, *ibidem*, pp. 170-171. Grifos nossos.

⁶². Idem, *ibidem*, p. 171. Grifos nossos.

Percebemos que, por trás de toda a rebeldia de Rosa, escondem-se sentimentos nobres. As pessoas, contudo, não se demoram em analisar os seus atos e criticá-los. Reagem segundo uma visão pré-concebida dela. Ela, de antemão, fora rotulada de má pelo grupo. Agora, este age num processo de ação-reação. Assim, a um ato de Rosa que expresse maus ou bons sentimentos, a contra-reação do meio comparece de forma discriminadora, preconceituosa.

Entretanto, as causas dessa atitude de contestação, de agressividade da protagonista estão perdidas na infância, no sentimento de rejeição da família e na carência de afeto. A rebeldia é uma forma de chamar a atenção sobre si. Vejamos o extrato seguinte, que reconstrói a atmosfera das relações familiares nos primeiros anos de vida de Rosa:

Pois restava a outra. Não sem um íntimo impulso de hostilidade era o pai forçado a pensar na** outra*. Aliás, não sem o mesmo sentimento pensavam, geralmente, na outra* quaisquer parentes. O caso é que desde tenra idade se revelara Rosa, a filha segunda, uma espécie de *monstro na família: um ser anormal, uma criatura incompreensível e agreste, um bicho maligno ou bicho ruim***. Quando, na verdade, já alguns membros da família não pareciam muito sensatos aos olhos alheios, imagine-se o que seria Rosa para a terem esses mesmos por desorientada.

Com três ou quatro anos, já tinha birras e teimosias indomáveis; no que poderia parecer-se com Chico, é certo. Mas o Chico era rapaz, que diabo! [...] Ou, então, chorava, chorava, chorava horas esquecidas sem motivo justificado ou visível, [...]. Era de fazer perder a cabeça! *Obrigada a lembrar-se de ela à custa de a ouvir***, a mãe acabava por desesperar. Batia-lhe, e gritava; — 'Ora agora berra p'r'aí diabo!' Mas como ficava descontente incomodada por ter de tratar pior do que às outras, *guardava-lhe uma espécie de rancor***.63

O trecho acima expõe o cerne do seu problema psicológico.⁶⁴ O fato de ela ter sido criada por uma família cujos pais têm problemas emocionais sérios,

⁶³. Idem, *ibidem*, pp.164-165. Grifos nossos.

⁶⁴. Tivemos que alongar a citação, para que possamos ilustrar melhor o complexo ambiente psicológico em que vive a personagem. Assim, temos condições de entender as causas do seu comportamento e os efeitos que este produz no meio.

que afetam a relação conjugal, acaba, por extensão, interferindo no comportamento dos filhos mais sensíveis ou mais desprotegidos das conseqüências da desarmonia no lar. A Isabel, a filha mais velha, todos dedicam carinho, reconhecem suas habilidades nos trabalhos domésticos e nos cuidados com os irmãos; Chico, o único filho, é protegido pelo pai que lhe incentiva o autoritarismo e os desmandos; Marília, a caçula, cheia de dengue, tem o carinho de seu pai e de tia Glória. "Pois restava a *outra*". Rosa sente que qualquer atenção que seu pai ou sua mãe lhe externam não se manifesta espontaneamente, com amor. Sentem-se "*forçados*", "*obrigad[os] a lembrar-se de ela*". Sua reação é o choro, a birra para chamar a atenção.

A contra-reação da família é o desafeto, a discriminação, consideram-na "maluca", tomada pelos demônios. Por isso, em certo ponto da narrativa, quando Rosa ainda é criança, levam-na para exorcizar, a fim de expulsar os demônios do seu corpo — os "mafarricos".

O comportamento dos familiares é tendencioso, parcial. Eles analisam as rebeldias de Rosa a partir dos atos dela, isto é, como se o comportamento da personagem não representasse uma resposta à situação vivenciada anteriormente. Rosa é vista como deliberada transgressora das leis. Em nenhum momento, por parte do grupo, ocorre a reflexão sobre as causas do seu comportamento.

Vimos, no início deste capítulo, que o ato de transgressão é considerado apenas como ato gratuito de ofensa à norma e não como resposta à ação do grupo que estabelece certas regras, geradoras de desvio de conduta. Neste conto, por exemplo, a relação conjugal de Rodrigo e Margarida, pais de Rosa, é marcada, por um lado, pela paixão doentia e pela submissão da esposa ao

marido; por outro, pelos desmandos, a irritabilidade e o adultério dele. Esta relação caracteriza-se pela desarmonia, pela passionalidade e pelo egocentrismo. A atenção do casal não se concentra nas carências dos filhos.

Assim, as relações entre a protagonista e a família se apóiam em três segmentos de conduta que se ligam entre si numa correspondência de causa e efeito: ação — reação — contra-reação.

A censura dos atos da personagem é expressa, como vimos, por unidades lingüísticas formadas por dêiticos seguidos de termos vulgares que sugerem rejeição. Além dessa forma de nomeá-la discriminando, o próprio epíteto acrescentado ao prenome tem, no contexto, a carga semântica pejorativa. Consultando o *Dicionário da Língua Portuguesa*⁶⁵ encontramos que **bravo** significa: “irritação, colérico (...); furioso, irado, brabo”, etc. Portanto, o epíteto atribuído à personagem refere-se àquela que não é dócil, submissa, que não é carinhosa e, por extensão, que não é capaz de amar.

O epíteto não representa, assim, a complexidade de sentimentos de Rosa, como tivemos oportunidade de ver anteriormente.

O conhecimento do epíteto envida-nos a conhecer também o significado simbólico do nome. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, tanto na cultura ocidental como também na Índia, rosa “por sua beleza, sua forma e seu perfume [...] designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito”. Ela também “simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor”.⁶⁶ Neste sentido, o epíteto representa a antítese do nome; nega todos os predicados de Rosa. Nesta dualidade — nome e epíteto — temos dimensionados os dois lados da vida da

⁶⁵. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Ob. cit.*, p. 286.

⁶⁶. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Ob. cit.*, p. 788.

personagem: Rosa, que representa o ser que esconde sua verdadeira identidade; capaz de amar até o despreendimento de recusar o amor de Rogério para não magoar sua irmã, Marília. Ela, em verdade, simboliza a “perfeição” a “realização sem defeito”, porque é a única despojada de sentimentos individualistas. Ela é o símbolo do amor puro. Já o epíteto “Brava”, remete às distorções que o grupo social produz no relacionamento com a personagem. Ele não percebe, atrás das agressões e rebeldias da adolescente, um ser carente de afeto e atenção. Ao rotulá-la de “Brava”, distanciam-na de sua identidade, grifam a anormalidade e impedem-na de se integrar socialmente.

Na cena em que Rosa se olha ao espelho e questiona-se sobre sua beleza, a personagem começa a se dar conta de que não tem aparência anormal. A imagem do espelho põe a descoberto ainda mais a realidade. Ocorre a queda da máscara: “a brava, a antipática, a impertinente, a posta à margem, - a indesejável.”⁶⁷ Ela descobre que tem atrativos que poderiam ter chamado a atenção de Rogério.

(...) Pela primeira vez se via no espelho reparando em si, nos seus traços e feições, comparando-os mentalmente com os dos irmãos, interrogando-os. Era feia? Não era feia!⁶⁸

Como afirma Luiz Piva, no ensaio *José Régio - O Ser conflituoso*⁶⁹, a propósito da análise da obra *O Príncipe com Orelhas de Burro*⁷⁰, o espelho funciona como elemento de “dissolução das aparências.” O Príncipe Leonel vive grande parte de sua vida sem conhecer sua verdadeira identidade. A família real e conselheiros do reino desdobram-se em artimanhas para esconder essa

⁶⁷. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 183.

⁶⁸. *Idem, ibidem*, p. 182

⁶⁹. PIVA, Luiz. *Ob. cit.*, p. 49.

⁷⁰. RÉGIO, José. *O príncipe com Orelhas de Burro*. Porto. Brasília Editora, 1972.

anormalidade dos cortesãos, do povo e, até mesmo, do próprio príncipe. No clímax dessa narrativa, o Príncipe Leonel olha-se no espelho e descobre seu verdadeiro ser. De forma diversa, o desnudamento também acontece com Rosa. Ao contrário do Príncipe Leonel, o espelho revela a sua normalidade — “não era feia”. Ela tinha certos encantos. O impedimento para aceitar o amor de Rogério, para integrar-se ao meio, não é, portanto, de ordem externa, mas interna, como veremos.

Na sua resposta a Rogério — “É porque toda a gente vê que não somos um para o outro”⁷¹. — ocorre a primeira e única vez em que Rosa faz o jogo da sociedade e não viola as regras. Admite que não é a esposa que o meio já escolheu para Rogério e que, portanto, não pertence ao seu mundo. Essa aceitação passiva tem significado simbólico. Rosa sublima sua própria identidade no momento em que transgride os sentimentos mais íntimos do seu ser. Vejamos.

Retomando ainda a simbologia do nome da personagem e focando sob o ponto de vista das litânicas cristãs, na *Rosa Mística*, “a rosa é a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração desse sangue ou o signo das chagas de Cristo”⁷². Na linguagem religiosa cristã, “por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo de um renascimento místico”⁷³.

Nesse momento da narrativa, dá-se a reatualização do mito do sacrifício para a salvação do mundo, ou seja, Rosa, resignadamente, submete-se ao sacrifício de sua vida, de seu amor, de sua integração em favor da felicidade de

⁷¹. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 190.

⁷². CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Ob. cit.*, p. 788.

⁷³. *Idem, ibidem*, p. 799.

Marília. A personagem eleva seu amor por Rogério a um nível superior — a uma sublimação. Tal qual o mito da morte pelo amor dos homens implica ressurgir para uma nova vida, ocorre também, a partir dessa recusa do pedido de casamento proposto por Rogério, a transformação de Rosa. Seu comportamento não é mais de rebeldia, de agressão deliberada ao meio. Rosa renasce para uma nova vida: de isolamento, de solidão. Ela sabe que jamais será entendida pelos familiares. Não sente mais necessidade de agredir para chamar a atenção sobre si. Abstém-se dos pequenos e grandes atritos do meio, das vaidades pessoais e dos interesses mesquinhos. A personagem se introjeta, preferindo sua identidade, sua verdade interior.

Em “Sorriso Triste”, o relacionamento entre personagens se dá no nível do fingimento social — a máscara, o parecer, traços constantes da mediocridade da pequena burguesia com horizonte limitado. O mundanismo burguês exaure do homem os sentimentos profundos e lança-o na busca de uma espécie de **aurea mediocritas**, que anestesia a clara e lúcida consciência do ser.

A “comédia de amor” como o personagem-narrador nomeia o seu relacionamento com Dulce, de antemão traduz uma visão parcialmente crítica dos fatos. Essa relação amorosa será marcada pelo artificialismo da sociedade burguesa e pelos preconceitos sociais.

Já no primeiro contato com Dulce, percebemos a artificialidade do comportamento do protagonista que se sente obrigado a convidá-la para dançar “por formalidade mundana”. A partir daí, as ações vão construindo uma personagem insegura, que se vê dividida ora pela categoria da marginalidade, ora da integração social. O conflito da personagem transita dos momentos de reação contra o meio, quando procura demonstrar interesse por Dulce e, depois,

recua quando da contra-reação social que censura esse interesse por uma jovem que “não é de boas famílias”.

Assim, temos três confrontos: o primeiro acontece quando o narrador-personagem pergunta à senhora Lima Andrade a respeito da ausência de Dulce, no serão seguinte ao primeiro encontro.

— Não veio hoje aquela rapariga... Dulce, não era?... a quem me apresentou da outra vez?

[...] — então interessou-lhe?...

Inspecionava-me nos olhos, com um sorriso divertido e um pouco dúbio. *Acobardei-me, Respondi com um sorriso idêntico, num tom frívolo:*

— Não de mais! *Achei-a curiosa.*

— *Também quero crer que lhe não interessasse de mais* — disse ela um pouco séria [...], *Talvez possa empregar melhor as suas atenções! Um rapaz como você...*⁷⁴

A pergunta reticente da personagem registra incerteza e intenções de banalizar o fato. Além disso, a fragmentação da pergunta, que não se estrutura numa ordem direta, revela também a covardia de quem sabe, previamente, que qualquer interesse seu por Dulce receberá a reprovação do grupo social. Da tímida reação de confronto com o meio, cresce sua agitação interior em querer dirimir qualquer suspeita de desobediência às regras.

A equação desse pequeno confronto se traduz no movimento interior de auto-persuasão da personagem, de que “nenhum sentimento verdadeiro e duradouro [...] poderia prendê[-lo] a essa aparição duma noite”.⁷⁵ Desta forma sufoca qualquer sentimento que a imagem de Dulce possa provocar e ele próprio se auto-censura, refletindo a estreiteza de horizontes da pequena burguesia. Seus compromissos sociais e profissionais eliminam os vestígios dela da sua

⁷⁴ . RÉGIO, José. Ob. cit., p. 99. Grifos nossos

⁷⁵ . Idem, *ibidem*, p. 100.

memória. Entende que para não sofrer a censura do grupo social é preferível mantê-la no esquecimento.

No segundo momento, o encontro com Dulce se dá fora dos domínios dos salões da burguesia. Ocorre na praia, onde raras são as pessoas conhecidas. A rotatividade dos freqüentadores desse local dá maior liberdade de ação à personagem que não encontra, por exemplo, os olhos inquisidores da senhora Lima Andrade. Nos serões, o relacionamento do grupo é fechado e a vigilância do comportamento de cada membro é constante. Por isso, o aparecimento de Dulce naquele espaço é tido, como inusitado, uma extravagância de Vera — “que é muito destas descobertas”.

Assim, o espaço da praia amplia o raio de ação da personagem que se sente livre das rédeas sociais e expande, com certa naturalidade, seus sentimentos. Por isso, as relações entre o protagonista e Dulce se estreitam sem qualquer censura dela, dos seus padrinhos, ou das pessoas do lugar. Esses momentos de liberdade da coerção social liberam-no para conhecer a sensibilidade e a inteligência de Dulce, mas não para aprofundar no conhecimento de sua personalidade.

Quando ela parte precipitadamente, ocorrem dois confrontos entre o grupo social da praia e a personagem. O primeiro acontece com a “banheira”, ou seja, a mulher que aluga barracas, cadeiras, etc. na praia e o segundo com o gerente do melhor hotel do lugar. No primeiro caso, diante do comentário grosseiro da senhora que, maliciosamente, afirma que o protagonista fizera bem em aproveitar-se da liberdade do local e da liberalidade da família dela, sua reação é diferente do segundo caso. Pelo fato de essa serviçal não pertencer ao

seu círculo, ele se arvora em defensor de Dulce, agredindo-a com sua irritação diante do comentário maldoso.

Já no segundo caso, quando procura o gerente do hotel, seu velho conhecido, para saber notícias de Dulce, reage evasivamente quando este lhe pergunta se a conhecia. “Num tom despreendido e vago”, nega possuir um conhecimento além das circunstâncias de veraneio.

Novamente, quando o protagonista está na linha divisória entre transgredir a norma, defendendo Dulce, ou pactuar com o meio, integrando-se, ele sempre opta pela segunda hipótese.

Como vimos, após o primeiro confronto que se deu no serão da senhora Lima Andrade, seu comportamento foi o de eliminação de Dulce dos seus pensamentos, desmerecendo a importância dela na sua vida. Agora, o resultado desse encontro na praia é um conflito denso, onde se mistura o seu lado íntimo que quer transgredir a norma e o outro lado, que quer justificar a não transgressão e acabar, por fim, anestesiando sua consciência com pensamentos mesquinhos.⁷⁶

O último encontro, no entanto, não chega a se realizar. Tudo se passa muitos anos depois do da praia, no prédio do Cassino do Porto, em cuja parte inferior havia jogos, danças e um bar freqüentado por mulheres dissolutas e filhos

⁷⁶. “Passei uma noite de atormentada insônia. [...] Quanto a Dulce, ao mesmo tempo me perseguia esta *lembrança generosa*: “ela daria uma boa esposa: é inteligente, meiga, fina...” e este *remorso de velha clínica ou rapazota fútil*: “por que não a fiz minha amante, se ela me agradava?” Parecia-me agora que, para isso, me teria bastado um simples gesto brutal: Sim ..., não largar essa boca *passiva*, quando lhe beijava eu com uma espécie de galantaria irônica[...]. Comprazia nestas *imagens* demasiado concretas, como se me vingassem de Dulce, ou tivesse eu de me vingar. E ao mesmo tempo muito me doía pensar isto, sentir isto, porque ao mesmo tempo sentia e pensava coisas muito diversas”. Idem, *ibidem*, p. 109. Grifos nossos.

e maridos das “boas famílias”, que deixavam as damas no salão nobre — o oposto daquele ambiente “sem decoro”.

No bar, a bebida e a dança fazem extravasar atitudes grosseiras, obscenas; no ambiente, um ar de lascívia. É justamente nesse espaço de degenerescência social que o protagonista vê Dulce e reconhece-a, apesar de seu aspecto.

Nesse momento, o personagem-narrador, foge do local; pergunta-se se deveria retornar e conversar com ela. Mas a pressão das normas sociais o impedem. A figura de Dulce, que para ele se assemelha à de um “cadáver ambulante”, choca-o e tolhe-o de lutar contra os preconceitos burgueses. Curiosamente, aqui não há um elemento do seu grupo que o obrigue a não transgredir a norma. É ele próprio que se autocensura com o mesmo rigor de seus pares.

No nível da diegese, houve a ruptura total do protagonista com Dulce. Mas no nível da enunciação, ou seja, na presentificação do ato de rememorar os acontecimentos, o conflito interior se perpetua, misturando-se no seu artificialismo burguês a covardia de assumir seus sentimentos.

(...) Queria *conhecê-la*, ou queria matá-la; — mas não posso! [...] “Ela daria uma boa esposa. Era inteligente, fina, sensível, meiga... E por que não? Por que não aconteceu tudo de outro modo? Mas não podia ter acontecido, se eu quisesse, mesmo *depois*? Sim, mesmo *depois*! Não valeria a pena salvar duas vidas, a minha e a dela, até com a reprovação geral das convenções mundanas? Não era ela, afinal, *a minha mulher*?”⁷⁷

A covardia, a pressão social, os preconceitos são mais fortes que seu amor. Curiosamente, ele não nomeia as circunstâncias em que encontrara Dulce.

⁷⁷ .Idem, *ibidem*, p. 120. Grifos nossos.

Repete duas vezes o advérbio que traduz uma circunstância temporal de forma incompleta — “se eu quisesse, mesmo *depois*? Sim, mesmo *depois*!” O preconceito impede-o de referir-se claramente ao fato — “depois” de quê? Observemos que ele apenas destaca o advérbio, que simboliza um momento decisivo que ele abomina e quer esquecer. Não quer lembrar-se da cena de prostituição de sua parceira. Só cogita, sobre a ação incoativa que poderia ter acontecido a partir de sua aproximação de Dulce. Quem sabe se a recuperaria, quem sabe se a tomaria por esposa, “mesmo *depois*”. Após esse momento de hipóteses e dúvidas, opta por conter os seus demônios interiores e jamais expor, publicamente, seus conflitos.

Nesse conto, o narrador não revela o mundo interior da personagem feminina. Apresenta nuances superficiais, baças. Essa sombra que persegue o narrador-personagem decorre do foco de primeira pessoa, que se compromete emocionalmente com seu próprio drama. Mesmo assim, há dois aspectos recorrentes que nos chamam a atenção na análise: o vestido e o sorriso.

No primeiro e no último aparecimentos de Dulce, ela é descrita trajando vestidos — no segundo momento, na praia, ela usa roupas de banho — que apresentam diferentes significados.

No serão da senhora Lima Andrade, Dulce usa um belo vestido “excessivamente sério, quase monaca!”.

(...) E não ficaria melhor, mais atraente, se pusesse um laivo de cor na boca e na face? [...] Parecia que, tão nova, se despreocupava ou desesperava já de agradar. [...] Dir-se-ia, também, que outrem lhe impusera esse belo vestido para ir a um serão distinto, — sendo embora do seu gosto o corte monaca!.⁷⁸

⁷⁸. Idem, *ibidem*, p. 96. Grifos nossos.

E, depois, ao final:

Instintivamente, procurei na sala a mulher de quem falavam. [...] Mas o par voltou-a, quebrando-a pela cintura... *O vestido, que lhe deixava as costas nuas, afogava-a pela frente quase até o queixo, dando-lhe um ar monacal. Não a reconheci pelas feições; tanto mais que estava muito magra, e escandalosamente pintada.*⁷⁹

No primeiro fragmento, o signo “vestido” sugere o fechamento de Dulce para o mundo exterior. Há um enclausuramento de seus sentimentos que não se expandem, nem pelas linhas sóbrias do corte do vestido, que lembram um hábito religioso, nem pelas feições que não manifestam o prazer de encantar. Dulce não se maquila, não usa sequer um batom, confirmando, assim, suas intenções de não compartilhar do ritual da conquista amorosa. O extrato deixa entrever que a ausência de maquiagem no rosto corresponde a um comportamento de triste resignação a um destino pré-determinado.

Já na segunda citação, o vestido branco de Dulce apresenta dupla conotação: o decote ousado das costas, que se prolonga até a cintura, revela a sua vida exterior, de prostituição. A carga semântica presente na sua descrição – “um ar *hirto, abandonado, longínquo*, – sim, de *cadáver ambulante*”⁸⁰, contextualiza um comportamento de alguém que não vivencia prazerosamente aquele momento da dança, aquele instante em que, profissionalmente, ela deveria seduzir. Ao contrário, lembra uma Salomé às avessas; parece ser conduzida por aquele destino, sem forças para lutar contra, alienada do verdadeiro sentido daquele ato, como se, há muito morrera interiormente.

Ainda na descrição do narrador-personagem, ele acrescenta que o vestido “afogava-a pela frente quase até ao queixo, dando-lhe um ar monacal”.

⁷⁹. Idem, *ibidem*, pp.118-119. Grifos nossos.

⁸⁰. Idem, *ibidem*, p. 118. Grifos nossos.

Essa é a outra face de Dulce. Revela seu mundo interior, que não se libera. Há o encasulamento como autoproteção, em decorrência da marginalização social. O signo vestido, tanto no primeiro caso como no outro, revela o ostracismo com que a sociedade a penaliza desde seu primeiro contato.

Por sua vez, o signo “sorriso triste” aparece na narrativa como a metáfora da personagem Dulce: “Um *medroso fugidio sorriso* se lhe abriu [...]. E tal *sorriso* surpreendia tanto mais porquanto, falando não dava ela grande impressão de timidez: antes de *calma*”, “era o sorriso *triste* e como *receoso, meio aberto* sobre os dentes iguais e pequenos.” “Deu-me vontade de beijar não esses lábios, mas o seu sorriso: como se fora beijar uma *melodia*.”, “seu sorriso *melancólico e tímido, quase misterioso*.”⁸¹

Dos fragmentos acerca do sorriso de Dulce, a primeira descrição localiza a personagem na praia. Portanto, ela surge menos contrita, menos atemorizada das pressões do meio, uma vez que aquele espaço está livre das influências do grupo social a que pertence o protagonista. As outras citações revelam a timidez, a tristeza, o mistério e os seus encantos. Seu sorriso lembra o de uma esfinge que desafia o herói — se ele conseguir beijá-la, sorver sua alma, talvez possa conhecê-la, amá-la, possuí-la. Mas um jogo duplo estabelece-se:

(...) Muitas vezes, então beijei Dulce; mas dum modo especial, que eu explicava tanto pela sua não resistência como pela sua falta de entusiasmo visível. Beijava-a como por brincadeira ou mera galantaria. Ela deixava-se beijar adentro do meu estilo. A sua boca não se permitia dar-se-me, e eu não ousava aquecê-la, tomá-la. Era como se também tacitamente houvéssemos convencionado evitar quaisquer manifestações apaixonadas ou simplesmente menos ligeiras. Não obstante, havia voluptuosidade nos meus beijos: uma voluptuosidade apurada e contida. Talvez, também, (nunca o soube) na passividade com que ela os aceitava. Mas ela sorria — e uma espécie de respeito, de temor?, me embaraçava e detinha. Sonhava

⁸¹. Idem, *ibidem*, pp.97 et passim.

*que só beijando o seu sorriso tímido, com não sei quê? de súplice e triste, embora luminoso, a poderia fazer minha: minha até à alma.*⁸²

A citação é longa, mas permite melhor fundamentar as relações amorosas entre Dulce e o protagonista. Elas têm como base forças contrárias. Ambos sentem que através do beijo poderia haver o encontro de seus seres, mas este fato amedronta-os, torna-os contidos e afasta-os de um maior envolvimento. De sua parte o protagonista é consciente de que não deve envolver-se emocionalmente com Dulce pelo fato de ela pertencer a uma classe social inferior. Dulce, por sua vez, sente a hostilização e percebe a fragilidade do protagonista — sua covardia diante da pressão do meio. Por isso, sabe que não deve ousar aspirar a um contato mais íntimo, para não sofrer depois. Seu comportamento revela um complexo de sentimentos: medo, tristeza, contenção e, ao mesmo tempo, aspiração (“sorriso súplice”) a escapar desse processo de marginalização. Nesse jogo amoroso ambos se expandem e, ao mesmo tempo, censuram-se pelas expansões. Nesse momento mais uma vez, estabelecem-se as fronteiras das categorias da transgressão e da integração. Um contato mais íntimo poderia simbolizar a decifração da esfíngica Dulce e, ao mesmo tempo, a transgressão pelo fato de ela não pertencer ao seu mundo. Daí esse jogo de intenções de romper os limites, de ansiar por “sorver-lhe” “até à alma” e, ao mesmo tempo, o recuo e a aceitação das pressões sociais — “uma espécie de respeito, de temor?, me embaraçava e detinha”.

A ação de ultrapassar as linhas divisórias, de transgredir a norma, só poderia advir do narrador-personagem. Dulce se coloca passivamente diante da marginalização. Em nenhum momento da narrativa há qualquer resistência às

⁸². *Idem, ibidem*, pp.106-107. Grifos nossos.

coerções sociais. Ela não tem as mãos sobre o seu destino. Na carta de despedida ao protagonista, que ela deixa no hotel da praia, afirma:

(...) tenho que seguir meus padrinhos [...]. Deus [...] lhe faça encontrar a mulher digna de si.⁸³

O dêitico por nós grifado reforça a consciência que Dulce tem de que não pertence ao mundo da personagem e resigna-se com seu destino.

No final da narrativa, quando da descrição do sorriso de Dulce, o texto trabalha com a carga semântica de degenerescência e morte.

[Estava]escandalosamente pintada. Mas o sorriso... sim, era ainda o *sorriso triste e luminoso* de Dulce! apesar de *imóvel* nos lábios carregados de escarlate, como se neles se houvera *coagulado*.

[...] la dançando com seu *sorriso estereotipado*, e um ar hirtó, abandonado, longínquo, — sim, de “cadáver ambulante”.⁸⁴

Neste fragmento apresentam-se os dois aspectos do sorriso de Dulce — “o sorriso triste e luminoso”, mas semanticamente contaminado pela idéia de decomposição, morte. Os seus lábios, pintados de vermelho, trazem a sugestão do congelamento e da imobilidade da morte, os traços do batom reforçam a imagem do sangue que se coagula no ser sem vida. Dulce representa apenas o “cadáver ambulante”. Sob a imobilidade, a algidez e a coagulação de morte ainda deixam vislumbrar o antigo “sorriso triste e luminoso”.

No presente da enunciação, o protagonista ainda evoca “seu sorriso reticente e meigo”, que se fecha passivamente com tantos mistérios a revelar. Mas, em vão. Sua autofilia impede-o de qualquer alteração da vida de Dulce. O

⁸³. Idem, *ibidem*, p. 110. Grifo nosso.

⁸⁴. Idem, *ibidem*, p. 118. Grifos nossos.

que é contraditório é que o protagonista tem consciência de que o verdadeiro sentido do homem é oposto ao artificialismo burguês, mas sua fraqueza o acorrenta e impede-o de romper com as estruturas sociais. Entre a transfiguração e a integração opta por viver com seus conflitos íntimos, sua ira mal contida que se revolta antes contra si do que contra o grupo social que o oprime a integrar-se. Prefere, portanto, ladear a verdade, fechar-se, narcisisticamente, em seus mistérios e acamaradar-se com seus parceiros.

AS FUNÇÕES INTEGRATIVAS

“Os índices têm, pois, sempre significados implícitos [...];
correspondem a uma finalidade do ser.”

Roland Barthes

Na análise das categorias da marginalidade encontramos algumas constantes de natureza integrativa que evidenciam certos índices correspondentes à construção das personagens na tensão que se efetiva entre o indivíduo e o meio.

A função integrativa, de acordo com Roland Barthes, compreende todos “os índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações da ‘atmosfera’, etc. [...]; muitos índices remetem ao mesmo significado e sua ordem de aparição no discurso não é necessariamente pertinente”¹, seqüencial como no caso das unidades funcionais.

Feito o levantamento dessas recorrências, pudemos agrupá-las em três funções integrativas que se apresentam interrelacionadas umas com as outras no texto. A separação em quadros e gráficos, que ora fazemos, cumpre apenas a necessidade de tornar mais clara nossa exposição.

1. BARTHES, Roland. *Ob. cit.*, p. 31.

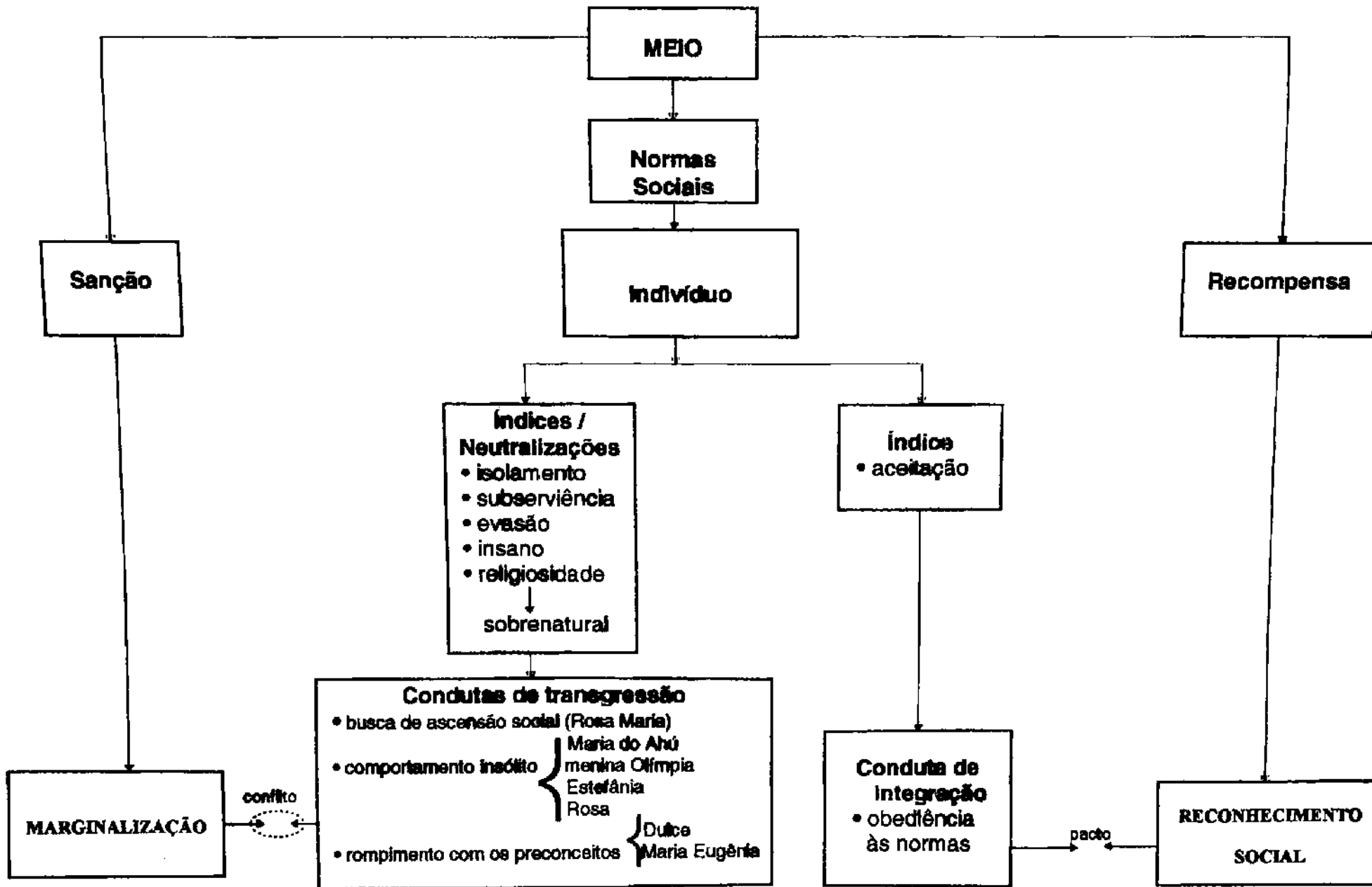
Estabelecemos, portanto, as seguintes funções integrativas que apresentam as relações:

- o indivíduo e o meio
- o indivíduo e o espaço
- o indivíduo e a indumentária

- A relação indivíduo e meio

Na primeira função integrativa — conforme gráfico ilustrativo que se segue na página 158 — existe uma hierarquização dentro do relacionamento indivíduo-meio que pressupõe, *a priori*, uma superioridade deste último sobre o indivíduo que, conforme já vimos, pode receber passivamente ou não as normas sociais. Se seu procedimento for de natureza receptiva, o indivíduo reproduz mecanicamente as normas, não as questiona e recebe a recompensa, ou seja, integra-se. O ciclo dessa relação começa com a ação do meio e retorna, sem tensões, ao meio. Poderíamos dizer que, nessa primeira relação, instaura-se um pacto de concordância com as regras sociais. A relação pacífica entre os dois elementos (indivíduo-meio) garante a continuidade da hierarquia acima referida e a preservação da tradição. As classes sociais, as instituições mantêm-se inalteradas porque não há discordância na aplicação das leis. O sistema se mantém incólume. É o caso dos protagonistas de “O Vestido Cor de Fogo” e de “Sorriso Triste”. Aliás, a ausência de nomes nos personagens nivela-os ainda mais ao meio. Eles não se singularizam, não têm uma identidade que os distinga do tipo comum do grupo e apresentam o mesmo comportamento ordinário.

GRÁFICO DAS FUNÇÕES INTEGRATIVAS: relação indivíduo e meio



Para eles, o importante não é satisfazer suas aspirações interiores mas agir de acordo com o consenso. A autoglorificação com que se mimam ao sentir-se recompensados pelo meio supera os remorsos e / ou os sofrimentos decorrentes da integração.

No segundo caso, o meio aciona a resposta à violação, aplicando as sanções sociais, que se manifestam através do processo de marginalização do indivíduo.

Nesta segunda situação encontramos, nas narrativas, algumas variáveis de infrações. Além disso, os indivíduos apresentam também algumas alternativas de neutralização das sanções para minimizar o impacto do processo de marginalização. Mas, nem por isso, essas neutralizações deixam de ser também rotuladas como formas menos contundentes de insubordinação.

Assim, as transgressões podem se apresentar de acordo com as variáveis abaixo relacionadas:

- a) Ascensão social → esta variável pressupõe uma distinção de estratos sociais entre o indivíduo e o meio, como no caso de Rosa Maria, de "Davam Grande Passeios aos Domingos". A pretensão da protagonista de casar-se com um dos membros do círculo de tia Alice é considerada não obediência à norma. Como consequência, a ousadia de tentar inserir-se na cristalizada estrutura é punida com a marginalização. Como espécie de compensação por tolerarem-na, ela assume uma atitude de subserviência, predispondo-se a continuar como "mestra de labores" de Lá-lá e futura preceptora dos filhos de seus primos. Além disso, para melhor neutralizar a sanção que o meio lhe impõe, Rosa Maria isola-se, deixando-se levar pela evasão.

b) Insólito → dentro do contexto social, todo tipo de comportamento que foge à regra é condenável, porque rompe com o caráter intrínseco da lei, que é a uniformidade, a preservação da tradição, do preestabelecido. A anormalidade cria uma expectativa no grupo e um desequilíbrio que pode dar abertura ao questionamento sobre outras concepções de vida, possibilitando a fragmentação da ordem, do **status quo**.

Em “Maria do Ahú”, por exemplo, seu comportamento retraído, contido, acrescido da vestimenta incomum, do bioco, faz com que recrudescam os ânimos das pessoas que respondem ativamente com a marginalização, rotulando-a de insana. Sua subserviência manifesta-se com a intenção de compensar o meio como se o grupo social, fosse o lesado pela sua existência. Essa atitude neutraliza um pouco a agressividade das pessoas, que se prevalecem da ingenuidade de Maria do Ahú e a escravizam. Para subtrair-se a uma sanção maior do meio, principalmente quando já sem condições de servi-lo, ela cria, como escape, a saída para o sobrenatural.

Menina Olímpia, de “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”, transgredir a regra com seu comportamento incomum, ao apresentar-se com trajes de verão, floridos, antiquados e gastos pelo tempo. No rosto, uma maquiagem carregada, como se fosse a algum sarau. O andar caracteriza-se pela cadência solene de quem desfila para exibir-se. Toda essa encenação representa, para menina Olímpia, um comportamento coerente com a sua estirpe de aristocrata. No entanto,

o meio interpreta sua alienação como transgressão da realidade. Por isso, chamam-na de "rainha embalsamada". Menina Olímpia, por sua vez, retorna aos sonhos do passado para suavizar, através da evasão, a vida de marginalidade a que a condenam.

A personagem de "Pequena Comédia" defende publicamente a fidelidade do marido bem como demonstra uma veneração a ele. Esse procedimento é incomum dentro do grupo de suas amigas. Por isso elas desencadeiam um processo de perseguição para desmascarar o falso marido e vingar-se da protagonista. Por fim, Estefânia percebe que as amigas da Liga das Mães Cristãs não abrandam a hostilidade. Neutraliza, então, a agressão, assumindo um comportamento de evasão da realidade, o que, em última instância, não elimina o problema de marginalização, só muda de vetor.

Em "História de Rosa Brava" o conflito se dá porque Rosa contesta e agride o meio. Como resultado, sofre a marginalização. Depois, quando tem a possibilidade de inserção social, casando-se com Rogério, sente que este ato geraria nova sanção. Ela mesma neutraliza esta segunda punição, recusando o pedido de casamento.

- c) Rompimento dos preconceitos → esta variável das transgressões não ocorre com os protagonistas de "O Vestido Cor de Fogo", nem de "Sorriso Triste". Ambos, no limite da transgressão, recuam atemorizados e abandonam suas parceiras, à mercê da marginalização. Maria Eugênia e Dulce são frágeis demais para se rebelar contra o meio ou até para criar qualquer alternativa de

neutralização da ação aniquiladora do grupo. Assim, por agirem de forma licenciosa, recebem uma sanção maior que é o ostracismo, ou seja, a condenação a uma vida de decadência social.

Em resumo, ao estabelecer as relações entre o indivíduo e o meio, as funções integrativas partem das categorias da transgressão e da integração. Essas funções não existem independentemente das unidades de funcionalidade do fazer.

No entanto, as funções integrativas escapam do caráter operacional e remetem a um significado caracterial. Assim, podemos notar que, a partir das normas sociais determinadas pelo meio, o indivíduo apresenta comportamentos que se defrontam com os estatutos sociais.

Neste ponto, surge uma bifurcação nos caminhos das personagens: ou elas apresentam índices de passividade e obedecem às normas, como os protagonistas de "O Vestido Cor de Fogo" e "Sorriso Triste" ou são caracterizadas por índices que representam a transgressão ao estabelecido, como o isolamento, a evasão, o insano, a subserviência, a religiosidade, o insólito, presentes em "Davam Grandes Passeios aos Domingos", "Menina Olímpia e a sua criada Belarmina", "História de Rosa Brava", "Maria do Ahú" e "Pequena Comédia".

Ainda tratando das narrativas anteriormente citadas, podemos observar que as unidades indiciais que representam a transgressão podem ser sintetizadas nas seguintes formas de conduta: busca de ascensão social, comportamento insólito e rompimento com os preconceitos.

Apontamos ainda que os índices das funções integrativas ligadas à transgressão, ao mesmo tempo que dão informações relativas à identidade das personagens, funcionam também como formas de neutralização das sanções do meio.

Por fim, notamos que o índice recorrente em todas as formas de neutralização é o isolamento. A introspecção, quer para assumir atitudes de resignação, de subserviência, de evasão, de insanidade ou de busca do sobrenatural, implica sempre a sondagem das zonas labirínticas do ser, em busca da própria identidade, em repúdio ao mundo de aparências. Desta forma, os heróis expressam com profundidade o conceito de arte preconizado pelos presencistas. Vale dizer que predominam nas narrativas as unidades semânticas que adensam o mundo interior das personagens, desvelando os conflitos íntimos, os caminhos tortuosos percorridos na afirmação do ser.

• A relação indivíduo e espaço

A segunda categoria integrativa que estabelece a relação entre indivíduo e o espaço apresenta duas variáveis: os índices de proteção e os índices de marginalização, como podemos visualizar no quadro que se encontra na página 164.

A primeira variável simboliza a preservação da identidade do indivíduo bem como o lugar de fuga das tensões e de liberação da dor contida. Por vezes este espaço representa a metáfora da própria personagem.

Em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, a casa de tia Alice representa o espaço de humilhações e de marginalização, como já vimos. Em contrapartida, a natureza que ela contempla da janela do seu quarto oferece-se a

Rosa como espelho para que ela projete seus devaneios, liberte suas tensões até encontrar nela sua própria identidade. Nos momentos em que ouve o vento soando, Rosa Maria sente que sua dor contida se liberta acompanhando os “gemidos do vento ou da sua própria alma? [até] as profundezas do seu ser...”². Assim o vento é a metáfora de Rosa Maria, na medida em se promove uma relação de correspondência como diz Barthes, uma “relata metafórica”³, ou seja, ambos, Rosa Maria e o vento, apresentam pontos de identidade através dos índices: dor, revolta, lamento, impotência de luta contra a realidade.

**QUADRO DAS FUNÇÕES INTEGRATIVAS:
relação indivíduo e espaço**

NARRATIVAS	ÍNDICES DE PROTEÇÃO	ÍNDICES DE MARGINALIZAÇÃO
“Davam Grandes Passeios aos Domingos”	Natureza	casa de tia Alice
“Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”	ilha (jardim público)	ilha (vizinhos)
“Maria do Ahú”	casa (quando vive só)	aldeia (vizinhos)
“Pequena Comédia”	casa (relação conjugal)	reuniões sociais
“História de Rosa Brava”	casa (quando vive só)	reuniões sociais
“O Vestido Cor de Fogo”	alcova	reuniões sociais
“Sorriso Triste”	praia	salões da Sr ^a Lima Andrade e o prostíbulo

² RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 79.

³ BARTHES, Roland. *Ob. cit.*, p. 32.

Menina Olímpia, encontra na ilha, onde convive com toda a vizinhança que a agride, um espaço que, em verdade, simboliza o avesso do que seu nome sugere. Aqui, ilha representa a instabilidade, os conflitos do mundo, a marginalização. Por outro lado, na ilha, ou seja, na praça, ela encontra a solidariedade dos “companheiros de acaso” e o respeito. Aí, sua conduta não representa discordância do consenso; ao contrário, expande-se em conversas amenas com os seus freqüentadores e concentra sua atenção no jardim público. É principalmente nesse espaço central da ilha que menina Olímpia, como num templo, encontra o “centro espiritual” que lhe transmite paz. Como já vimos, a ilha representa um espaço sagrado e simboliza um lugar de eleição. Ela se sente nesse espaço como uma deusa num altar. O perfume das flores representa “um incenso que menina Olímpia mui naturalmente julga [...] ser-lhe devido.” A ilha, portanto, representa também a metáfora da personagem. Estabelecem-se, entre esses dois elementos, as seguintes unidades semânticas: objeto de eleição, espiritualidade e paz como correspondências contidas na relação metafórica. Tanto a ilha como a protagonista apresentam também índices que sugerem distanciamento da realidade mundana, contingente.

A relação espaço / indivíduo em “Pequena Comédia” apresenta a oposição casa X reuniões sociais. O primeiro espaço refere-se ao domínio do lar, da privacidade conjugal, dos momentos de felicidade de Estefânia e Feliciano. Por mais que as amigas de D^a. Estefânia investiguem, não conseguem descobrir conflitos na relação do casal.

Já o espaço das relações sociais é conflitante. Nele, está sempre vigilante a inveja, o ódio, o desejo de humilhar e de destruir Estefânia. É um espaço de luta pelos interesses mesquinhos do meio. De seu lado, Estefânia tem de estar

atenta às investidas das amigas, armando contra-ataques e constantemente desarticulando as tramas do grupo social, que é irredutível no objetivo de torná-la infeliz.

Em “Maria do Ahú”, as oposições entre o espaço e o indivíduo só ocorrem a partir do momento em que a protagonista passa a viver sozinha em sua casa. Até então, tanto a aldeia em Retorta quanto a casa, onde também moram seus pais e irmãos, funcionam como meio de marginalização da protagonista. Dão-lhe tréguas, apenas quando interesses mesquinhos da sociedade se sobrepõem para pedir-lhe favores, ou melhor, escravizá-la. Logo que os pais morrem e os irmãos se casam, Maria do Ahú passa a criar Porfírio. Nesse momento, a casa apresenta os índices de lar, abrigo, felicidade. Quando seu filho lhe bate, esse espaço sofre alterações de significado. Temporariamente deixa de ser um índice de paz. Contudo, a religiosidade de Maria do Ahú interpreta este fato como tentações do demônio que “seu Menino Jesus” sofre. Já a sociedade, que descrê da sua interpretação, continua a marginalizá-la, considerando-a insana.

Também no caso de “História de Rosa Brava”, a casa só vai representar abrigo, proteção, oportunidades de expansão da própria identidade quando Rosa passa a viver sozinha, isolada da família. Até então, tanto os familiares mais íntimos quanto os parentes (exceção feita a Rogério) fazem parte de um único grupo social, que não lhe dá carinho, compreensão. Ao contrário, todos visam ao objetivo único de marginalizá-la.

A relação espaço-indivíduo em “O Vestido cor de Fogo” volta a apresentar o jogo da oposição. Para o protagonista, o conflito gira em torno da formação social e religiosa que recebeu e o comportamento espontâneo, liberal de Maria Eugênia, que não reprime seus sentimentos. Sua formação pressiona-o

a comportamentos consoantes com a ética cristã no relacionamento conjugal. Portanto, não aceita as expansões de sensualidade da esposa. Mas, ao mesmo tempo que quer reprimi-las, sente-se também atraído por ela. Dessa forma, a sociedade representada nos espaços das reuniões sociais exige-lhes a repressão da volúpia, dos prazeres requintados, aceitos apenas nas relações com prostitutas. Segundo sua formação, a relação conjugal pressupõe os encontros sexuais apenas para atender à finalidade reprodutora. Assim o protagonista nesse espaço social, procura manter a serenidade para não se deixar trair, revelando os conflitos interiores. A alcova, para ele, é o lugar onde se “resolve[m] muitas pendências”, ou seja, sua angústia por não responder positivamente aos seus princípios. Nesses momentos de entrega total, ele se libera da força opressora do meio e encontra o prazer. Mas, ao sair do leito, começa a remoer seus sentimentos de culpa por ter educado Maria Eugênia para a sensualidade, profanando, assim, o ideal de esposa..

Na relação de oposição entre os dois espaços, a alcova é índice de proteção, de liberação dos sentimentos íntimos e, ao mesmo tempo, resguarda o protagonista das opressões do meio. Mas a sua conduta nesse espaço entra em atrito com o preestabelecido pelo grupo social. Ao deixá-lo, surge a reflexão sobre o seu comportamento nele.

Esse jogo de oposições caminha até o momento em que o protagonista se decide pelos princípios morais burgueses e abandona, definitivamente, o espaço que aparentemente lhe dava proteção das sanções e integra-se no meio.

“Sorriso Triste” segue a esteira da narrativa anterior no que se refere às relações do indivíduo e o espaço. Por um lado temos a praia, lugar do segundo encontro do protagonista com Dulce. Aí, longe das pessoas do seu convívio, o

protagonista assume atitudes mais corajosas de confronto com os princípios morais, ao aproximar-se de Dulce. Nesse espaço, ele põe à parte a vigilância do grupo, sentindo uma aparente liberdade das opressões das normas. Entretanto, sente-se preso aos elos de sua formação burguesa. Por isso, não se desnuda, nem procura conhecer intimamente Dulce, menos ainda ajudá-la.

Se, no espaço anteriormente referido, o protagonista sente-se ainda um pouco tolhido pelas leis do meio, nos salões da senhora Lima Andrade, onde o narrador-personagem conhece Dulce, a coerção é total a ponto de deixá-lo inibido, de cessar suas ações no decurso delas, como no momento em que, já no final da valsa, convida Dulce para dançar. O protagonista sequer consegue referir-se a ela na conversa com a anfitriã. Nesse espaço, à primeira vista, as personagens já são rotuladas e discriminadas, como Dulce. Por isso o narrador-personagem encasula-se, coíbe seu interesse por ela e pactua com o grupo.

Já o prostíbulo, pela própria disposição física, é um ambiente que fica ao “rés-do-chão”, portanto, embaixo dos salões nobres, freqüentados pelas “boas famílias”, que dançam “com aparências de mais inocência e dignidade”. Para o andar térreo, “os elementos masculinos dessas famílias[...], arteiramente desc[em] às vezes”⁴. Nesse lugar há divertimentos e tentações que o meio só permite dentro desse espaço fechado. É uma liberação provisória dos costumes, da moral, que não deve ascender os degraus do salão nobre.

O protagonista, quando vê Dulce nesse ambiente, não consegue agir “arteiramente” e entreter-se com as diversões que o grupo só permite aos “elementos masculinos”. Para ele, a visão de Dulce nesse espaço simboliza a degradação. Também não consegue tirá-la de lá e trazê-la ao seu meio, mesmo

⁴. RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 115.

infringindo as normas sociais. Por isso, foge. Nas reflexões, cogita sobre esse momento de possível transgressão, mas as rédeas da sua formação burguesa prendem-no. Sua covardia condena-o à inação.

Via de regra, todos os espaços que simbolizam proteção, possibilidade de desnudamento, revelação de identidade, singularizam-se, também, por representar isolamento do grupo social, e, muitas vezes, encasulamento do próprio ser. Somente fechados no seu mundo interior ou distantes do policiamento ostensivo e agressivo do meio é que, nos casos de transgressão das normas, as personagens encontram paz para os seus conflitos. Quando saem do seu casulo e entram em contato com a sociedade, a relação do indivíduo com o espaço é conflitante e marginalizadora.

Entretanto, nas narrativas "O Vestido cor de Fogo" e "Sorriso Triste", ocorre o contrário, nos momentos de isolamento. Nessas ocasiões, as reflexões entre o ser e o parecer são conflitantes. No espaço social, por uma questão de pacto com a norma, as relações manifestam-se aparentemente, tranqüilas. A integração social permite a convivência pacífica e isenta-os do processo de marginalização. A agressão, portanto, não vem de fora. De lá recebem a recompensa pelo respeito ao preestabelecido. O conflito processa-se, internamente, na luta contra seus demônios interiores que querem se libertar das coerções do grupo e a consciência das personagens que adverte e reprime que a melhor atitude é a submissão, a integração social.

- A relação indivíduo e indumentária

A indumentária, em seu sentido mais amplo, apresenta um caráter polissêmico. Tanto pode ser um instrumento revelador de certos traços de personalidade quanto transformar-se num índice de destruição da própria identidade do indivíduo, como no caso dos uniformes. Nos rituais de iniciação de certas religiões a vestimenta branca simboliza a realidade interior, a pureza espiritual. Já os hábitos dos monges budistas e cristãos simbolizam o voto de pobreza, de despreendimento do mundo.

Em *Sistema da Moda*, Roland Barthes faz uma análise estrutural do vestuário feminino, a partir dos jornais de moda. Afirma que “é necessário que a equivalência entre o vestuário e o mundo, entre o vestuário e a Moda satisfaça as normas (por mais obscuras que elas sejam) do **fashion-group**”⁵. Afirma ainda, em outro passo, que a descrição de um vestuário é “fundada sobre a manifestação das coerções institucionais que fazem com que [determinado] vestuário [...] esteja na Moda”⁶.

Para atender às necessidades econômicas de produção-consumo determinadas pelo grupo que faz moda, temos também as pressões dessas mesmas instituições que decidem o que está na moda.

Assim, podemos dizer que, em geral, o melo tem certas expectativas quanto à indumentária quando recebe determinada pessoa. Se o traje do recém-chegado não apresenta fortes disparidades em relação ao conjunto, as expectativas são satisfeitas e o indivíduo insere-se no grupo sem grandes receios ou desconfianças. Digamos que nesta situação, que nomearemos de Situação A,

⁵. BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1979, p. 41.

⁶. Idem, *ibidem*, p. 17.

o indivíduo está na moda, ou seja, atendeu às normas do grupo quanto à escolha correta da roupa para determinado lugar, hora, etc. Desta forma, pactua com o grupo social. Mais ainda, integra-se na esfera do oficial⁷, ou seja, dos padrões estabelecidos pelo consenso, como podemos visualizar no gráfico que segue na página 172.

Inseridos na Situação A, só temos os protagonistas de “O Vestido Cor de Fogo” e “Sorriso Triste” dentro das narrativas ora em análise. Eles fazem extensos comentários sobre as roupas de suas parceiras, Maria Eugênia e Dulce, respectivamente. Despreocupam-se de qualquer referência em relação às suas vestimentas. Isto porque assumem a aparência desejada pelo meio. Agem, portanto, de acordo com a esfera do oficial, isto é, cumprem a “equivalência entre o vestuário e o mundo”, de que fala Barthes. Assim, o ciclo da relação meio — indumentária — indivíduo se fecha em harmonia.

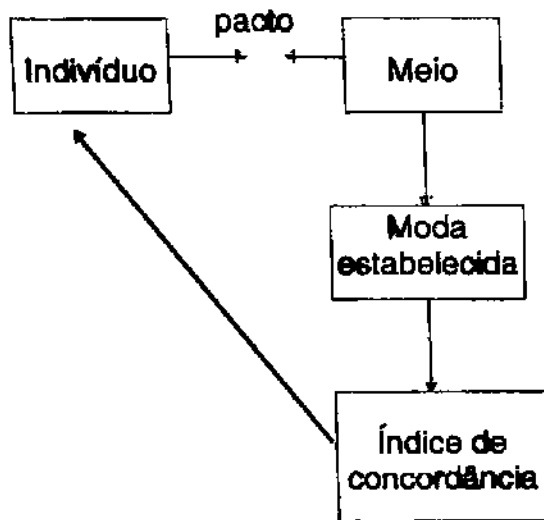
Na segunda situação, que denominaremos de Situação B, encontramos Maria Eugênia, Dulce e as protagonistas das outras narrativas. Neste caso, o ciclo da relação meio — indumentária — indivíduo não se fecha, porque a sua aparência exterior está em dissonância com a expectativa criada pelo grupo social. Em verdade, suas vestes caracterizam-se pelo desvio do padrão aceito pelo grupo. Logo, na relação indivíduo — meio ocorre a tensão pelo que a indumentária representa de transgressão à norma. Cria-se, então, a esfera do carnavalesco, vale dizer, do oficioso, do marginal (confira no gráfico que segue na página 172). Nesta situação, a indumentária é um índice da identidade das personagens que a sociedade reprova.

7. Os termos oficial e oficioso ora adotados conhecem aqui o mesmo significado usado por Mikhail Bakhtin in *Ob. cit.*, p. 111.

GRÁFICO DAS FUNÇÕES INTEGRATIVAS: relação indivíduo e indumentária

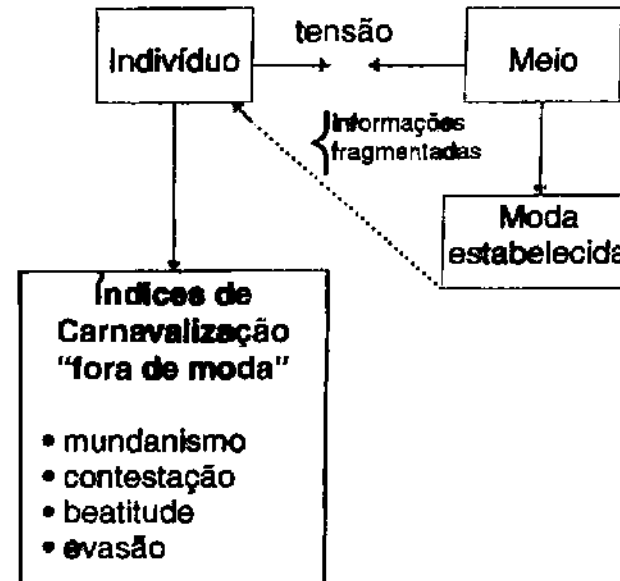
Situação A

Esfera do oficial



Situação B

Esfera do oficioso



O carnaval elabora uma linguagem de formas simbólicas, concretas, acessíveis aos sentidos, passível, portanto, de ser transposta para a linguagem literária. Essa linguagem traduz a ambivalência do símbolo, articulando a cosmovisão carnavalesca, ou seja, criando a tensão entre o oficial e o oficioso. Sendo assim, os índices da indumentária expressam as diversas categorias⁸ carnavalescas presentes nessas narrativas: o mundanismo, a contestação, a beatitude, a evasão.

Uma das categorias do carnavalesco trata do tema das **mesálliances**. Como afirma Bakhtin, "o carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande com o insignificante [...], etc."⁹.

Nas narrativas que ora vamos abordar, a indumentária das personagens vai sintetizar a ambivalência da carnavalização. Por um lado, ela representa a nobreza, os sentimentos elevados; por outro, o mundanismo.

Em "O Vestido Cor de Fogo", como vimos, o protagonista mantém a esperança de ver confirmada na vida real a imagem da esposa idealizada: "pura", "tímida", "constrangida" e "submissa", que um dia a viu "vestida de noiva". Ao contrário disso, o ideal não se confirma. Entre aquilo a que o protagonista aspira e a verdadeira identidade de Maria Eugênia existe uma distância abissal. Nas vestes que usa, a personagem espelha a sua imagem de mulher exuberante e sensual. O vestido cor de fogo é um índice que caracteriza aquela que anseia por seduzir, conquistar. Vestindo-se assim, Maria Eugênia é a imagem às avessas dos sonhos do protagonista, que a rotula como mundana e a marginaliza.

⁸. Os termos carnaval e categorias carnavalescas têm os mesmos significados usados por Bakhtin. *Ob. cit.*, 105 e 108.

⁹. *Idem, ibidem*, p. 104.

As vestes de Dulce de "Sorriso Triste" são descritas em dois momentos: no seu primeiro encontro com o protagonista e na última vez que ele a vê.

O vestido¹⁰ com que Dulce vai ao serão da senhora Lima Andrade revela, de imediato ao narrador-personagem, o comportamento de quem está enclausurada, fechada para o mundo. Dulce, por sua vez, tem consciência de que ali está excluída do grupo e de que as relações que a anfitriã e os convidados estabelecem com ela são apenas formais.

No final da narrativa, a descrição do vestido de Dulce conota a ambivalência do comportamento que ela assumiu. O recorte da frente mantém o mesmo "ar monaca" de antigamente. Ela continua encasulada, alienada daquela atividade que é incompatível com os índices que revelam seu interior. Já o detalhe das costas representa, para o protagonista, a exibição do grotesco, o mundanismo e a decadência de Dulce que ele repudia e condena.

Na categoria da contestação temos D^a Estefânia, cuja indumentária representa a transgressão, na medida em que suas amigas não lhe conferem o mesmo significado que ela, e Rosa, de "História de Rosa Brava", que apresenta o desleixo com o vestuário em geral, como forma de contestação. Para os outros, ele denota a vulgaridade.

As roupas de D^a Estefânia são índices da personagem que procura escolher trajés bonitos e de boa qualidade para agradar seu marido¹¹.

¹⁰. "(...) O que, parece, estava na moda era o seu vestido, allás um belo vestido, que surpreendia. Mas ... não seria, também, *excessivamente sério, quase monaca?*" — RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 96. Grifo **nosso**.

¹¹. "(...) Preparava-se muito; vestia sempre as melhores coisas, e feitas na cidade, talvez no secreto empenho de não parecer mal a par do marido" — Klem, *ibidem*, p. 291.

Quando viúva, o luto completo expressa com intensidade sua desdita. Nos dois casos as vestes são atributos do seu mundo interior e sempre refletem os sentimentos relativos à sua vivência conjugal.

Entretanto, as pessoas quando a vêem bem vestida ou de luto recebem-nas como ofensa, contestação. “De nada lhe servem os trapos!”¹², comenta, ironicamente, Rita Louro, a única inimiga declarada de Estefânia. Para Rita e suas despeitadas amigas, a felicidade de Estefânia é afrontosa; por isso a primeira comenta que aquelas roupas, embora apuradas e luxuosas, não lhe servem, não a ajudam a torná-la bonita. Ao contrário, tornam-na abjeta.

Por fim Estefânia, vestida de luto, continua a inquietar as senhoras da Liga das Mães Cristãs. O seu comportamento de viúva inconsolável é nova agressão para o grupo. Ele as instiga a não pactuar com a mistificação de Feliciano como o modelo de marido, em verdade desejado por todas. Para elas, isso é um agravo, deve haver o destronamento. Porém, a dissimulada alienação de Estefânia protege-a de um rebaixamento, de uma maior marginalização.

Em “História de Rosa Brava”, a protagonista, como adolescente, apresenta-se mal arrumada, cabelos revoltos, os sapatos cheios de pó dos campos. Sua roupas em desalinho registram sua despreocupação com o aspecto exterior, sua vida livre, demasiado independente para uma jovem. A família não consegue ter rédeas sobre Rosa. Comparam sua indumentária e seu procedimento com os de “um maltês”, ou de “um cigano”, Seus trajes são índices de contestação contra a incompreensão das pessoas.

Quando Rogério declara seu amor, Rosa, por alguns momentos, pensa em se casar com ele e em transformar-se.

¹². *Idem, ibidem*, p. 291.

(...) *E que mudança [...], quando pudesse e quisesse vestir-se bem, auxiliar os que sempre a tinham hostilizado, mostrar-se cheia de generosidade!*¹³

Rosa sente-se tentada a mudar de vida, a integrar-se; por isso fala em “vestir-se bem”, como suas irmãs Marília e Isabel. Sua indumentária bem cuidada refletiria mudança de atitudes para com os familiares, tornando-se afável, prestativa.

Após longa reflexão, ela decide não pactuar com o meio. No entanto, abandona os signos e os comportamentos de contestação. Isola-se. Neste caso, ela própria promove o destronamento.

Quanto à beatitude, verificamos que Maria do Ahú, a princípio, usa o bioco como índice de timidez, de contenção dos sentimentos. Quando lhe atribuem o epíteto de Ahú em referência às ahús dos painéis da paixão de Cristo sente-se feliz e acaba assumindo a indumentária também como expressão de sua religiosidade. Esses índices de contenção de sentimentos e de religiosidade são exteriorizados tanto na indumentária quanto nos comportamentos de resignação com a dor e a servidão. Procura viver plenamente a doutrina do cristianismo: a vida é um vale de lágrimas; dar a outra face; “Faça-se segundo a Vossa vontade”; a caridade, etc.

De acordo com Bakhtin, a beatitude pode ser uma das categorias da carnavalização, quando ocorre “a combinação do elemento místico-religioso com o [...] grosseiro”¹⁴.

¹³. Idem, *ibidem*. p. 183. Grifos nossos.

¹⁴. BAKHTIN, Mikhail. *Ob. cit.*, p.99.

As pessoas não percebem o sentido ambivalente dessa categoria, pois não decodificam, na beatitude de Maria do Ahú, seu despreendimento, sua densidade humana. Apenas vêem nesse comportamento a relatividade de sua ação, ou seja, o significado transitório do favor que ela presta.

Quando não necessitam de seu trabalho, consideram-na insana e zombam do aspecto grotesco de seu traje — “ —Tens dores de dentes? — perguntavam-lhe ironicamente”; “ — Oh, mulher, que nem te posso ver! Pareces uma Maria do Ahú ...”. “Errava pelos cantos e congostas [quando a mãe arrancava-lhe o bioco]; e voltava com a cara encafuada nas mãos, a maldita! como se não tivera cara que pudesse andar à mostra, ou sofrera de moléstia ruim!”¹⁵. Assim reprovam sua conduta.

Em contrapartida, a personagem assume tanto o bioco como a servidão como defesa de seus sentimentos e como forma de desagravo diante do grupo que se revela desumano, insaciável frente às vãs tentativas de recompensas.

Nas duas primeiras vezes em que se libera o bioco para expressar seus sentimentos interiores, as pessoas interpretam esse ato como símbolo da demência¹⁶ e a marginalizam. Na última vez, essa ação é interpretada como um momento de contato com o sobrenatural, o que cria uma brecha na normalidade.

¹⁵. RÉGIO, José. Ob. cit., pp. 202 et passim.

¹⁶. “(...) nunca Maria do Ahú acreditara na condenação [de Porfírio]. E de começo, quando ela veio, Maria do Ahú andava porí aos gritos, os braços no ar como a Senhora da Assunção da Póvoa! Já nem se penteava nem embuçava. Os seus cabelos brancos riçados caíam-lhe nos ombros e açoitavam o ar [...]. ‘Coitada!’, apesar dessa eloquência ‘agora é que fica doidinha de todo!’ Não obstante, sentiam que nunca ela dissera coisas tão acertadas, de mistura com os seus desvarios.” — Idem, *ibidem*, pp. 217-218.

Portanto, o sobrenatural libera a conduta de Maria do Ahú das regras e das motivações que a determinam, impedindo, assim, uma possível sanção do meio.

Na categoria da evasão há também o desvio de comportamento sancionado pelo meio. É “a violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada de seu curso habitual”¹⁷; uma vida às avessas, na medida em que as personagens não cumprem as normas do lógico, do racional, mas têm atitudes excêntricas, “anormais”.

Na relação indivíduo-meio, em “Davam Grandes Passeios aos Domingos”, Rosa Maria, incentivada por tia Vitória, prepara-se para a festa do Entrudo. Nesse momento, ela deixa as roupas costumeiras que estereotipam “a pobre órfã”, a agregada da casa de tia Alice e, conduzida pelo sonho de conquistar Fernando, deixa-se fantasiar por tia Vitória.

A aparência de princesa, como vimos anteriormente, provoca surpresa nos convidados e estimula Fernando a cortejá-la. O público feminino sente-se provocado pela sua figura porque entende que ela, calculadamente, quis fazer-se mais bela para chamar a atenção dos rapazes sobre si. Estes, por sua vez, ficam fascinados pelos seus modos e aparência.

Se a indumentária pode ser um símbolo exterior da realidade essencial do indivíduo, para Rosa Maria representa todo o seu empenho em agradar Fernando. A vida da protagonista e seus interesses gravitam apenas em torno dele. Daí a exclusividade do seu objetivo naquela noite. O devaneio da personagem impede que ela compreenda o caráter ambivalente daquela roupa.

¹⁷. BAKHTIN, Mikhail. *Ob. cit.* p. 108.

Enquanto Rosa Maria só vê o agora, a realidade do seu sonho, as pessoas enxergam, claramente, os dois ângulos do traje: aquele momento em que, vestida de princesa, Rosa Maria pretende transgredir a regra, conquistar um dos rapazes e o momento seguinte, em que ocorre o seu destronamento. Por fim, ela reassume, por causa da pressão do meio, o estereótipo da "pobretona" que vive às expensas de tia Alice.

Em "Menina Olímpia e a sua criada Belarmina" também acontece a carnavalização da protagonista. Ela escolhe suas roupas primaveris dos baús que herdara de sua mãe, de sua tia e, pretensamente caracterizada como uma jovem de vinte e cinco anos, desfila suas vestes envelhecidas pelo tempo, desbotadas, rotas, como se vivesse eternamente na primavera.

O desacordo entre o significado da indumentária para a personagem e os atributos que as pessoas lhe conferem pontua o caráter ambivalente do signo. Este bifrontismo é gerado pela evasão de menina Olímpia que entra em atrito com o preestabelecido pelo consenso. Desse descompasso entre os sonhos dela e as expectativas do grupo, desencadeia-se o processo de marginalização da protagonista. Criando um círculo vicioso, para neutralizar a ação do meio, ela se evade e continua usando as roupas do passado.

Concluindo, criam-se, nessas narrativas, duas esferas: a do oficial, que se estrutura no ciclo harmônico entre as expectativas do meio e o atendimento destas por parte do indivíduo. Neste caso a roupa deixa de ser uma forma visível

do homem interior. Ela padroniza e fixa as estratificações sociais. Mais ainda, é um sinal de destruição da singularidade do indivíduo, da sua própria identidade.

Já na esfera do oficioso, há a carnavalização das personagens, com o rompimento das leis, das proibições. Há, por um lado, a censura das pessoas fundamentada no conceito da moda preestabelecida e, por outro, a opção por variáveis que sempre simbolizam a transgressão das normas. Nesta última esfera, as personagens reafirmam, semioticamente, a sua própria identidade, a despeito das pressões do meio.

Em suma, vimos que as categorias da marginalidade apresentam-se em binômios, marcados pela oposição de comportamentos, que o meio classifica de acordo com as leis estabelecidas. Cria-se uma taxionomia de condutas que recebe os rótulos da sanção social ou da recompensa.

O são e o insano, a realidade e a evasão, o sagrado e o profano, a integração e a transgressão são aspectos que dicotomizam os conflitos das personagens e que estruturam seu perfil psicológico, pressionado pela luta constante entre o seu mundo interior e a sociedade. Deste embate, o protagonista nunca sai vitorioso nas categorias funcionais.

A par da seqüência distributiva das funções, desenvolvem-se também as categorias integrativas. Elas estabelecem unidades indiciais que conformam a identidade das personagens, através das relações diretas como o meio, o qual

diagnostica, de pronto, a ação como transgressão ou integração social, rotula, pune ou recompensa o indivíduo.

Outra forma de comparecimento das unidades indiciais nas narrativas é na relação do indivíduo com o espaço, que, se, por um lado, recrudesce o conflito com o meio, por outro, permite que adentremos o interior das personagens e conheçamos melhor suas zonas labirínticas, seu drama existencial.

Por fim, as categorias integrativas dos textos em questão valem-se, também, das unidades indiciais presentes na indumentária, promovendo a carnavalização das personagens. Nesse processo, o signo expressa sua significação ambivalente, possibilitando a leitura bifocal, ou seja, aquela operada pelas pessoas do meio e a singular, realizada pelas protagonistas. Nesta última, ela exerce a função semiótica de reafirmar o mundo interior das personagens.

Assim, as unidades indiciais das narrativas, quer na sua disposição de pares antagônicos decorrentes da relação direta do indivíduo com o meio, quer na contextualização do espaço como índice de proteção ou marginalização, quer, ainda, na função carnavalesca da indumentária, em todas as suas variáveis, os índices desempenham o papel de aprofundar as características psicológicas das personagens, de adensar os seus drama interiores e de tecer a sua identidade.

CONCLUSÕES

Do estudo de *Histórias de Mulheres*, concluímos que José Régio trata do tema da marginalidade feminina com muita agudeza, captando o intrincado mundo psicológico das personagens com inteligência e profundidade.

Durante o exame das unidades funcionais das narrativas, encontramos algumas linhas homogêneas que conhecem certo parentesco com o estudo das funções desenvolvido por Vladimir Propp, na *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Percebemos que as unidades detectadas apresentam determinadas propriedades que se repetem no eixo narrativo, tais como:

- a) A carência que surge sempre no início da narrativa, retomando, de certa forma, a técnica da composição épica, que começa **in medias res**. O penetrar abrupto na ação, na epopéia clássica, exige que o herói, de pronto, assuma o controle da situação, construindo e fixando, logo de início, o seu estatuto de ser ativo em relação ao conflito e diligenciando em busca de soluções para o problema. Em *Histórias de Mulheres*, essa situação inicial de desequilíbrio ou de equilíbrio aparente, no nível de unidades funcionais, instaura também a necessidade de que essa carência seja prontamente reparada.

- b) No conflito, apenas o meio representa o papel de antagonista, ou seja, de elo desestabilizador da vida dos heróis. É ele que provoca o combate. De sua parte, o herói luta por se sentir privado do objeto da sua carência e do meio, para impedir a obtenção do elemento da busca.
- c) O desfecho repete, coincidentemente, a situação inicial. A partir daqui, chegamos a duas conclusões. Primeira: as recorrências das unidades funcionais levam-nos a concluir que elas não estão gratuitamente no texto, mas filiam-se a uma protocélula geradora das unidades distributivas que alicerçam o substrato do "tom monoacentual"¹ da cosmovisão regiana, de que adiante falaremos. Segunda: determinadas peculiaridades presentes nas unidades funcionais, como a natureza da carência (de que se refere, predominantemente, a sentimentos interiores, a aspirações de natureza íntima e a característica particular do herói-buscador, relacionam-se estreitamente à análise das unidades integrativas do texto. Elas, por sua vez dicotomizam o conflito das personagens, revelando as categorias de oposição no drama que vivenciam: o são e o insano, a realidade e a evasão, o sagrado e o profano e, por fim a integração e a transgressão. Através destas categorias, dialetizam nas ações dos protagonistas a visão dualista do estar-no-mundo, ou melhor, uma *weltanschauung* do estar fora dele, isto é, a partir dessas relações de oposições, as personagens, em geral, inconscientemente, sentem que não fazem parte do grupo e traduzem a óptica do **outsider**, do marginalizado.

¹. Empregamos esta terminologia no sentido atribuído por Bakhtin, em "A idéia em Dostoiévski" ao referir-se a que o volume de ideologia, organizando ou desorganizando [...] deve subordinar-se a um acento, traduzir um ponto de vista e indiviso[...]. Somente a idéia que envereda pelos trilhos do ponto de vista do autor pode... conservar sua significação sem destruir o caráter monoacentual da unidade da obra" — BAKHTIN, Mikhail. *Ob. cit.*, p. 70.

Dentro de uma visão macroestrutural, analisamos os expedientes utilizados pelo autor no processo de criação. Levantamos, então, quatro expedientes do narrador: a oralidade, o espetacular na narrativa, o expediente do episódio-chave e a rememoração. Vimos esses elementos funcionarem como recurso de composição do texto para registrar o perfil psicológico das personagens, que se constrói de forma singular, reforçando o seu comportamento de concordância ou não com o padrão do grupo. A partir daí detivemo-nos na análise dos expedientes que tecem em segmentos menores a macroestrutura: os dêiticos e as unidades funcionais. Os primeiros adensam o impacto do embate herói-antagonista; desempenham o papel de distinguir os comportamentos das personagens em relação ao meio registrando a anormalidade desses heróis e ao mesmo tempo de acentuar o processo de marginalização, pelo fato de eles transgredirem a norma.

Os elementos indiciais que compõem as funções integrativas atuam na camada semântica, dando conformidade ao perfil psicológico das personagens. Nessa urdidura, comparecem, às vezes metáforas, reveladoras da identidade de algumas personagens; outras, símbolos que evidenciam as relações do seu mundo interior com determinadas representações abstratas e, por vezes, a reatualização dos mitos, mesmo como forma inconsciente de a personagem retomar a cadeia cíclica **ab ovo**.

Como vimos, as unidades integrativas desempenham um papel decisivo na configuração das personagens, evidenciando, também nesse processo, a visão dualista que polemiza as relações do indivíduo com o meio, do indivíduo com o espaço e do indivíduo com a indumentária.

No primeiro caso, nesse jogo de oposições que tem como baliza referencial o senso comum, quase sempre reitera-se o mesmo desfecho, vale dizer, nas relações do indivíduo com o meio reforça-se na personagem a consciência de sua inaptidão de viver naquele grupo social e, da parte dele, desencadeia-se o processo de marginalização.

As relações do indivíduo com o espaço também se estabelecem numa linha dialética entre os dois elementos; por um lado, assegura-se um local em que a personagem se libera das opressões sofridas pelo meio, chegando até a se desnudar e encontrar sua identidade. Por outro, o espaço representativo do meio reproduz o discurso da norma e das sanções.

Finalmente, nessas narrativas, a indumentária representa um instrumento significativo de relações intrínsecas com as personagens. Mas tais relações em verdade redundam em outra recorrência da mesma tensão: o indivíduo X meio. Deste fato, criam-se duas situações: ou se aceita a moda, assumindo a aparência desejada e eliminando a tensão, ou se transgredir. Aí desencadeia-se o processo de carnavalização que se manifesta, como vimos, por meios diferentes de expressão, reafirmando, semioticamente, a identidade das personagens.

Em resumo, as unidades funcionais incidem sobre as relações do herói contra o antagonista, criando as tensões. O primeiro luta explicitamente ou volta-se para seu interior a fim de encontrar defesas que neutralizem a agressão enquanto que o último age, reiteradamente, para marginalizar. Tendo como base estas observações podemos dizer que, no que tange às unidades funcionais, as narrativas analisadas seguem um modelo matricial por apresentarem basicamente, o mesmo

tipo de conflito — transgressão X integração —, bem como os mesmos elementos conflitantes — o indivíduo X o meio.

As unidades integrativas, por sua vez, determinam os índices que compõem a camada semântica que estruturam o perfil psicológico das personagens. Este aspecto vincula estreitamente a criação artística aos fundamentos teóricos da estética presencista, a qual visa a penetrar nas zonas labirínticas das personagens e sondar seus conflitos internos. O narrador assume a atitude do “sincerismo” nesse processo de forjar as personagens. Assim, penetra no seu mundo interior e representa-as como seres incomuns, com um estatuto próprio, que fere as normas.

Em *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*, José Régio afirma que, de acordo com as épocas, as escolas e as atitudes críticas, valoriza-se mais a individualidade, a expressão ou a influência exterior. O presencismo, no seu entender, surge com esta necessidade de expressar mais a parcela Homem, os seus dramas.

Para Régio, “a arte é uma recriação individual do mundo”², ou seja, a partir da bagagem cultural, através dos sentidos e da experiência individual, o artista cria a obra, recriando o mundo. É com base nesse conceito de arte que Régio classifica, como vimos, a produção literária em “Literatura Viva” e “Literatura Livresca”. Por isso, ele acusa os críticos de não se interessarem verdadeiramente pela obra de arte, na medida em que estes buscam ali o que não é essencial da arte, como por exemplo, a morigeração dos costumes, o cumprimento de finalidades sociais,

². RÉGIO, José. *Ob. cit.*, p. 47.

políticas, etc. Para ele, esses problemas e também questões de outra ordem “redemoinham ao fundo de todas as obras-primas.”³

No número 47 da *Presença*, vol II, Dezembro de 1935, Régio refere-se com certa irritação aos seus censores, por considerarem a revista “combativa” às necessidades do momento, não tendo, portanto, evoluído nos últimos nove anos, assim como a sua produção literária, que se manteve à margem das novas tendências estéticas. Régio, sempre estimulado ao debate, defende-se afirmando que a *Presença* evoluiu “sem deixar de essencialmente continuar sendo o que sempre foi”⁴. E quanto às críticas à sua criação artística, confirma que “a arte reflet[e] todas as tendências da época e todas as formas de atividades do homem, — mas com a liberdade que lhe é essencial e em virtude de imperativos interiores, não em virtude de exigências, reclamações, ameaças, ou ataques que nada podem contra ela (...)”⁵.

Mas os críticos não o poupam, acusando-o de produzir uma literatura distante da realidade da época em que tumultuam as questões econômicas, sociais e políticas de Portugal. Seus coetâneos não o perdoam por não levantar a bandeira dos movimentos socialistas, num momento em que o país sente as ressonâncias externas da queda da Bolsa de Valores de Nova York, as duas grandes guerras, as ações dos regimes facistas, nazista e comunista e, instintivamente, convive-se com as questões político-econômico-sociais, geradas pela instabilidades político-

³. Idem, *ibidem*, p. 51.

⁴. Idem, *ibidem*, p. 316.

⁵. Idem, *ibidem*, p. 315.

administrativas de Portugal (implantação da primeira República, depois o regime ditatorial e, por fim, o Estado Novo).

Como defesa dessas acusações, no ensaio *Antonio Botto e o Amor*, Régio reafirma seu conceito de arte e fala da sua finalidade: "(...) livremente, espontaneamente, involuntariamente, com seus próprios meios e por determinação de sua própria natureza, assim pode a arte servir a religião, a filosofia, a ciência, a sociologia, a política. Só assim, porém."⁶

Essa querela entre Régio e os críticos sobre a questão do conceito de arte e a finalidade da mesma prolonga-se muito, tornando a questão inesgotável. Dessa polêmica, aproveitamos os elementos significativos presentes nessas e ataques à literatura regiana para aferirmos em que termos Régio cumpre o ideário da *Presença* e até que ponto *Histórias de Mulheres* mantém vínculos com a realidade do seu tempo. Para tanto é necessário relacionar essas questões polêmicas suscitadas pela atuação de Régio, quer como crítico, quer como artista, às conclusões anteriormente apresentadas.

1. Os expedientes usados pelo narrador na construção de todas as narrativas registram a "anormalidade" dos heróis e reforçam o processo de marginalização por terem infringido as leis.
2. A constância de certos elementos nas unidades funcionais (a carência no início da narrativa; o desfecho a confirmar a situação inicial e o meio sempre como antagonista) fundamenta o substrato do "tom monoacentual" da cosmovisão regiana;

⁶. RÉGIO, José. — *Antonio Botto e o Amor, seguido de Críticos e Criticados*. 2. ed. aum. Porto, Brasília Editora, 1978, p. 27.

3. As unidades integrativas que estruturam o perfil psicológico das personagens adensam a tônica do conflito, que deriva da centraliza o eixo das relações da personagem com o meio.

A partir destas citações, podemos afirmar que em *Histórias de Mulheres*, o discurso da época não aparece **explicitamente** na discussão dialógica das personagens ou via discurso monológico do autor ou mesmo de determinada personagem. No nosso entender, Régio reelabora os discursos da época, principalmente os de cunho social e, por meio de recorrências, que emprestam um acento ideológico único⁷ à sua cosmovisão, expressa, com a linguagem clara e objetiva da classe burguesa, o discurso oficial que estabelece leis, cria sanções e aplica-as ao grupo do “humilhados e ofendidos”, conforme terminologia usada por Eugênio Lisboa⁸.

Assim, as categorias aceitação-rejeição, integração-marginalização, sanção-recompensa são os binômios fundamentais que orientam o comportamento da burguesia e determinam os valores que devem defender, proteger, tais como o casamento, a formação da família, as alianças — independente da natureza — somente entre as pessoas de igual condição social e o patriarcado. Esses são os gérmenes dessa sociedade e a garantia da sua continuação. Daí a oposição intransigente a qualquer tentativa de inovação, de inclusão de pessoas estranhas ao meio social. A filosofia desse grupo defende a idéia da reprodução do sistema vigente para se autoprotger, para manter a ordem social que eles estabeleceram.

7. O termo é aqui empregado “para designar uma estrutura ideológica invariável, formada de um único tom”, o que constitui o “princípio da própria visão e representado do mundo.” — BAKHTIN, Mikhail. *Ob. cit.*, p. 69.

8. LISBOA, Eugênio. *José Régio. Uma Literatura Viva*, p. 103.

Por sua vez, as personagens que sofrem a marginalização desde o início da narrativa, apesar de todo o seu esforço para amenizar a pressão ou compensar o meio, continuam oprimidas. É uma luta inglória. As categorias da revolta e, predominantemente, da evasão e resignação expressam a linguagem surda, íntima e sofrida das minorias. Entretanto, esse discurso marginal, oficioso, não representa qualquer ameaça para a classe burguesa.

A propósito do estudo da relação do romance com as estruturas sociais, Lucien Goldmann chega a uma conclusão importante que pode ser estendida às narrativas em estudo, ou seja, que a criação cultural na sociedade capitalista refoça uma tendência "para uma redução à posição de simples reflexo da consciência coletiva. Nesse caso, a obra literária, não mais pod[e] fundar-se na coincidência total com essa consciência coletiva, situando-se pelo contrário, numa relação dialética com a classe a que está vinculada"⁹. Por isso, o artista consciente de seu papel de agente transformador recusa-se a endossar essa mentalidade da classe reprodutora do sistema.

Desse modo, José Régio, a seu modo, "ausculta as vozes de sua época" e não se coloca como o ideólogo de que fala Bakhtin, mas com sua sensibilidade aguçada, confere às suas personagens o discurso da sociedade portuguesa que vivencia o drama da opressão política¹⁰. Por extensão, o conservadorismo da burguesia resguarda os valores patriarcais que agem com a mesma força despótica sobre as famílias, sobre os indivíduos, estabelecendo regras e executando as punições. Com muita penetração, Régio surpreende o discurso bivocal dos

⁹. Idem. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967, p. 220.
¹⁰. BAKHTIN, Mikhail. *Ob. cit.*, p. 75.

querelantes: a burguesia e as minorias. Por um lado, as recorrências das narrativas invocam a idéia de que as estruturas estão cristalizadas, de que não é possível a mobilidade social. E ainda, o que é mais grave, garantem que os padrões sociais permanecem incólumes, pois já fazem parte da cultura.

Por outro lado, as narrativas insistem em ouvir a voz das classes desprivilegiadas. Mesmo consciente de que pela sua própria constituição reduzida no conjunto social, sua voz é fraca, não tem força de oposição diante das elites, Régio dá relevo a esses heróis, sondando seus dramas íntimos.

Não nos cabe, então, engrossar as fileiras daqueles que censuram Régio por não transpor para a literatura os problemas de sua época. Diríamos, assim como ele sondou os labirintos da alma humana, cumprindo os pressupostos teóricos do presenciamento, com sua percepção atilada, penetrou nos problemas mais profundos da sociedade portuguesa; não naqueles que se manifestam estridentes a toques de clarins revolucionários, mas noutros, de ordem mais interna, mais incrustados na estrutura social; tão antigos que o limo dos tempos impede sequer de discuti-los abertamente, quanto mais de extirpá-los.

BIBLIOGRAFIA

1. Do Autor:• Poesia

RÉGIO, José. *A Chaga do Lado*. 2. ed. Lisboa, Portugal, 1961.

_____. *As Encruzilhadas de Deus*. 3. ed. Lisboa, Portugal [s.d.].

_____. *Biografia*. 6. ed. Porto, Brasília, 1978.

_____. *Mas Deus é Grande*. 2. ed., Portugal, 1961.

_____. *Cântico Suspenso*. Lisboa, Portugal, 1968.

_____. *Fado*. 4. ed. Porto, Brasília, 1971.

_____. *Filho do Homem*. Lisboa, Portugal, 1961.

_____. *Música Ligeira*, Lisboa, Portugal, 1970.

_____. *Poemas de Deus e do Diabo*. 7. ed. Lisboa, Portugal, 1969.

_____. *Colheita da Tarde*. Porto, Brasília, 1971.

• Romance. Conto. Novela

RÉGIO, José. *Jogo da Cabra Cega*. 2. ed. Lisboa, Portugal, 1963.

_____. *A Velha Casa:*

Uma Gota de Sangue. Porto, Brasília, 1972.

As Raízes do Futuro, Porto, Brasília, 1972.

Os Avisos do Destino. Porto, Brasília. 1972.

As Monstruosidades Vulgares. Porto, Brasília. 1972.

Vidas São Vidas. Porto, Brasília, 1972.

- _____. *Há mais Mundos*. Lisboa, Portugal, 1962.
- _____. *Histórias de Mulheres*. 4. ed. Porto, Brasília, 1974.
- _____. *O Príncipe com Orelhas de Burro*. Porto, Brasília, 1972.

• Teatro

- RÉGIO, José. *Jacob e o Anjo*. 4. ed. Porto, Brasília, 1978.
- _____. *Benilde ou a Virgem-Mãe*. 3. ed. Lisboa, Portugal, 1971.
- _____. *El-Rei Sebastião*. 2. ed. Lisboa, Portugal, 1978.
- _____. *A Salvação do Mundo*. Lisboa, Portugal, 1968.
- _____. *Três Peças em um Ato*. "Três Máscaras". "O Meu Caso". "Mário ou Eu próprio - o Outro". Lisboa, Portugal [s.d.].

• Memória

- RÉGIO, José. *Confissão dum Homem Religioso* (póstumo). Prefácio e notas de Orlando Taipas. Lisboa, Brasília, 1971.

• Crítica (Ensaios e outros escritos)

- RÉGIO, José. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* (Caderno "Inquérito", série "G", Crítica e História Literária, 68). Lisboa, Inquérito [s.d.].
- _____. *Ensaios de Interpretação Crítica*. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. Porto, Brasília, 1980.
- _____. *Três Ensaios sobre Arte*. "Em torno da Expressão Artística". "A Expressão e o Expresso". "Visitas sobre o Teatro". Lisboa, Portugal, 1967.

_____. "A Multiplicidade de Jesus". In: *Cristo tal como os pintores, escultores e poetas portugueses O viram, sentiram e entenderam*. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1952.

_____. *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*. Prefácio e notas de João Gaspar Simões. Porto, Brasília, 1977.

_____. *Antônio Botto e o Amor*. 2. ed. aumentada com "Críticos e Criticados". Porto, Brasília, 1978.

2. Acerca do Autor

CARDOSO, A. Marques. "A Simbologia Cristã na Poética de José Régio". In: *Memoriam de José Régio*, Porto, Porto, 1970.

GOTLIB, Nádía Battella. *A Poesia de José Régio: O 'Símbolo' nos Poemas de Deus e do Diabo*, São Paulo, Boletim nº 10, Curso de Literatura Brasileira nº 2, USP, 1981.

LISBOA, Eugênio. *José Régio: a Obra e o Homem*. Lisboa, Arcádia, 1976.

_____. *José Régio. Uma Literatura Viva*. Amadora, Bertrand, 1978.

LOPES, Oscar. José Régio. In: *Modo de Ler. Crítica à Interpretação Literária*. 2. ed. Porto, Inova, 1969, pp. 366 - 414.

MENDONÇA, Fernando. "Dos Limites da Novela a uma Novela de José Régio". In: *Três Ensaios de Literatura*. São Paulo, 1967.

RIBEIRO, Álvaro. *A Literatura de José Régio*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969.

PIVA, Luiz. *José Régio: O Ser conflituoso*. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica, 1975.

SENA, Jorge de. *Régio, Casais, a "Presença" e outros Afins*. Porto, Brasília, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. "Itinerário Parcial da Ficção de José Régio (Dualismo Metafísico ou Idealismo Dialético)". In: *Romance: o Mundo em Equação*. Lisboa, Portugal, 1967.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Níveis de Significação no Romance*. São Paulo, Ática, 1974.

3. Geral

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1969.

AMEAL, João. *História de Portugal*. 4. ed. Porto, Tavares Martins, 1958.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre. Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo. Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.

_____. *Sistema da Moda*. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1979.

BECKER, Howard L. *Outsiders - Studies in the Sociology of Deviance*. New York, The Free Press, 1966.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In — **et alii** — *Textos Escolhidos*. São Paulo. Abril Cultural, 1983.

- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. 3. ed. São Paulo, Ática, 1987.
- BREMOND, Claude. "A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: *Análise Estrutural da Narativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.
- BUENO, Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo, Saraiva, v. 6.
- BÜHLER, Karl. *Teoria del Language*, Trad. del alemán por Julian Mariás. Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- CARVALHO, José Herculano de. *Teoria da Linguagem*. Tomo I, Coimbra, Atlântida, 1973.
- CASTAGNINO, Raul H. *O Tempo e a Expressão Literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo, Mestre Jou, 1970.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 9. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1974.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DILTHEY, Wilhelm. "La Técnica del Teatro". In: *Literatura y Fantasía*. Traducción de Emilio Uranga y Carlos Geerhard. México. Fondo de Cultura Económica, 1963.
- DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969.

- ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo. Perspectiva, 1970.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno. Arquétipos e Repetição*. Trad. Manuela Torres. Lisboa. Edições 70, 1978.
- _____. *Mito e Realidade*. Trad. de Pola Civelli, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- FORSTER, E.M. . *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1969.
- FREIRE, Antonio. *O Teatro Grego*. Braga, Publicação da Faculdade de Filosofia, 1985.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega [s.d.].
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do Conto*. 5. ed. São Paulo, Ática, 1990.
- Grande Enciclopédia Geográfica Mundial - Europa*. São Paulo, Libra [s.d.] v. 2.
- GUSDORF, Georges. *Mythe et Métaphisique*. Introduction a la Philosophie. Paris, Flammarion, 1953.
- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- HEGEL, Friedrich. "A Arte Simbólica". In: *Estética*. Trad. Álvaro Riveiro, 2. ed. Lisboa, Guimarães [s.d.] v.3.

- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Trad. Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra, Armênio Amado, 1967, v. 1.
- KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e Marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Foco Narrativo*. 4. ed. São Paulo, Ática, 1989.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg et alii. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- LOPONDO, LÍlian. *O Duelo: Tragédia Clássica?* Tese de Doutorado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 1987.
- MENDONÇA, Fernando. *O Romance Português Contemporâneo*. Assis Faculdade de Filosofia. Ciências e Letras de Assis, 1966.
- MOISÉS, Carlos Felipe. "Introdução". In: *Mensagem*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Introdução à Problemática da Literatura*. 7. ed. rev. São Paulo, Cultrix, 1971.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo. Ática, 1988.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura Dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- PICON, Gaëtan. *O Escritor e sua Sombra*. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1969.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1974.

- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. do russo de Jasna Paravich Sarhan; org. e pref. de Boris Schnaiderman. São Paulo, Forense - Universitária, 1984.
- ROSA, Guimarães. *Estas Histórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.
- SALUM, Isaac Nicolau. "As Vicissitudes dos Dêiticos-Anafóricos". In: *Eurípedes Simões de Paula - in memoriam*. São Paulo. USP, 1983.
- SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. cor e aum. Porto, Porto [s.d.].
- SARAIVA, Antonio José. *Do Estado Novo à Segunda República. Crônica Política de um Tempo Português*. Amadora, Bertrand, 1974.
- SHAW, Harry. *Dicionário de Termos Literários*. Trad. e adaptação de Cardigos dos Reis. 2. ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*. Porto, Brasília, 1976.
- _____. *História do Movimento da "Presença"*. Coimbra, Atlântida, 1958.
- STEIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio, Tempo Brasileiro, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone - Moisés. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- _____. "As Categorias da Narrativa Literária". In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.
- _____. *Estruturalismo e Poética*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1971.

- TORRES, Alexandre Pinheiro. "Depoimentos em ficção sobre a situação da mulher". In: *Romance: o Mundo em Equação*. Lisboa, Portugal, 1967, pp. 93 - 105.
- TOUCHARD, Pierre - Aimé. *Dioniso: Apologia do Teatro: seguido de O Amador de Teatro ou A Regra do Jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirós de Moraes. São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1978.
- VÁRIOS AUTORES. *Atualidade do Mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa América, 1962.