

São Paulo

2007

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA**

Palavra: rota de salvação em *Xerazade e os Outros* e *As horas nuas*

Liem Hani de Alcântara

São Paulo

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA**

Liem Hani de Alcântara

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.a Doutora Nelly Novaes Coelho

*Para Euri,
amigo e companheiro.*

AGRADECIMENTOS

A concepção e realização deste trabalho devo ao incentivo, colaboração e amizade de

Eurípedes P. de Alcântara

Nelly Novaes Coelho

Rosa de Souza Oliveira

Marta G. dos Santos

Ana C. Pastor

Sandra Alves Teixeira

Edna L. Cabral

Ricardo Iannace

Liliam M. Freire

Gilda Plastino

meus pais

Resumo

A tragicidade permite ser um canal comunicante entre o romance português, *Xerazade e os Outros – Romance/Tragédia em forma de* (1964), de Fernanda Botelho e o brasileiro, *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, por seu objeto que, não necessariamente possível, mas crível, nasce da tensão entre o ser e o mundo. É nesse estado de não-estar ou de não-poder-estar, ou, ainda, não-ser que as personagens vivenciam seus papéis.

São pelas ações, especificamente pelos discursos praticados (monólogo ou diálogo interiores), que elas se descobrem e legitimam a metamorfose de personagem em personalidade. É pela palavra que as personagens re-criam seu mundo ou reformam sua visão distorcida de mundo, isto é, é pela Arte que elas engendram um novo olhar ou uma nova realidade.

Assim, é que, Rosa Ambrósio, em *As horas nuas*, preenche de significado seu tempo vazio; que o gato Rahul conhece a si e aos outros através das migrações temporais; que a analista Ananta Medrado rompe com a lógica e se encontra na loucura. Ainda, é pela mesma rota que, em *Xerazade e os Outros - Romance/Tragédia em forma de*, Maria Luísa rompe com a cancela que a prende a tudo que representa seu esposo (*big boss*); que Gil Dinis dá significado ao seu olhar compromissado, até então, com a banalidade; que Alberto Fontinhas arquiteta seu mundo consciente, mesmo que anemicamente.

Enfim, instrumentalizadas de uma apurada técnica de organização literária e utilizando-se de estruturação anti-linear, seja pela multiplicidade de vozes, seja pelo fluxo-de-consciência, que Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles, conseguem superar as limitações do discurso tradicional e proporcionar aos romances, *Xerazade e os Outros - Romance/Tragédia em forma de* e *As horas nuas*, uma força criativa excepcional, a ponto de torná-los num mecanismo de luta contra o cotidiano banalizado e do *non-sense*.

ABSTRACT

The calamity allows be a communication canal between the Fernanda Botelhos's Portuguese romance "Xerazade and the Others" (1964) and the Ligia Fagundes Telles' Brazilian one called "The Naked Hours" (1989), by its purpose that it's not necessary possible, but credible, it rises from the tension between the being and the world. In this conditions of not-stay or not-able to be, either so not-to be the characters who live deeply their rules.

By their actions, specifically by the performed speeches (monologue or interior dialogue), that they uncover and legitimize the metamorphosis from the character to the personality. It's from the words that the characters recreate their world or remodel their distorted vision of the world. So, by the Art that day produces a new view or a new reality.

This way is that Rosa Ambrósio in the novel "The naked Hours" fills of meanings her empty life; the cat-Rahul knows itself and the others through the secular migrations; that the analyst Ananta Medrado breaks with the logical and find herself in the madness. Still, by the same route in "Xarazade and the Others", Luisa Maria breaks the door that keeps her in evethings that represent her husband (big boss); Gil Dinis gives a meaning to his compromissed view with banality; Alberto Fontinhas plans his conscious world even so weakly.

At last, based on accurated technique of literary organization and using anti-linear struturation, either for the multiplicity of voices or by the flow-of-conscience; that Fernanda Botelho e Ligia Fagundes Telles are able to superpass the limitation of the traditional speech and provide to the romances "Xerazade and the Others" and "The Naked Hours" the exceptional creative force at the point of turning them in a mechanism of fighting against the banalized quotidian and the non-sense.

SUMÁRIO

I.	Índice	209
II.	Resumo	5
III.	Abstract	6
IV.	Introdução	10
V.	Sobre as romancistas e os romances: um sumário	13
VI.	Contexto dos romances <i>Xerazade e os Outros</i> (Romance/Tragédia em forma de) e <i>As horas nuas</i>	17
	1. Banalização do cotidiano	21
	2. <i>Non-sense</i> do real	24
	3. Multiplicidade de observadores	26
	4. Solidão a dois	27
VII.	A tragédia em <i>Xerazade e os Outros</i> e <i>As horas nuas</i>	29
	1. Evolução do que seja a Tragédia	30
	2. Tragédia em <i>Xerazade e os Outros</i>	34
	3. Funções do Coro	35
	4. O trágico em <i>As horas nuas</i>	42
VIII.	A palavra como construtora	44
	1. Narrar e Tempo: mecanismos de sobrevivência em <i>As horas nuas</i> e <i>Xerazade e os Outros</i>	46
	2. Narrar: ato legitimador de sobrevivência em <i>Xerazade e os Outros</i>	49
	2.1. Encaixe: Sherazade sobrevive às mil e uma noites	51
	3. Tempo: elemento devorador e, paradoxalmente, renovador	54
	3.1. Tempo deleuziano	55
	3.2. Tempo: individuação de Xerazade	58

IX.	<i>As horas nuas</i>	62
	1. A problemática nuclear	63
	2. Rosa Rosae: morte metafórica no espaço íntimo	65
	3. Fluxo-de-consciência: arquitetura narrativa	69
	4. Linguagem, Tempo e Espaço: fatores componentes do universo introspectivo	75
	5. A busca de identidade pela palavra	77
	6. Ananta: a ausência forja a presença	80
	6.1. Corpo: formador da linguagem cultural	87
	6.2. Ruptura com o racional como apelo verbal	89
	6.3. Subversão à ordem lingüística	92
	6.4. Ausência marca a presença da mulher	94
	7. Composição insólita e simbólica: gato Rahul	96
	7.1. Símbolo: significado além do significante	97
	7.2. Gato-Rahul: compreensão simbólica	100
X.	<i>Xerazade e os Outros</i>	
	1. Construção múltipla das personagens	106
	1.1. Pigmalião esculpindo sua Galatéia	110
	1.2. Xerazade na condição de Galatéia	112
	1.3. Espaço de imbricamento social-sexual	114
	1.4. Gato: versão felina de Xerazade	117
	1.5. Gato Saturno: símbolo da renovação	121
	2. O diálogo como estruturação de personalidade	123

2.1.	Gil Dinis: do estético ao ético	123
2.2.	<i>Big Boss</i> : sob o cânone do capital	125
2.2.1.	Mercadoria: valor-de-uso e valor-de-troca	128
2.2.2.	Xerazade e Mercadoria: equivalência	130
2.2.3.	<i>Big Boss</i> e o fetichismo da mercadoria	133
3.	Alberto Fontinhas: expressão da consciência crítica pela palavra	137
3.1.	Espaço: fator condicionante da personagem	140
3.2.	Dessacralização	142
3.3.	Paradoxos da modernidade	145
4.	Vina e o cotidiano mecanicista	148
XI.	Multiplicidade de visão e vozes	151
1.	Focalização em <i>As horas nuas</i> e <i>Xerazade e os Outros</i>	156
2.	Apresentação e Cena	162
3.	Ponto de vista e ótica	171
4.	Autor implícito: forjador da ideologia romanesca	173
XII.	Dialogismo e Polifonia	177
1.	Dialogismo constitutivo do discurso	177
2.	Estratégias discursivas: monofonia e polifonia	180
2.1.	Estratégias discursivas em <i>As horas nuas</i> e <i>Xerazade e os Outros</i>	182
3.	Carnavalização	195
XIII.	Conclusão	199
XIV.	Referências Bibliográficas	202

INTRODUÇÃO

“Ele [o homem] é salvo pela arte,
e através da arte salva-se nele –
a vida.”¹

Nessa afirmação do filósofo Nietzsche, feita no final do século XIX (1871), pode se ver, antecipadamente enunciada, a problemática que se impôs à literatura de nosso tempo: é pela invenção da palavra (ou pela arte em geral) que o indivíduo se reencontrará como parte integrante do todo e este “todo”, hoje fragmentado, poderá ser reordenado.

Dentro desse contexto histórico-cultural e no âmbito dos estudos sobre literatura feminina em língua portuguesa, escolheu-se como *corpus* desta tese dois romances de consagradas romancistas: *Xerazade e os Outros* (romance/tragédia em forma de)² da portuguesa Fernanda Botelho e *As horas nuas* da brasileira Lygia Fagundes Telles.

Apesar da diferença de vinte e cinco anos que intermedeia a publicação desses dois romances, ambas autoras pertencem a um mesmo momento de crise, de descrença ética e existencial, em um mundo sem saída....

O século XX do pós-guerra, embora conturbado pela falência de seus valores de base e pelo inimaginável “holocausto humano” que as guerras provocou, vê emergir, da própria instabilidade e caos, a força que seria a alavanca para a futura reordenação dos valores: a Arte. Nesse sentido Nietzsche já anunciava que a cura contra “o horror e o absurdo da existência” só o poderia ocorrer pela via da *Arte*, somente esta possibilitaria a criação de “representações com as quais [seria] possível viver.”³

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p. 55. Esta edição será utilizada como referência para as citações transcritas neste trabalho.

² BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os Outros* e (romance/ tragédia em forma de) Esta edição será utilizada como referência para as citações transcritas neste trabalho. Doravante citada obra será identificada por *Xerazade e os Outros*.

³ NIETZSCHE. *Ibidem*, 1992, p. 56.

A ficção de Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles se constituem nessa força criadora, porquanto negam a aceitar passivamente essa ordem social e travam uma luta épica, da forma pela qual melhor sabem militar, isto é, pelo código linguístico. A palavra se torna preta e assume a tarefa de outorgar sentido à ação do indivíduo.

É por essa rota que a literatura feminina tem caminhado: Fernanda Botelho, em *Xerazade e os Outros (romance/tragédia em forma de)*⁴ – inicialmente publicada em 1964 - afirma que existe um antídoto contra o petrificado “real cotidiano”: o da invenção, porque “*Invenção é luta*”.⁵ O espírito de luta foi, inclusive, o mote que determinou a escolha da segunda obra para a análise comparativa: *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles⁶. Em ambos, a questão da relação do indivíduo com a ordem sócio-econômico-cultural do pós-guerra se constitui em pedra basilar, embora sua abordagem, tenha o específico da arte de cada uma das autoras.

O tratamento comparativo se orientará pelo critério da divergência e da convergência. Assim, embora esses romances trabalhem com o mesmo material humano, eles se diferenciam em múltiplos aspectos: a) *gentílico* – *As horas nuas* concebidas em solo brasileiro e *Xerazade e os Outros*, em terras lusitanas; b) *focal* – o primeiro, de caráter mais intimista, enquanto que segundo, de cunho mais social; c) *estilístico*, o brasileiro é eminentemente fragmentado e irônico, enquanto o luso assume a estética da tragédia; d) *rítmico*: um, delirante e caótico e o outro, moroso e “linear”.

A proposta deste projeto é demonstrar que os romances comparados comungam quanto à sua intenção subjacente de interrogar e de reorganizar o mundo fragmentado e o fazem sob a logística das múltiplas vozes, na dimensão temporal.

A tensão existencial que trespassa as personagens desde a seara das ações inconscientes até à do consciente é a tônica desses romances. A recusa em perseverar nas malhas dos cânones sociais ortodoxos e saltar para uma ação criativa, capaz de transformar o contingente em essencial é a via que Maria Luísa, em *Xerazade e os Outros* e Rosa

⁴ BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os Outros (romance/ tragédia em forma de)* . O conteúdo entre parênteses é o subtítulo, no entanto, neste caso, por questões pedagógicas se tomou a liberdade de incliná-lo. Lisboa: Contexto, 1989.

⁵ BOTELHO, Fernanda. 1989. *Ibidem*, p. 223.

⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Esta edição será utilizada como referência para as citações transcritas neste trabalho.

Ambrósio, em *As horas suas* empreendem na dimensão temporal: deleuziana, a primeira, e bergsoniana, a última.

Entretanto, não é só o tempo que legitimará a performance dos indivíduos, mas também o fator espaço: amplo ou reduzido, interno ou externo, dimensões que condicionarão o ritmo da ação e reação das personagens, nos romances examinados.

Em suma, a análise se norteará fundamentalmente por duas vertentes: a primeira percorrerá o *corpus* das obras, extraíndo de cada uma os significados ocultos, mediante o amparo de categorias não só de caráter literário, mas extensivas às de cunho psíquico e sociológico (tensão intrínseca e extrínseca do ser). Numa última orientação, o estudo focará a comparação propriamente dita, destacando a semelhança formal embasada na arquitetura polifônica dos textos, e a diferença relativa, na individuação das personagens na esteira do loco-temporal.

Esclarece, por fim, que alguns tópicos, como é o caso da tragicidade, serão recorrentes e retomados em um ou outro capítulo, não como redundância ou mera desatenção, mas por força de uma estratégia analiticamente totalizante, porquanto os estudos comparados de literaturas trafegam na “contramão” de premissas pós-modernas principalmente a da fragmentação, exigindo uma análise mais abrangente.

V. Sobre as romancistas e os romances: um sumário

Lygia Fagundes Telles e Fernanda Botelho, vivenciam uma situação de crise, num momento em que a problemática do esfacelamento de valores absolutos gerou um homem marcado por um profundo desencanto. Nele, as questões existenciais proliferam e a procura de uma razão para a própria existência se tornou uma determinante. Daí os romances, *As horas nuas* e *Xerazade e os Outros*, estarem mais empenhados na busca de um significado existencial, do que na elaboração de um enredo propriamente dito. O que prevalece não é a história, mas sim o vazio ou os desencontros que se instalam nas relações humanas.

Lygia Fagundes Telles é um dos mais expressivos nomes do círculo literário brasileiro. Nascida em São Paulo a 19 de abril de 1923, foi a terceira mulher a ser eleita para a academia Brasileira de Letras, em 1985. Estreou, em 1938, ainda adolescente, com os contos de *Porões e Sobrados*, bem acolhidos pela crítica e que, no entanto, ela excluiu de sua bibliografia. Assim a estréia oficial como escritora ocorreria com os contos de *Praia viva* (1944), seguidos de *O cacto vermelho* (1949), *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *Filhos pródigos* (1978), *Mistérios* (1981), *A estrutura da bolha de sabão* (1991), *A noite escura e mais eu* (1995). Escreveu romances: *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973), *Horas nuas* (1989).

Escritora forjada num mundo em crise, onde verdades absolutas e lógica cedem lugar a dúvidas, busca compreender os mecanismos que o movem. Assim, talhada num momento em que certezas e valores que pareciam eternos foram, paulatinamente, “gerando o medo, a insegurança e corroendo as relações humanas”, sua obra denuncia a “solidão a dois”⁷.

Se de um lado, esse drama existencial percorre inalterado pela larga sucessão de títulos engendrados pela autora, sua elaboração, de outro lado, foi “se transformando, no sentido de substituir a *intencionalidade* de ‘expressão e representação’

⁷ COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 236.

em ‘consciência questionadora’ e em valorização da palavra como nomeadora/criadora do real”⁸

Dona de um estilo impecável, consegue dotar de leveza questões áridas, como a reificação das relações humanas, a hipocrisia social, a solidão... Transforma o agônico em irônico. Como artesã da palavra constrói um mundo em que o mito e o mistério se cruzam, promovendo metamorfoses de seres e coisas. É o caso do gato Rahul.

Romance arquitetado “sob o signo da ironia e da fratura entre a lógica e a vida realmente vivida”⁹, *As horas nuas* se inicia com a fala de Rosa Ambrósio num delírio alcoólico em seu espaço preferido: o chão de seu quarto. O discurso é profundamente intimista e cheio de ironia. A narradora comunica com exclamações, indagações, retóricas e coloquialismos: “Eu queria ficar assim com a minha garrafa, ô! Delícia beber sem testemunhas, algodoadas no chão feito o astronauta no espaço.”¹⁰ A informalidade convida o leitor a entrar no seu universo e a desvendá-lo.

Sob o domínio de Dionísio¹¹, a personagem tenta compreender como sua vida desmoronou: “Bebo em homenagem *a la busca*”¹², este é o mote de seu mergulho perscrutativo. Apesar de confusa, frustrada e valer-se da fuga para aliviar sua dor, paradoxalmente é pela rota da embriaguez que ela recupera seu passado, num discurso incoerente e intimista: seus sentimentos e percepções seguem um fluxo e refluxo, numa corrente contínua, num aparente sem sentido.

Rosa Ambrósio atua como o fio condutor que perpassa todo o romance. Neste, os personagens satélites gravitam ao seu redor compondo o enredo ficcional, em múltiplas vozes e pontos de vista.

Fundada em alternantes *visões narrativas*, a estrutura de *As horas nuas* foi engendrada pela complexa problemática que é seu eixo-matriz. Muito mais que desvendar a tragédia interior dos seres através dos jogos do *ser e parecer* que a sociedade obriga, o que estão em jogo neste romance é a inegável *falência da*

⁸ COELHO, Nelly Novaes, op.cit., mesma página.

⁹ COELHO, Nelly Novaes, mesma página

¹⁰ TELLES, Lygia Fagundes. Op. cit., p. 9

¹¹ Segundo Vernat “Dionísio é uma personagem divina que, no imaginário grego, se manifesta e se revela impondo a sua presença numa relação de frente a frente – relação dualizada, simétrica mas desigual, o olhar do deus captando o do homem, fascinando-o para o possuir. Este deus é menos representado como um elemento de uma cena e culto ou de um episódio da sua lenda, do que como um rosto com que o espectador se defronta e que o olha nos olhos. Através da máscara do deus, é entre o vaso e quem o vê que se estabelece automaticamente a relação, muito mais do que entre o ídolo e os diversos componentes da imagem.” (Figuras, Ídolo, Máscaras, p. 166)

¹² TELLES, Lygia Fagundes. Op. cit., p. 12.

razão ordenadora (ou lógica tradicional) como *mediadora* entre o homem e o seu possível-impossível conhecimento de *verdade*, não só do mundo em que ele vive, mas principalmente do significado maior da vida ou do mistério do ser humano...¹³

Como num colar de contas, os nós refletem a problemática de cada um. A escritura traduz o delírio de quem relata “os fatos”. A digressão assume as rédeas do discurso tornando-o, num primeiro momento, opaco e ininteligível.

Todas as personagens (Rosa Ambrósio, Gregório, Diogo, gato Rahul, Cordélia, Ananta) estão procurando desesperadamente um significado, que o reconhecimento de si mesmos talvez pudesse proporcionar. Na epígrafe do livro, Telles inclui a seguinte citação bíblica: “Abrirei em parábola minha boca e dela farei sair com ímpeto coisas ocultas desde a criação do mundo.”¹⁴ A inscrição prenuncia a intenção de trazer à luz o que se encontra furtado às vistas: o subterrâneo do homem.

Fernanda Botelho, nascida na cidade do Porto, em 1926, ficcionista, tradutora e poetisa, foi na década de 50, uma das fundadoras da revista *Távola Redonda*, que dirigiu com Maria Judite de Carvalho, Couto Viana, Mourão-Ferreira e Luís de Macedo. Colaborou também em várias outras revistas e jornais, como *Graal*, *Europa*, *Panorama*, *Tempo Presente*, *Diário e Notícias*, e ainda na TV, no programa “Convergências”. É de sua autoria a obra poética: *Coordenadas Líricas* (1951) e as obras de ficção: *O Enigma das Sete Alineas* (1956), *O Ângulo Raso* (1957); *Calendário Privado* (1958), *A Gata e a Fábula* (1960); *Xerazade e os Outros* - romance/tragédia em forma de (1964); *Terra sem Música* (1969); *Lourenço é nome de Jogral* (1971); *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987); *Festa em Casa de Flores* (1990); *Dramaticamente Vestida de Negro* (1994) e *As Contadoras de Histórias* (1998).¹⁵

Os romances de Fernanda Botelho dão conta de um olhar-testemunho sobre o seu tempo, através de uma expressão distanciada a que não é estranha a ironia ou o sarcasmo e que, do ponto de vista formal, se inscreve nas técnicas e formas do Novo Romance, seja pela via do registro múltiplo, descritivo, seja, com a mesma correção da frase, por uma expansão mais fluente do discurso. E estes são procedimentos estilísticos

¹³ COELHO, Nelly Novaes, op.cit., p. 241.

¹⁴ TELLES, Lygia Fagundes. Op. cit., p. 7.

¹⁵ *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol V, Lisboa, 1998.

que, pela apreciação de Jorge de Sena, também parecem informar a sua poesia: “[...] árida, sarcástica, anti-lírica [...] vivendo a sua lucidez na desagregação e pela desagregação de uma desassombrada e cínica visão que usa insolitamente as palavras e os símbolos.”¹⁶

Xerazade e os Outros (romance/tragédia em forma de), constitui uma obra tensa e densa em que o medo e a solidão engendram o enredo. Os liames humanos são falseados pela aparência de um convívio social exemplar. A natureza das relações entre os indivíduos se confunde com as que se estabelecem com os objetos.

O enredo se desenvolve basicamente com a tríade amorosa - *Boss*, Berto e Gil Dinis - que, como satélites, orbitam sob a força da gravidade de *Xerazade*, assim chamada por ser a terceira esposa de Carlos Aloisius Milheiros. Embora tenham pontos de convergência, os três homens apresentam diferentes perfis: *Boss* é o protótipo do capitalista, seus pensamentos “tilintam ao som de moedas”; Berto, consciente de si e do sistema opressor, luta pela criação de um homem “melhor”, e o faz pela palavra; e finalmente Gil Dinis, o *public relations*, se coloca entre esses dois extremos.

Pelas mãos de Gil Dinis, Maria Luísa é aliciada e transformada: de massa informe à formosa *Xerazade*, de valor de uso a valor de troca, de indivíduo à coisa. Esse processo de reificação é assimilado por ela sem pudor ou resistência, ao contrário, torna-se cúmplice: “Carlos Aloisius Milheiros, de bolsa aberta e pronta como num sonho maravilhoso, a minha lâmpada de Aladino.”¹⁷

Embora *Xerazade* assuma o papel de burguesa ao longo da obra, ao final se priva do luxo e conforto maritais e materiais, retornando à sua moradia de origem, cumprindo a circularidade de seu destino (?). A rota seguida pela personagem, coincide com a trafegada pelo gato Saturno, pois que este, por fim, rompe a situação que o prendia confortavelmente no regaço de Vina, tia de Maria Luísa.

A escassez de acontecimentos é compensada pela complexidade psicológica das personagens e a evolução da trama bem arquitetada. Um olhar irônico associado a uma postura crítica autoriza o desmascaramento do jogo, tantas vezes hipócrita ou mesquinho, que trespassa as relações sociais e inter-individuais em *Xerazade e os Outros*.

¹⁶ SENA, Jorge de apud *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. V, Lisboa, 1998.

¹⁷ BOTELHO, Fernanda. Op.cit, Lisboa: Contexto, 1989, p. 26.

VI. Contexto dos romances *Xeruzade e os Outros* e *As horas nuas*

Antes de se ingressar na análise das obras em cotejo, é de bom alvitre contextualizá-las social e historicamente, pois que é assente o entendimento de que a literatura apreende a realidade da época no que ela comporta de essencial.

Das formas literárias correntes, o romance é que melhor encerra as estruturas econômicas, as relações de troca e de produção para o mercado. Dessa forma, é significativo registrar que desde 1859, quando nenhum romancista questionava a metamorfose social no plano literário, o desaparecimento progressivo da personagem e a acentuada autonomia dos objetos, Karl Marx, em seus estudos sobre as transformações ocorridas na estrutura da vida social, precisamente na relação indivíduo-objeto, por força do aparecimento e desenvolvimento da economia capitalista, constatou a crescente transferência do coeficiente de realidade, de autonomia e de atividade do indivíduo para o objeto. Trata-se da célebre teoria marxista conhecida por Fetichismo da Mercadoria ou, ainda, na literatura por *reificação*.

Para melhor elucidar essa colocação - a reificação como processo psicológico agindo, sem interrupção, desde o século XVIII, nas sociedades ocidentais de economia com base na produção voltada para um mercado - , alguns elementos históricos deverão ser levados em conta :

1. a transição do que foi denominado pelos teóricos marxista de capitalismo liberal para o imperialismo, por ocasião do desenvolvimento de monopólios, de truste e do capital financeiro no final do século XIX e, principalmente, no começo do Século XX, acarretando uma transformação no aspecto qualitativo da natureza do capitalismo ocidental. A conseqüência dessa passagem - cuja fronteira qualitativa pode ser situada pelos fins da primeira década do Século XX - foi inicialmente a supressão de toda importância do indivíduo, seguida da vida individual no interior da conjuntura econômicas e, por conseguinte, no âmbito da vida social;

2. a intervenção cada vez maior do Estado na economia e, conseqüentemente, a criação, por força dessa intervenção de mecanismos de auto-regulamentação – situação em que todas as “falhas” sociais são acomodadas a fim de que a engrenagem capitalista não se interrompesse – durante os anos que antecederam a Segunda Guerra e, sobretudo, após o seu término, instalando a terceira etapa qualitativa na história do Capitalismo Ocidental.¹⁸

Como o fenômeno é de extrema importância para a compreensão das obras analisadas especialmente em *Xerazade e os Outros*, mister se faz conceituar, sucintamente, o que seja *reificação* descrita por Marx, no primeiro capítulo de sua monumental obra: “*O Capital*”¹⁹, sob a égide da expressão Fetichismo da Mercadoria.

É da compreensão do referido pensador que a mercadoria, como produto da atuação do homem sobre a matéria prima, guarda duplo caráter social: uma, de valor-de-uso, cuja qualidade é o de satisfazer determinadas necessidades do homem, é de utilidade de seu usuário; outra, de valor-de-troca, cuja finalidade é de satisfazer “as múltiplas necessidades de seus próprios produtores, na medida em que cada espécie particular de trabalho privado útil pode ser trocada por qualquer outra espécie de trabalho privado com que se equipara”.²⁰

O fetichismo mercadológico, entretanto, se restringe à segunda modalidade da mercadoria (valor-de-troca), pois nesta é que os intercâmbios entre os produtores ocultam as efetivas relações, e estas não são de natureza humana (um indivíduo e outro indivíduo intermediando produtos), mas de cunho material-econômico (coisa permutada por coisa de mesma valia), sendo o homem apenas o instrumento que permite que a troca ocorra.

A igualdade dos trabalhos humanos fica disfarçada sob a forma da igualdade dos produtos do trabalho como valores; [...] ; finalmente, as relações entre os produtores, nas quais se afirma o caráter social dos seus trabalhos, assumem a forma de relação social entre os produtos do trabalho.²¹

¹⁸ GOLDMANN, Luciem. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, passim.

¹⁹ MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos. E outros textos escolhidos, in *O Capital*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

²⁰ MARX, op.cit., p. 82.

²¹ Idem. *Ibidem*, mesma página.

Existe um grande hiato entre o sistema capitalista – em que todos os bens são produzidos para o mercado com o objetivo de lucro – e todas as outras formas anteriores de organização social de produção. As diferenças entre uma e outra ordem social são de naturezas diversas, mas existe uma não só originária como fundamental: na sociedade capitalista liberal não existe uma entidade capaz de regular, concomitantemente, de forma consciente, a produção e a distribuição no interior de qualquer unidade social.

Referido organismo regulador, entretanto, foi observado em todas as formas de sociedade pré-capitalista, quer se tratasse de uma sociedade primitiva vivendo da caça e da pesca, quer se tratasse, na Idade Média, da unidade constituída pelo castelo do suserano e pelas famílias camponesas incumbidas de fornecer rendas. Essa regulação da produção assumia várias formas: tradicional, religiosa, opressiva, etc., mas todas tinham um caráter consciente ou transparente, como no caso da cidade medieval. Da mesma forma ela é, em tese, consciente numa sociedade socialista, ou de caráter socialista, onde a produção é organizada por uma comissão central de planejamento.

Este mecanismo, no plano da consciência do indivíduo, não é presente no sistema capitalista, e sua ausência acarreta um egoísmo racional do “homo economicus”; que se reduz na busca exclusiva do maior lucro, sem se preocupar ou comprometer-se com as relações interpessoais e, tampouco, levar em conta a coletividade.

Sob esse enfoque, os homens se transformam em meros objetos nas relações de venda-compra. São reduzidos a meios que permitem realizar interesses de terceiros, pois que sua única qualidade humana relevante é a sua capacidade de gerar e cumprir obrigações. Como bem observou, essas regulamentações surgem na sociedade como propriedades novas dos objetos inertes, que se acrescentam às suas propriedades naturais: valor-de-troca. Os objetos passam a ter uma propriedade que não possuíam em qualquer economia natural: o preço ligado à oferta e a procura.

Dessa forma, se de um lado, os valores transcendentais ao indivíduo: a moral, a estética, a fé, etc, desapareciam das consciências individuais, de outro, a relevância do setor econômico crescia acentuadamente na vida social, para delegar suas funções a uma nova propriedade de objetos inertes: o seu preço. As consequências dessa mudança são consideráveis, sendo uma delas o aumento progressivo do desenvolvimento da passividade das consciências individuais e da extinção do elemento qualitativo nas

relações entre os homens entre si e a natureza. É este fenômeno da abolição das consciências individuais que Marx denomina de reificação:

O que, na prática, interessa aos que trocam os produtos é saber quanto de outras mercadorias podem receber pela sua, em que proporções, portanto, os produtos que trocam. Na medida em que o costume fixa essas proporções, parecem elas derivar da natureza dos produtos do trabalho[das mercadorias].²²

Parece que os dois últimos momentos da história da economia nas sociedades ocidentais – Capitalismo liberal e ocidental - correspondem efetivamente, a dois importantes períodos da história do romance: um que se caracteriza pela dissolução da personagem, tendo provavelmente como uma de suas manifestações mais radicais, a obra de Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet. E outro, que marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos, dotado de estrutura e leis próprias e privando o homem de sua raiz humana.

Diante dessa nova realidade, as personagens de *Xerazade e os Outros*, praticam um movimento pendular, ora demonstrando uma inadequação ao mundo, quase uma náusea (Berto) -, ora desiludidas, tornam-se estáticas perante os fatos (Gil Dinis). Num e noutro caso, o aspecto trágico se revela, tendo em vista que as personagens se encontram num encadeamento de fatos que se sucedem por uma força inelutável, que não pode, em tese, ser modificada pelos atos e intenções individuais. Em *As horas nuas*, tal situação se traduz pela personagem Rosa Ambrósio: inerte, porque abatida pelas perdas e fugas de si e dos outros.

Nesse sentido, o homem dionísico se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, *ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar*; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas.²³

Isso coincide com o processo mecânico e inevitável que se desenrola no interior dos romances examinados. Hesitação e inércia são características do homem trágico, que vive num universo onde os indivíduos e sua procura de significação perderam a realidade e conseqüentemente sua importância. A problemática destas obras é exatamente

²² MARX, Op. Cit., p. 83.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 56, grifamos.

essa ação implacável que governa não só as relações entre os homens, como também entre os homens e as coisas no universo.

Assim, é compreensível que o mundo seja constituído de *voyeurs*, indiferentes, que não têm a intenção nem a possibilidade de interferir na vida da sociedade para transformá-la qualitativamente e torná-la mais humana. É inegável o desaparecimento de toda a importância da ação individual.

Esses fenômenos que constituem a temática dos romances comparados reduzem-se basicamente em duas modalidades: uma, as auto-regulações (mecanismos que permitem, que qualquer desvio à normalidade social seja reconduzido ao seu eixo de origem) impedindo qualquer modificação e outra, a crescente passividade, traduzindo-se no caráter *voyeurs* que os indivíduos vão paulatinamente impregnando em si. Essa inércia – ação/reação exauridas – se constitui num fenômeno progressivo: despolitização, dessacralização, desumanização, reificação.

A extinção de toda relevância e significado do gesto individual, tornando o homem em seres passivos, inertes à ação, transformados em *voyeurs* são algumas das consequências da reificação. Esta é, em última análise, a confusão, a indistinção do homem e da coisa. Nesse universo é impossível separar o sentimento humano dos objetos: o que realmente interessa é a estrutura de um mundo onde estes adquirem uma realidade própria, onde os indivíduos, longe de dominarem, são assimilados pelos objetos, e onde os sentimentos só existem na medida em que possam manifestar-se através da reificação. Esta é a relação que, a princípio, se estabelece entre as personagens que habitam *Xerazade e os Outros* e *As horas nuas*. Por isso, é legítima a estrutura da Tragédia eleita, principalmente, por Fernanda Botelho, no romance em exame.

1. A banalização do cotidiano

A intriga de *Xerazade e os Outros* se constrói com os elementos estruturais da tragédia grega: Coro, Personagens, Cenas. As peripécias se desenrolam no tempo-espaço de um dia no cotidiano vulgar: frequentadores de um bar, garotos brincando na rua, empregadas domésticas, secretárias, uma bela mulher, esposa de um Comendador (*big-*

boss) suspeita pelos mexeriqueiros ligados ao casal, homem rico e prepotente. Direta ou indiretamente ligados ao casal, vão se sucedendo no enredo banal, diferentes personagens: Berto, o “pobre-diabo”, amigo de Luíza; Vina, tia de Luíza, sonhadora e tola, cuja grande amizade e confidente é o gato Saturno. Nas Cenas que se seguem com as personagens, durante esse dia, nada escapa da banalidade e vulgaridade cotidianas, envolvendo Xerazade, Gil Dinis, Mr. Richaderson, o americano, bebedeiras e desencontros que acabam em nada e sugerindo que a mesma vulgaridade e o sem-sentido da vida real terá prosseguimento indefinido. Daí a estrutura da tragédia ser esvaziada de seu conteúdo original (grandes paixões humanas) para conter a banalidade do real cotidiano, onde o que conta são as aparências, o poder econômico e social.

Por isso a lentidão dos movimentos de Maria Luísa à quase imobilidade não é casual, cumpre a função de objeto a ser descrito. Sob a tônica do Novo Romance que compõe um dos pilares formadores da estrutura do romance *Xerazade e os Outros*, a apreensão da imagem pela descrição corresponde à tentativa de capturar o real pela aparência. Desvendar o intrincado universo da essência pela exploração de sua superfície - munido pelo olhar - é a meta.

Esse empreendimento, entretanto, queda frustrado. A assimilação do real resta comprometida. Por mais detalhada que seja a descrição do objeto examinado, a compreensão, ainda, é falha. Quanto mais se acumulam os dados, as minúcias, os detalhes de forma e de dimensão, mais o objeto perde em profundidade. Daí, o significado transparente em demasia se transforma numa total opacidade. Elucidações abundantes perdem sua eficácia e o enigma permanece. Trata-se aqui de uma opacidade sem mistérios: não há nada atrás dessa superfície, não existe interior, nenhum segredo, nenhuma segunda intenção. “*O objeto simplesmente é*”, na concepção de Robbe-Grillet²⁴.

Inspirado pela técnica cinematográfica, essa relação tornou-se mais evidente. Assim, um objeto pousado ou um gesto interrompido, que na literatura tradicional poderiam significar um abandono ou uma espera, pela focalização cinematográfica objetiva, tal objeto ou gesto assumem a irredutibilidade intrínseca. A imagem cinematográfica restitui definitivamente a realidade imanente de que eram dotados. Isso porque uma nova ordem se estabeleceu, não admitindo a elaboração de um mundo coerente

²⁴ ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 23.

e cabal, segundo a arte tradicional, em que a narrativa representava a ordem e esta estava ligada a todo um sistema racionalista e organizado.

Desta feita, todos os elementos técnicos da narrativa – emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curso regular das paixões, tensão em cada episódio na direção do fim, etc. – objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Exegese que o próprio homem concebeu.

Entretanto, a realidade se estilhaçou, gerando uma nova visão, um novo romance, porque esta, não está situada noutra lugar, mas *aqui e agora*, sem nenhuma ambigüidade. O mundo não encontra mais sua justificação num sentido oculto, fosse qual fosse, sua existência reside apenas na sua presença concreta, material e presente; para além daquilo que se vê doravante não há mais nada.

Essa ausência de significado torna os gestos sem relevância e automatizados. Deles nada se revela. Esse estado fixo de ser, destituído de significado intrínseco ou extrínseco, é inclusive a postura de Maria Luísa, em *Xerazade e os Outros*, diante do mundo:

Nunca o seu olhar tentou penetrar, através do cristal, o belo mistério, as caprichosas tonalidades, os matizados reflexos, que constituem a prodigiosa afirmação de uma vida inextinguível e caudalosa. Nunca se deteve ante problemas de causalidade, tudo surgiu espontâneo no próprio instante em que se relacionou com ela e não merece mais do que um olhar de puro instinto – a sua exclusiva forma de convivência com as coisas e as pessoas.²⁵

A postura de apenas se ater à superfície decorre do pensamento de que nenhuma transcendência, nenhuma superação humanística pode ser aplicada aos objetos, aos gestos e aos acontecimentos. Estes não têm nenhum conteúdo inerente, nenhuma profundidade ou significado em si mesmo. Assim, como nunca há além da coisa descrita, ou seja, nenhuma sobre-natureza se oculta atrás dela, nenhum simbolismo, logo o olhar se vê obrigado a parar na epiderme.

Essa problemática se revela, inclusive, em *As horas nuas*, como o título já o denuncia: o tempo transcorre vazio, despojado de significado. A banalidade preenche as horas, os dias, o cotidiano. Parece que o homem enredou-se numa teia em que todas as direções o levam ao nada: sem saída.

²⁵ BOTELHO, Fernanda. Op. cit., 1989, p. 89.

2. *Non-sense do real*

O real se torna inacessível, gerando nos romances examinados a inexistência de uma única verdade, de uma única explicação definitiva dos fatos. Na vida real, a cada passo, os acontecimentos tomam uma das milhares direções. É o caso de Ananta, em *As horas nuas*, cujo paradeiro é indeterminado e indeterminável, porque pode ser qualquer um: “E eu não falei num motivo tão simples que é não ter um motivo algum, o tipo quer apenas ser feliz. Em outra cidade? Em outro país.”²⁶ A certeza cede lugar à dúvida.

Posição análoga é fornecida pela velha tapeçaria da família da psicóloga dependurada em seu escritório, cujo motivo é uma densa floresta, que segundo Renato Medrado “essa tapeçaria me dava um medo danado com sua floresta que parecia esconder monstros.”²⁷ Monstro, entidade imaginária capaz de devorar o homem, assim como a dúvida.

O romance caminha para a destruição do real, porque a certeza parece escapar constantemente: o que ocorre inclusive quando há repetição de cena. A reconstituição de um acontecimento ou objeto, no entanto, não é fidedigna, apresenta uma pequena variação. Sutil, mas significativa. É o caso do gato Saturno, companheiro de Vina, em *Xerazade e os Outros*, descrito ora portando pêlo amarelo, ora pêlo preto.

Usavas então pêlo amarelo com manchas brancas no dorso e em torno do nariz,
um nariz sempre pingão! Lembras-te?

Agora és um Saturno negro, negro, negro, um breu com mancha branca na pata.
²⁸

A intenção de estabelecer a ambigüidade é irrefutável. A composição *lembras-te?* É dirigida a uma Segunda pessoa, a quem se fala diretamente. E nesse caso é o próprio Saturno, dando a entender que se trata de um único gato (a quem é conduzido o discurso), que inexplicavelmente usava pelo amarelo com manchas brancas no dorso e *agora* é, totalmente, um breu, com exceção da pata branca.

A mesma confusão se instaura nas viagens de Rahul (*As horas nuas*), como migrante do tempo. Ilustra bem essa dubiedade, a passagem do menino da casa das

²⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.171.

²⁷ *Ibidem*, p. 170.

²⁸ BOTELHO, Fernanda. *Op. cit.*, p. 113.

venezianas verdes: ora se encontra partilhando com sua mãe “a visão radiosa de um caleidoscópio desabrochando em pedrarias de flores”²⁹, ora, na condição de felino, e no mesmo instante, divide com Diogo as imagens do canudo mágico. Com o fito de reforçar a dúvida, a personagem questiona: “o caleidoscópio que o menininho viu não seria esse mesmo que Diogo achou nos guardados de Rosona?”³⁰

A referência ao caleidoscópio não é sem propósito, porquanto a descrição cambiante parece desconstruir o real. Daí a narrativa guardar semelhança ao caleidoscópio, isto é, uma série de elementos que são sempre os mesmos, mas que oferecem combinações diferentes, conforme os arranjos que se estabelecem no interior do tubo, variando a cor segundo as incidências de luz, cria uma realidade múltipla. A confusão voluntária e generalizada atinge fatalmente a intriga nos dois romances:

Este será o seu primeiro sonho e a sua primeira ementa. Outros se lhe seguirão, com variantes na ementa, e, talvez, nas personagens do protocolo. Nunca, porém, se altera a magnificente sobremesa que lhe é oferecida, melhor diria sacrificada (como num rito), em cada sonho, após a pantagruélica jantarada.³¹

As cenas se repetem com sutis, mas sensíveis, alterações, implicando essas nuances na impossibilidade de se determinar uma verdade absoluta. A dúvida põe em evidência a falibilidade da certeza. Aliás, essa é a tônica herdada do Novo Romance.³²

Na busca do real, narrando o acontecimento várias vezes de modo que as circunstâncias temporais não coincidam, os romances comparados acabam por abolir o tempo. Este parece fixar-se no eterno presente. O recurso de se contar duplamente o fato anula a versão anterior: Saturno é de pelagem amarela, seguida da afirmação: Saturno é de pelagem negra, tal qual o breu.

As coisas são descritas com absoluta precisão, a descrição recomeça sempre, procurando ser mais completa. A atmosfera desses romances que pretendem ser precisos, positivos, torna-se onírica e surrealista. O processo de descrever o exterior das coisas pormenorizadamente, isolando-o, tem como resultado a irrealidade (que a pintura surrealista já o demonstrou largamente). Aliás, referência feita no romance luso: “faço-lhe

²⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. *Ibidem*, p. 52.

³⁰ *Ibidem*, p. 53.

³¹ BOTELHO, Fernanda. *Op.cit.*, p. 96.

³² ROBBE-GRILLET. *Op. cit.*, 1969, *passim*.

[Gil Dinis a Maria Luísa] uma sinopse de relativo interesse, mais ou menos cronológica, desde Giorgio de Chirico³³ até o surrealismo³⁴:

Quando não se ultrapassam as aparências, tudo é enigma. O Novo Romance tem menos imaginação (daí menos enredo) do que observação (descrição). Sua ambição está mais próxima da dos pintores que da dos romancistas. Trata-se de mostrar o mundo exterior (e seu reflexo) como o escritor o vê. E, realmente, é o mundo exterior refletido que se encontra, a princípio, nesses romances. A incognibilidade se institui, porque os acontecimentos só chegam a compreensão através da perquirição interior das personagens.

3. Multiplicidade de observadores

Ainda, há a questão da multiplicidade de observadores, que no romance convencional era uno, coincidia com o romancista. No Novo Romance, entretanto, a pessoa do observador se multiplica, pois cada personagem é um espreitador da realidade.

³³ De Chirico foi profundamente influenciado pelas filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, informando que esses filósofos foram os primeiros a ensinar a profunda significação do nenhum sentido da vida, e a mostrar como se podia transformar isto em arte ... O vazio terrível que descobriram é a verdadeira beleza, imperturbada e despida de alma, da matéria. No esforço do artista para dar ao vazio uma expressão artística, ele penetrou no âmago do dilema existencial do homem.

³⁴ BOTELHO, Fernanda. Op. cit., 1989, p. 88.

Os acontecimentos são fixados por várias objetivas (olhar) ao mesmo tempo, provando a impossibilidade de apreensão global, inteiriço do real. Legado que Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles incorporaram em *Xerazade e os Outros* e *As horas nuas*, como se verá em capítulo à parte.

Dubiedade que sucede, em *As horas nuas*, por exemplo, com as descrições testemunhais sobre as vestes de Ananta na noite de seu desaparecimento. Segundo a empregada, a psicóloga “usava uma malha preta, saia de lã cinza-escura, bem comprida, meias grossas e sapatos fechados”³⁵. Para o crioulo manobrista, entretanto, a médica “usava um blusão de couro preto, jeans e um gorro de lã branca”³⁶. O perfil de Ananta forma-se, unicamente, a partir de referências, o que leva a inferir que enquanto não se transpuser o limite da superfície, o enigma permanecerá.

Os romances examinados se constituem, essencialmente, de relações entre as personagens e não de uma história, como usava acontecer. A intriga em si deixa de ser fulcral para ceder lugar à complexidade das relações humanas que se revestem de matizes variadíssimos e se compõem, muitas vezes, de modo inusitado ou insólito, isto é, os encontros cotidianos com os outros que aparentemente não apresentam nenhum mistério, reservam muitas vezes meandros sinuosos e obscuros, instaurando no indivíduo temores, insegurança e até solidão.

4. Solidão a dois

A solidão individual, salientada em ambas as obras, faz da sociedade um grande planetário onde mundos irremediavelmente solitários se cruzam num momento para seguir logo cada qual sua trajetória. Cada palavra pronunciada desencadeia sentimentos tão diversos num e noutro que eles não podem, ao mesmo tempo, sentir e compreender o que o outro sente. Só em breve instante eles se encontram e o que os liga é a afeição, mas o instante é logo tragado pelas palavras e cada um retoma sua órbita de estrangeiro.

³⁵ TELLES, 1989, op. cit., p. 210.

³⁶ TELLES. *Ibidem*, p. 211.

O desejo de comunicação no plano estético corresponde à patética procura de comunhão com o próximo. É o caso de Gregório quando, numa única ocasião, convidou Rosa a ver a lua: “Depressa, Rosa, venha ver que beleza! Não fui [...] Foi essa a única vez que você me chamou para partilhar um pouco do seu mundo”³⁷ O sentimento da solidão a dois é uma constante nas obras analisadas.

Dezenas de personagens são apresentadas nesse breve espaço físico e temporal, contudo nada mais os une além do fato de passarem ou viverem num mesmo espaço, num mesmo momento. A ausência, a falta de aderência à vida caracteriza as personagens. É como se elas a vissem passar de longe, sem conseguir participar dela.

Em *Xerazade e os Outros*, o desencontro também tece as relações entre as personagens: “Só o Berto poderia ter descoberto o medo e a solidão que me invadem”.³⁸ Enfim, referidos romances acentuam a solidão das personagens, a sua despersonalização e o esvaziamento da intriga no enredo. Sintomas do *non-sense* que pautarão a *tragédia* do homem, nos romances analisados.

³⁷ TELLES. *Ibidem*, p. 39.

³⁸ BOTELHO, Fernanda. *Op. cit.*, 1989, p. 28-29.

VII. A tragédia em *Xerazade e os Outros* e *As horas nuas*

Não é sem propósito que o presente romance português faça referência ao gênero trágico. Fernanda Botelho, na apresentação de *Xerazade e os Outros*, coloca o subtítulo: romance/tragédia em forma de, o que anuncia, a princípio, que a obra comportará a estrutura de uma tragédia: coro, cenas e personagens, tempo e espaço delimitados e, principalmente, uma situação “sem saída”.

Segundo Vitor Manuel, “no texto dramático, no qual tudo se subordina às exigências da dinâmica do conflito: o tempo da ação é relativamente condensado, o espaço é relativamente rarefeito, as personagens supérfluas são eliminadas, os episódios laterais abolidos, desenvolvendo-se a ação como uma progressão de eventos que resulta forçosamente da conformação (psicológica, ética, sócio-cultural, ideológica) das personagens e das situações em que estas se encontram envolvidas.”³⁹

É pertinente lembrar que a tragédia se originou na Grécia (século VI), com a intenção de render homenagem a Dionísio. O ritual se constituía num coro, cujos integrantes se apresentavam mascarados de sátiros. As máscaras transferiam aos seus portadores as qualidades e poderes das figuras míticas as quais representavam. Assim, aqueles comungavam com os desígnios e os destinos destas. Posteriormente, perdendo seu caráter ritualístico, a tragédia ingressa, pela arte, em sua forma clássica; já não evocava unicamente o martírio do deus ébrio, mas representava dramaticamente o destino fatal dos heróis gregos.

Por conta da relevância que a tragédia se insere, de modo imediato, na composição de *Xerazade e os Outros* e, mediato, em *As horas nuas*, resolveu-se, primeiramente, por explanar desde sua concepção aristotélica até as suas mudanças conceituais, para então se concentrar nas análises dos referidos romances.

³⁹ AGUIAR E SILVA, V. Manoel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Liv. Almadina, 1993, p.609

1. Evolução do que seja tragédia

O termo trágico e tragédia acabam por sofrer um esvaziamento de seu significado original e incorrem numa banalização progressiva, assumindo os mais diversos sentidos, de conteúdos inclusive contraditórios. A dificuldade de definir os termos e fixar-lhes os significados decorre, segundo Bornheim, “da resistência que envolve o próprio fenômeno trágico. Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas.”⁴⁰

Por conseguinte, pelo difícil desvelamento do mistério de seu sentido, a primeira fonte que se costuma consultar são as páginas dedicadas ao assunto por Aristóteles, na sua *Poética*. Nesta, a teoria da tragédia é o elemento fulcral, porquanto dos seus vinte e seis capítulos, dezessete são voltados ao seu estudo. Citado filósofo, porém, não definiu o gênero tragédia; delimitou, sim, o seu objeto, informando, especialmente, como se estrutura, quais são as suas partes constituintes e qual é o lugar de referidas partes.

Quanto a esse aspecto, Lígia Militz da Costa, em seu estudo à *Poética* trata pedagogicamente das partes da tragédia, dividindo-as em: “externas ou materiais: espetáculo, melopéia (canto coral) e elocução (falas, expressão); e, em seguida, as internas: caráter (qualidade moral), pensamento (elemento lógico) e mito (imitação e composição de ações)”⁴¹.

Aristóteles considerava a tragédia como a arte mimética por excelência. Esta se constituía de uma “representação de ações de homens de caráter elevado (objeto da imitação) expressa por uma linguagem ornamentada (meio), através do diálogo e do espetáculo cênico (modo), e visando à purificação das emoções (efeito catártico), à medida que suscita o temor e a piedade no espectador.”⁴²

⁴⁰ BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 71.

⁴¹ COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles – Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1992, p. 10.

⁴² COSTA, Lígia Militz da. *Ibidem*, 1992, p. 18.

De todos os elementos constituintes da tragédia, o mais significativo é o mito, que consiste na imitação de uma ação que expressa o caráter de unicidade, formando um todo. Na tragédia, segundo esse filósofo, de relevante vem a ser a finalidade do homem, ou seja, a sua ação, e não o caráter que o qualifica:

E como a Tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa e má fortuna dos homens. Ora o Mito é imitação de ações; e por “Mito” entendo a composição dos atos; por “caráter”, o que nos faz dizer das personagens que ela têm tal ou tal qualidade; e por “pensamento”, tudo quanto dizem as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão.⁴³

O mito consiste na representação de uma ação construída de partes ordenadas em princípio, meio e fim, observando os critérios da necessidade e da verossimilhança, compondo um todo uno, e com uma extensão determinada, ou seja, o mito deve corresponder a uma extensão que permita ao espectador contemplar, numa visão de conjunto, a unidade e totalidade da representação:

[...] a Tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo.⁴⁴

[...] Determinar o limite prático dessa extensão, tendo em conta as circunstâncias dos concursos dramáticos e a impressão no público, tal não é o mister da arte poética, pois se houvesse que pôr em cena a Tragédia [em um só concurso dramático], o tempo teria de ser regulado pela clepsidra, como dizem que se fazia antigamente. Porém, o limite imposto pela própria natureza das coisas é o seguinte: desde que se possa apreender o conjunto, uma Tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa. Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conforme à verossimilhança e à necessidade, se dê o transcurso da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.⁴⁵

Não é suficiente que o poeta faça uma imitação de homens melhores, piores ou iguais a qualquer outro, constituindo com isso o objeto da tragédia. A fim de que a mimese trágica alcance idealmente seus efeitos deve se valer de situações que permitam o transcorrer de ações que percorram uma rota emocional, partindo da felicidade à desgraça, e vice-versa. Ou ainda, ter suas ações representadas por heróis selecionados em função de

⁴³ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, ed. Bilingüe, 1993, Cap. VI, Par. 30, p. 39.

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Ibidem*, Cap. V, par. 24, p. 35.

⁴⁵ *Idem*, *ibidem*, 1993, Cap. VII, par. 45, p. 49.

seu caráter, homem de índole intermediário entre o vício e a virtude, a mediocridade e a bondade, capaz de, por isso, verossimilmente, de incorrer em erro trágico.

Ainda, de conformidade à *Poética*, quanto ao tema a ser observado no drama cabe ao poeta representar não o que acontece realmente, se colocando na função de um historiador, mas sim o que poderia acontecer, ou seja, o possível, na ordem do verossímil e do necessário. Assim há de se preferir às coisas possíveis, mas incríveis, as impossíveis, porém críveis.

Ainda, sobre a mesma questão:

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. [...]⁴⁶

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser.⁴⁷

Por essa razão, a mimese aristotélica não pode ser confundida com a imitação no sentido de cópia; a referência ao real que ela comporta é inseparável da dimensão criadora. Assim, mesmo que se queira salientar apenas alguns aspectos que permitam entender a vigência ou a situação do fenômeno trágico na literatura dramática contemporânea, não é suficiente fundamentar a tragédia tão-só a partir da esfera da obra de arte. Não é apenas o plano estético que dá a si próprio a sua tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de modo precípuo, ao real.

Então salta a questão: de que modo o fenômeno trágico é intrínseco à dimensão humana? Aquele estaria vinculado à finitude, limitações e outras contingências funestas. Contudo, é essencial que se diga que tais fatores possibilitadores do trágico não são, em si mesmos, trágicos. “Por isto tem razão Max Scheler quando afirma que o trágico pertence à esfera dos valores; é preso a um valor que o trágico pode aparecer no real.”⁴⁸

Desta feita, há de se inferir que o trágico não é universal, o que torna compreensível que este gênero dramático, que é a tragédia, não possa se desenvolver aleatoriamente; que de fato a tragédia só tenha surgido na cultura ocidental, e mais, em certos momentos dessa cultura. Nesse sentido Bornheim constata que a tragédia, como

⁴⁶ ARISTÓTELES. *Ibidem*, Cap. XXV, par. 177, p. 143.

⁴⁷ *Idem*, *ibidem*, Cap. XXV, par. 160, p. 133.

⁴⁸ SCHELER, Max. *Von Umsturz der Werte*, Bern, 1955, pp. 153 e ss. apud BORNHEIM, Gerd A. *Ibidem*, 1969, p. 72.

gênero literário, foi cultivada em apenas dois períodos ou situações históricas: a Grécia do século V (quando os homens se sentiram derrotados pelos deuses) e a Europa dos tempos modernos (quando a Ciência, provando as leis da evolução da matéria, despojou o homem de sua origem divina e de sua transcendência). Segundo o mesmo, a tragédia é de natureza histórica, surge condicionada por certa situação histórica.

Em ambos os períodos encontramos, muito significativamente, a crise das respectivas crenças religiosas: crise do mundo grego homérico e crise da religiosidade medieval. Nos dois casos incide-se em um processo de secularização ou laicização da vida humana. Assim, o florescimento da tragédia considerado de um ponto de vista histórico, se move entre estas coordenadas, e se situa no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida; [...] O fato histórico é que a tragédia só se verifica na tensão entre estes dois extremos, no seu momento de incidência.⁴⁹

Vale dizer que, enquanto o homem permanece religado a uma ordem transcendente, qualquer que seja ela a ponto de se confundir com ela, a tragédia não se verifica, como é o caso do homem medieval, cuja religação com o divino é absoluta.

O fenômeno trágico se constata quando há conflito sem solução. “E ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela falsa. Neste sentido, podemos dizer que o conflito trágico deriva de um não-estar – ou não poder estar – completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência”.⁵⁰

O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade – “verdade no sentido de reconhecimento”⁵¹: manifestar-se, descobrir-se, segundo o próprio significado do termo - passagem do ignorar ao conhecer. O que vem à tona não é a essência do herói restrita a sua individualidade, mas a aparência na qual está submerso: a aparência é des-coberta. O problema não reside, portanto, no seu ser, mas nas circunstâncias que condicionam o seu viver e que põem em jogo a realização de seu próprio “eu”.

⁴⁹ BORNHEIM, Gerd A. Op. cit., 1969, pp. 81/82.

⁵⁰ Idem. Ibidem, 1969, p. 80.

⁵¹ Idem, ibidem, 1993, Cap. XI, par. 61, p. 61.

2. Tragédia em *Xerazade e os Outros*

Esse conflito é personificado por Maria Luísa, em *Xerazade e os Outros* (Romance/ tragédia em forma de), por conta de suas escolhas e ações no mundo, gerando uma imagem distorcida de si mesma. Segundo Alberto Fontinhas ela é apenas uma mulher fragilizada pelo medo e solidão, enquanto que, pelo olhar de Gil Dinis, ela é uma orquídea a sugar a seiva alheia.

É o princípio dos pseudos. O erro não pode ser justificado unicamente sob a perspectiva subjetiva, individual; ele se mantém, pelo contrário, como objetividade, conseguindo afetar a relação entre o indivíduo e a própria vida pública. Segundo Aristóteles, pelo conceito de *amartia* - do erro de juízo cometido pelo herói - o indivíduo interfere na ordem a que está inserido:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; [...].⁵²

Outro ser trágico que atua nesse drama é Gil Dinis, porque ciente da desmedida do mundo e de sua náusea diante dela, sublima a realidade instrumentalizado pelo Belo. Nesse sentido vale lembrar o pensamento de nietzschiana quanto ao Coro:

O êxtase do estado dionísico, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionísica. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionísico se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão.⁵³

Não é por menos que esse personagem é um *voyeur*, avesso às mudanças, visto que nelas não acredita. Ele é esse homem trágico, sem ilusão, que relanceou à

⁵² ARISTÓTELES. *Ibidem*, 2002, Cap. XIII, par. 70, p. 69.

⁵³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (1871). São Paulo: Cia das Letras, 1992, pp. 55/56.

“horrenda verdade”, impedindo-o de qualquer atitude, como sucede a Hamlet e ao homem dionísico. Segundo Nietzsche, o antídoto à paralisação está na Arte, no Sublime:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega.⁵⁴

Por isso é que o *public relations* atua como Pigmalião diante da realidade, esta personificada por Maria Luísa, porquanto “ele é salvo pela arte , e através da arte salva-se nele – a vida”⁵⁵ :

Durante alguns segundos – aqueles que a reconduziram à vida – noto quanto me desagrada a sua presença [de Maria Luísa], e, por conseguinte, afugento, tão rápido quanto possível, a visão inoportuna até reconstituir o seu particular encanto de fantasma, cuja beleza está em mim, na memória que eu resguardo de uma fraudulenta actualidade [...] disposto a todos os excessos de Pigmalião para não estragar aquela Galatéia que tombara em sorte.⁵⁶

A estrutura eleita por Fernanda Botelho, *tragédia em forma de romance*, expressa a intenção manifestada pela autora na obra *Xerazade e os Outros*, visto que as personagens se caracterizam pela sua natureza híbrida, isto é, elas se debatem entre os polos: há uma relação conflitante entre o homem e o universo de valores que constitui o seu sistema.

3. Funções do Coro

Essa tensão, entre o indivíduo e a ordem em que está inserido, estampa-se num texto dramático, em que a voz narrativa pode, contudo, manifestar-se em forma de Coro, expondo-se no prólogo ou no epílogo, como efetivamente o faz neste romance luso, sob o batismo de CORO I e CORO II, respectivamente. É um mecanismo que integra as

⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ibidem*, 1992, p. 56.

⁵⁵ *Idem*, *ibidem*, 1992, p. 55.

⁵⁶ BOTELHO, Fernanda. *Op. cit.*, 1989, pp. 90 e 102.

“Partes quantitativas da Tragédia” na *Poética*⁵⁷, atuando na condição de ator, reforçando a unidade entre o todo e a ação, porque o coro está integralmente incorporado na estrutura dramática.⁵⁸

O coro não se constitui apenas num mero recurso técnico para compor a Tragédia, pelo contrário sua função é tão relevante que se confunde com a própria gênese da tragédia, conforme se depreende de *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA ou Helenismo e Pessimismo*:

Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originariamente era só coro e nada mais que coro; daí nos vem a obrigação de ver esse drama trágico como verdadeiro protodrama no âmago, [...] que ele, o coro, é o espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena.⁵⁹

Assim, de um lado, o coro pode se traduzir numa voz que, na ausência do discurso direto das personagens, se ouve: atua como narrador. Representa a *polis*, a comunidade, amplia a ação além do conflito individual. O coro é uma espécie de opinião pública que arroga para si o direito de comentar, opinar, interpretar, valorizar, seja de modo positivo ou negativo, as ações das personagens. É o que se observa, a título ilustrativo, no Coro I, quando um dos acólitos se refere ao casamento de Xerazade com *Boss*:

“Esta é que soube levar!” O ricochete vem, lírico, da primeira personagem: “Com papas e bolos se enganam os tolos. Mas, com o jeitinho dela, a mim não se me dava de passar por tolo.” Riem os acólitos, cooperativos.⁶⁰

Comentários picantes ainda sucedem, sob a égide do Coro I, quando duas funcionárias (Pérola e Coral) do departamento *Public Relations*, maliciosamente, trocam impressões sobre as supostas relações extra-conjugais de Xerazade que, em suma, constitui em trair o marido. É de se notar que o critério moral de tais integrantes do coro é cambiante, a “imoralidade” não decorre do ato da traição propriamente dita, mas sim de quem o pratica. Se detentor de uma condição social reconhecida e valorizada, a imoralidade do gesto não resvala no sujeito, como é o caso do alto executivo Gil Diniz. Entretanto, não sairá incólume, da punição pública o anônimo - destituído de cacife sócio-

⁵⁷ ARISTÓTELES. *Ibidem*, 1993, Cap. XII, par. 65, p. 65.

⁵⁸ Pelos termos da *Poética*, Cap. XVIII, par. 110: “O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação [...].”

⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.*, 2001, p. 52.

⁶⁰ BOTELHO, Fernanda. *Op.cit.*, 1989, p. 10.

econômico - Berto. Assim, se com o *public relations* seria admissível, até aceitável, considerando o prestígio social deste, inconcebível é traí-lo, porém, com um pobre diabo.

De outro lado, o coro pode assumir a forma de uma reflexão. Ao se isolar da ação, ele abandona o estreito círculo dos gestos para avançar na essência do homem. Bem como provê de força poética a própria reflexão. O Coro II traduz-se como um exemplo disso.

O texto dramático almeja representar as relações homem-homem, homem-mundo. Representar as concepções, os atos e fatos do universo, entretanto, o faz nas circunstâncias em que o conflito eclode, em que as ações ocorrem.

A ação que se desenvolve inexorável e diretamente, sem grandes divisões, para a manifestação do conflito num único dia, à semelhança do tempo observado no teatro tradicionalmente aristotélico. Desta forma, a vida é representada em seus momentos de crise e as relações humanas são apreendidas nos seus aspectos de tensão antagônicas. Instâncias enunciativas que vão construindo o universo dramático de *Xerazade e os Outros*.

Outro elemento caracterizador deste drama é o discurso direto assentado num “eu” que fala para um outro ou outros (“tu” ou “tus”) no tempo presente. O passado e o futuro, apesar de subordinados ao tempo lingüístico do presente desempenham uma função significativa na formação moral e psicológica das personagens. Assim, não obstante o tempo de atuação ser eminentemente o presente, os seus agentes são resultados da forja de um tempo pretérito.

Ilustra essa característica a personalidade de Maria Luísa com a sua “filosofia das coisas”, que se constitui numa postura amoral diante de sua própria imoralidade:

... o conhecimento de que certos fatos decisivos da minha vida foram conseqüência de pequenos nada [ocorridos no passado], de coisas (outra vez!) insignificantes, em suma, como a da morte da condessa, que já estava em boa idade de esperar por ela, como a do estúpido bom senso da dona Cristina, como a do caráter rancoroso e brutal, dizem, do Carlos Aloisius. Benditas sejam elas!⁶¹

A miséria de terceiros é o seu prêmio, mas essa colocação não lhe parece inescrupulosa nem imoral. Uma vez que entende que todas as vantagens merece, em face

⁶¹ BOTELHO. Op. cit., 1989, p. 43.

de sua condição pretérita de penúria: “... lembrás-te...? do panelão de batatas e da fina casca espiralada que éramos obrigadas a tirar-lhes, para bem fazer! Da luz cortada em casa da tia Vina por não cumprimento do pagamento - a ceia à luz e ao cheiro da estearina rançosa!”

⁶² O passado de pobreza e humilhações agudas modelaram o perfil de Xerazade: amoral, mas segundo a própria, aquele passado lhe outorga o direito de usufruir do que puder extrair do capital, hoje.

Assim, nenhuma (a)ventura do passado – “os poetas-estudantes de taquigrafia, os caixeiros-viajantes com *lingerie* de contrabando, os figurantes bonitões e ambiciosos de filmes publicitários, os moços-de-força do fortalhão, os quarentões casados e belos com mulheres doente-crônicas, os divertidos e esforçados filhos-família com um Porche e um cassino na direção do volante...” - se comparam a sua atual e confortável situação: “nada são perante o leito dona Maria (o sarcófago) [...], os móveis e todos os pormenores, aqueles medalhões oitocentistas, por exemplo, ... [...], espelho com moldura doirada.” ⁶³

Embora a estrutura do drama se componha do pretérito e do futuro, o presente é o tempo dramático por excelência, como se demonstrará, posteriormente, da análise, principalmente, de Xerazade e o gato Saturno, sob o prisma temporal.

A exemplo do Coro, em que as qualidades das máscaras se transferiam aos seus portadores, o mesmo sucede em *Xerazade e os Outros*, uma vez que os papéis sociais são trasladados e incorporados por aqueles que os portam, esvaziando-os. Assim, sob a égide de “As personagens”, cada uma delas assume as máscaras a elas conferidas, subjugadas às denominações de *Boss*, *Public Relations*, *Xerazade* e *outros*, o que se constata é que há essencialmente o desempenho das respectivas funções declinadas em detrimento ao exercício da humanidade do ser. Aqui, é reforçada a idéia de que as relações interpessoais não ocorrem na dimensão do indivíduo enquanto ser, mas de sua função (papéis), enquanto peças na engrenagem social maior.

Nesse sentido, Marx⁶⁴ já percebia nitidamente a forte pressão que a comunidade podia exercer sobre os homens, esteriotipando seus pensamentos até transformá-los em clichês; congelando o fluxo das emoções, tornando-os em rígidas e

⁶² BOTELHO. *Ibidem*, 1989, p. 44.

⁶³ *Idem*, *ibidem*, mesma página.

⁶⁴ MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, *passim*.

inflexíveis formas humanas; mudando a ação humana em rançosas repetições de papéis pré-fabricados. Mas tal redução, acreditava ele, jamais poderia ser completa porque, por mais que os homens se esforçassem em se dissolver em máscaras, sempre haveria um residual incólume: a liberdade poderia ser aplacada, mas jamais desaparecer. Cada indivíduo teria, aberto diante de si, a possibilidade de novamente se afirmar como indivíduo contra a sociedade que pretende subjugar-lo.

Ao abrigo desse entendimento, pode se afirmar que o Coro II desnuda o pensamento do Autor ali inscrito: a criatividade – uma das modalidades de liberdade – seria o antídoto contra o cotidiano mecanicista e determinista, porque a “Invenção é luta”.

Essa colocação, portanto, não autoriza a autora a traçar de modo inexorável o destino de suas personagens, embora trágicas, pois elas são extraídas e reescritas do real cotidiano “*e, sob esse aspecto, são elas, as personagens, pobres e mesquinhas. Mas [conjunção coordenativa adversativa que reflete toda a crença da Autora na natureza humana, inclusive na sua própria quanto a necessidade e eficácia da luta], tal como dizem ser a Arte imitação da vida, uma simples atitude pode ser a imitação da própria grandeza.*”⁶⁵

Para o público da tragédia ática, a mimese não era considerada uma mera imitação artística do fenômeno natural, e sim uma substituição da realidade. Era possível ao espectador grego “imaginar-se a si mesmo como um coreuta. Desse ponto de vista, devemos considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como o auto-espelhamento do próprio homem dionísico”.⁶⁶

Talvez por focar a realidade cotidiana como dotada de duas forças antagônicas, em Coro II: de um lado, opressora e limitativa de realizações e, de outro, instigadora da criação – inventar e/ou sonhar, é que indaga: *se um pássaro na sua gaiola tivesse a capacidade do sonho – ainda sofreria?*⁶⁷ A pergunta, não obstante, formulada ao leitor, constitui-se em verdade numa reflexão, quanto à eficácia do sonho como um antídoto à opressão social. Por isso, neste romance, a invenção toma a forma que lhe é mais

⁶⁵ BOTELHO. *Ibidem*, 1989, p. 223.

⁶⁶ NIETZSCHE. *Op. cit.*, 2006, p. 58.

⁶⁷ BOTELHO. *Op.cit.*, 1989, p.222.

pertinente, porque o homem dionísico “é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.”⁶⁸

De fato já revelava Schiller em “*Acerca do uso do coro na tragédia*”⁶⁹ que o esforço do poeta objetiva a um ideal. “É das artes da imaginação, seja dito de passagem, que toda pessoa espera uma certa liberação dos limites do real”⁷⁰ Por essa via, inspirado pelo pensador alemão é que Nietzsche infere:

Uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética.
71

A opção do romance, *Xerazade e os Outros – romance/tragédia em forma de*, assumir a forma de tragédia não é arbitrária. As personagens, espectadores da vida, vêm a si mesmas como os espectadores gregos de outrora, isto é, metamorfoseados em sátiros: “público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre público e coro: pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando.”⁷²

Essa recorrência, nota-se, ainda, em Maria Luísa, que na condição de Xerazade acredita viver um sonho de *Mil e Uma Noites* (... *quem diria que, nessa noite, a Providência – e o Gil! – me punha frente a frente, pela primeira vez com o marido que destinara! ...Carlos Aloisius Milheiros, de bolsa tão aberta e pronta como um sonho maravilhoso, a minha lâmpada de Aladino.*)⁷³

Gil Diniz, também não escapa dessa sina: vive uma fantasia (isto é sonha como as personagens anteriores) que o alicia. É a história do vagabundo que envereda palácio adentro ao encontro de sua musa, cinzelada inclusive pelo seu olhar (gesto com capacidade criadora), à semelhança de Pigmalião. Enquanto aquele frui um sonho estético, Berto traça um sonho ético, porque este é o homem da “inteligência desajustada” (adjetivo

⁶⁸ NIETZSCHE. *Ibidem*, 2006, p. 55.

⁶⁹ Escrito inicialmente como prefácio para a peça “*A Noiva de Messina*”, em 1803, e posteriormente incorporado como capítulo integrante de sua obra *Teoria da Tragédia*, com introdução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Ed. Herder, 1964.

⁷⁰ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Ed. Herder, 1964, p. 65.

⁷¹ NIETZSCHE. *Ibidem*, 2006, p. 53/54.

⁷² NIETZSCHE. *Ibidem*, 2006, p. 57.

⁷³ BOTELHO. *Ibidem*, 1989, grifamos: pp.33 e 26 .

emprestado de Fernando Mendonça)⁷⁴ desajustada do sistema capitalista dominante, desajustada da ladainha da mesmice, dos gestos vazios. Inteligência capaz de pensar e compor artigo de quilate: “*A flagrante mediocridade (em tipo grande), Actualidades do século XX (tipo médio), Metade (tipo pequeno), Estudo social, I (em subtítulo), por Alberto Fontinhas*”.⁷⁵

Fato observável, inclusive, em Vina, quando se suspende do “real cotidiano” e ingressa na dimensão do coro aristotélico⁷⁶. Não é por acaso que a idealização por parte de Vina tenha ocorrido quando de sua imaginária ida ao *teatro* acompanhada de um autêntico fidalgo. A fantasia só se revela ilusória quando a personagem descreve por duas vezes o cabelo do conde Danilo: ora tem “cabelos ondulados”, ora informa “Afim não tem cabelo ondulado, antes liso”.⁷⁷ Esse suposto equívoco denuncia uma ruptura entre a realidade e a realidade do coro.

Dicotomia que não ocorre ao se narrar o enlace de Vina e o conde Danilo:

A senhora condessa pergunta: “Ludovina, Ludovina, que vergonha é essa? Como ousaste” [...] É a vez de eu [Vina] falar. Levanto a minha voz, imponho silêncio à Faldinha, e, lentamente, muito lentamente pronuncio: “o Inácio-dos-Móveis é pouco bonito, tem cara de lua-cheia, e faces encarniçadas.” “Mas tem de seu, propriedades na terra e casa aberta em Lisboa, que mais queres?” “Quero o que tenho.” “Ah! Ah! Por quanto tempo? Pobre imbecil?” “Para toda a vida.” “Ah! Ah! Essa é das boas! Com o Danilo, para toda a vida? Ah! Ah!” “Para toda a vida. Casamos há um mês, eu e o conde Danilo.”⁷⁸

A união de Vina e Danilo é duplamente ratificada: “Com o Danilo para toda a vida? Para toda a vida.”. Essa ratificação expressa a intenção de demonstrar que o coro é uma realidade. Assim se expressa Nietzsche: “A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer exatamente o

⁷⁴ MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973, p. 182.

⁷⁵ BOTELHO, 1989, *Ibidem*, p. 34.

⁷⁶ Ter sempre em mente, ao se tratar de coro na tragédia grega, que o público reencontrava a si mesmo no coro e que no fundo, não se dava nenhum contraponto entre espectador e o coro.

⁷⁷ BOTELHO. *Ibidem*, 1989, p. 121.

⁷⁸ BOTELHO. *Op. cit.*, 1989, p. 122.

oposto, a indisfarçada expressão da verdade e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado.”⁷⁹

4. O trágico em *As horas nuas*

Enquanto que no romance português, *Xerazade e os Outros*, o gênero trágico é explícito, em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, o elemento trágico é dissolvido pela ironia.

A história mostra que é na crise que a tragicidade floresce. Crise forjada pela inadequação do homem à realidade a que está inserido. Segundo Aristóteles, o herói trágico é o ser que se coloca entre esses dois extremos: conflito entre realidade objetiva e a individualidade subjetiva. Daí a tensão da existência humana decorrer do imbricamento do ser e do parecer, isto é, a tragicidade se manifesta quando a aparência se incorporada à essência. Confusão que se sana pela ação do reconhecimento, este entendido como a passagem do ignorar ao conhecer. O que vem à tona, entretanto, não é a essência do indivíduo, mas a aparência na qual está submerso: a aparência é descoberta, porque a questão não reside no ser, mas no modo de ser (caráter x ação).

Assim, não é por acaso que a protagonista de *As horas nuas* seja uma atriz, cujos papéis representados se confundam com a mesma: ser e máscaras se enleiam, formando a personagem em detrimento da pessoa. Fato que remete à origem da Tragédia, que visando render homenagem à Dionísio, seus cultuadores se apresentavam mascarados. Durante o ritual as características místicas inerentes às máscaras eram transferidas e incorporadas por seus portadores. O mesmo sucedendo com Rosa Ambrósio que se vestia de papéis: “A máscara da serenidade, a máscara da alegria, a do desprezo e da indiferença, era só escolher, hoje vou usar esta”.⁸⁰

⁷⁹ NIETZSCHE. Op. cit., 2006, p. 57.

⁸⁰ TELLES, Lygia F. Op.cit., 1989, p. 48.

A atitude simplista e mecânica de vestir seus papéis, revela uma Rosa Ambrósio multifacetada e esvaziada de si. Embora cercada de espelhos, suas múltiplas faces a impediam de mirar a si. Apenas quando aliciada por Dionísio, num ritual alcoólico, é que a personagem pôde dar início à travessia do ignorar ao conhecer: “Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências”.⁸¹

Nesse sentido, Nietzsche observa que: “o êxtase do estado dionísico, [...], contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal”. Passada a letargia, o indivíduo ingressa na realidade cotidiana e ela é sentida com náusea. Tolerável apenas quando sua visão perpassa pela Arte. Em *Xerazade e os Outros*, o sublime é o elemento transformador, enquanto “domesticação artística do horrível”, ao passo que em *As horas nuas*: o cômico é o que atua como um mecanismo amortecedor, uma vez que opera como uma “descarga artística da náusea do absurdo”.⁸²

Numa incursão ao discurso íntimo de Rosa Rosae constata-se que a ironia, quando não a comicidade, dá o tom. O agônico e o irônico se mesclam tecendo a fala da personagem, isto é, pela arte da narração, a protagonista inicia seu processo de reconhecimento (do ignorar ao conhecer). Pelo ato discursivo, descobre os inúmeros papéis que se sobrepõem ao seu ser, porque a palavra vem ao discurso, como a eloquência à consciência. Pelo sublime ou pelo cômico, as personagens de *Xerazade e os Outros* e de *As horas nuas* respectivamente, puderam entabular mais eficazmente a relação homem-mundo.

⁸¹ TELLES. *Ibidem*, 1989, p. 11.

⁸² NIETZSCHE. *Op.cit.*, 2006, p. 56.

VIII. A palavra: construtora da realidade

“A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade e precisa [...] despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado.”⁸³

Nietzsche

Por via da palavra, pela consciência artesanal da arte (construção, montagem, colagem, etc.) é que se dá a metamorfose da realidade vivida em realidade artística. A palavra se torna preta do real intuído e é nomeando-o que o indivíduo se reencontrará como parte integrante do todo. “Todo”, hoje fragmentado, que pela palavra humana, poderá ser reordenado.

É essa certeza que se impõe ao “mundo pensante”, quanto ao valor criador da palavra (a palavra do Homem substitui a de Deus, posta em questão). O código lingüístico assume essa condição, quando se equipara ao símbolo religioso em sua ambição de ingressar numa realidade que se trata menos de representar do que de manifestar, de efetivar, de inserir realmente no mundo visível.

Na contramão do que determina a Lingüística que restringe a dois aspectos o signo como fato humano da comunicação: significante e significado (excluindo o referente do domínio da linguagem ao qual não pertence, pois sua seara é a da natureza), a palavra pós-moderna à semelhança do que sucede com o símbolo sagrado, implica na presença em si mesma do referente, posto como uma potência que se exerce num domínio definido. *Dentro dessa ótica, o signo literário, mais do que a linguagem humana, quer-se linguagem divina, no sentido de que se sabe criadora.*

O novo valor simbólico da palavra resulta no fato de a imagem verbal, mais do que a representação figurada, ou simples cópia, é dotada de poder criador. É essa nova consciência da palavra que está na raiz dos romances comparados, porque Fernanda Botelho e

⁸³ NIETZSCHE. *Ibidem*, 2006, p. 56.

Lygia Fagundes Telles sabem que é na linguagem e através dela que o homem se constitui como sujeito, uma vez que só a linguagem estabelece o conceito de ego na realidade. A subjetividade é modelada na linguagem, porque esta não se resume num ordenamento funcional de sons, ao contrário, é por meio dessa organização que se chega a ter uma identidade.

As ficcionistas pertencem ao mesmo momento de crise, de descrença ética e existencial, um mundo sem saída ... (embora com diferença de vinte e cinco anos entre as duas obras). Estão empenhadas na construção de uma razão para a própria existência, já que o existir com o Outro e para o Outro é impossível.. A solidão a dois é a problemática que corrói o mundo burguês, daí a valorização da palavra como nomeadora/criadora do real. É pela palavra que o homem garantirá sua sobrevivência no mundo (uma realidade possível).

Xerazade e os Outros e As horas nuas, apesar de considerarem o tempo como fator fundamental nas tessituras romanescas, introduzem a *palavra*, senão oral, pelo menos oralizável, como uma nova variante da estruturação do romance e das personagens. Assim, o objeto narrativo se forma a partir de dois centros de interesses: o tempo e a palavra. É realmente pela palavra – valor denotativo e até fônico – que, dentro da problemática temporal, a personalidade se encontra e se define.

O “eu” interior forja, então, sua personalidade, não como matiz de sentimentos ou sensações, como pensamento fragmentado ou como vivência mais intuída, mas como fato conhecido e sobretudo cognoscível, porque a cada fato corresponde um nome específico, uma expressão ou uma frase que ao mesmo tempo que o define, coloca-o, arruma-o na prateleira da consciência. Motivo pelo qual estes romances são, principalmente, de confluência: alternância de testemunhos sobre os mesmos fatos, testemunhos em que cada personagem procura a própria verdade através da verdade do fato, objetiva ou subjetivada. O importante é que, qualquer que seja o tipo de realidade que a personalidade procure – a exterior ou a interior – há sempre a busca e o encontro da palavra exata que a defina, dentro de uma estrutura oracional perfeitamente lógica.

As falas individuais (Maria Luíza, Alberto Fontinhas, Gil Dinis, Carlos Aloisius Milheiros, Vina), que constituem a primeira parte do romance, sob o título “As Personagens”, não são monólogos, mas diálogos mentais: constantes colocações de perguntas de “um eu” para “outro eu”. Esta posição dialogal de todas as personagens em constante interrogação de si

e do mundo, traduzida em palavras, isto é, em estrutura frásica oral ou oralizável, determina a estrutura-realidade de *Xerazade e os Outros*.

O mesmo sucedendo em *As horas nuas*, em que os monólogos de Rosa Ambrósio (interior), de Ananta (delirante), de Rahul (transmigrante) manifestos em construções lingüísticas devaneantes ou surrealistas condicionam e engendram a realidade ficcional.

Aliás, os discursos, em forma de monólogo ou diálogo, não só estruturam o romance como possibilitam a comunicação, inicialmente, consigo e depois com o outro. Tanto é fato esta evolução no processo comunicativo, que é só depois dos diálogos interiores (solilóquios), nas “Cenas”, de *Xerazade e os Outros*, que as personagens agem uma em relação às outras, como ocorre com Maria Luísa, ao se libertar do esposo.

Liberdade, de certa forma, alcançada pela protagonista de *As horas nuas* quando finalizada sua re-escritura: “Reaparecimento de Rosa Ambrósio [...] Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu Hem !...As Horas Nuas (sic), você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor.”⁸⁴

1. Narrar e Tempo: mecanismos de sobrevivência em *As horas nuas* e *Xerazade e os Outros*

Em *As horas nuas*, a narração interrogante de Rosa Ambrósio permite que a mesma sobreviva ao “inferno astral” em que trafega. O ato narrativo, orienta à semelhança de Virgílio, na condução de Dante no seu inferno de nove círculos. O caminho em que a protagonista percorre, no entanto, não é um espaço físico, geográfico, mas sim íntimo, que coincide com o tempo.

⁸⁴ TELLES. *Ibidem*, 1989, p. 38.

Em *Xerazade e os Outros*, o binômio narrar e tempo interferem igualmente na tessitura do texto. A narração é gesto praticado fundamentalmente por Gil Dinis e Alberto Fontinhas. Para o primeiro, o exercício de *contar* opera como um projetor de seu alter ego; para Berto, constitui numa forma de sua voz sobreviver ao anonimato massivo. A todos, porém, o manejo narrativo autoriza de uma forma ou de outra sobreviver na estrutura social, no qual estão imersos.

Por esse caminho envereda Rosa Ambrósio, em *As horas nuas*: o ato de narrar a si mesma trouxe ao plano do estético o que eram apenas espectros. Não só eternizou o que era fugaz, como concretizou, presentificou e conscientizou o que era meramente abstrato, pretérito e inconsciente. A equação ética-matemática (narrar = viver)⁸⁵ que ressoa no interior de *Mil e uma noites*, em *Xerazade e os Outros* retumba igualmente em *As Horas Nuas*.

A equivalência narrar é viver constitui num fator determinante na intersecção entre os romances em exame. De um lado, no romance lygiano, Ananta e Rosa praticam a narração, a primeira pela escrita (para a psicóloga, o seu diário reflete a si, em substituição a ausência absoluta do objeto especular em sua vida) e a última pela oralidade.

O silêncio das horas é aparente em Rosa Rosae: o passado se re-constrói ruidosamente; o seu forjar – em forma de memória invocada voluntariamente ou não – desperta o consciente que ora a penaliza com a constatação e contabilização das perdas, ora a estimula para sua própria reconciliação:

O uísque desce mais violento pela minha garganta, indignados os dois, o uísque e eu e ainda assim quero continuar falando, lá sei se esse bosta de gravador ainda funciona, apertei os botões e pronto, não interessa, vou até o fim.⁸⁶

A busca é lenta, de caminhos tortuosos, solavancos e percalços. Tem medo de se encarar, embora seja, talvez, este gesto o único passe à sua individuação. Processo doloroso, cuja versão literária se reproduz no mecanismo do fluxo-de-consciência no interior labiríntico da memória (argumento desenvolvido em capítulo à parte).

Narrar-se, percorrer as dobras e os meandros da memória e re-escrever-se, permitiu que a protagonista de *As horas nuas* resgatasse a consciência de si mesma e do que

⁸⁵ Equação formulada por Todorov in *As estruturas narrativas*.

⁸⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *Ibidem*, 1989, p. 189.

efetivamente lhe fosse significativo. Travestida sob as diversas máscaras e desempenhando múltiplos papéis como atriz, sua história deixou de ser única para assumir a condição de versões: tantos reflexos e tão poucas reflexões. Multifacetada, procura re-compor pela narrativa o fio condutor de seu labirinto vital.

De outro lado, em *Xerazade e os Outros*, o *public relations* e o jornalista são os ícones da comunicação: Gil Dinis expressa metaforicamente os pensamentos inconcessavelmente subversivos, manipula a figura do excluído vagabundo num mundo que lhe é, em princípio, antitético, por se tratar de um palácio. Conta insistente e repetidamente a histórica trajetória do vadio, que a despeito de ser errante trilha com precisão, conhece os passos e o espaço palacianos. Não se confunde e não se ilude: como peregrino ficcional é dinâmico, diversamente de quando assume o papel de *public relations (voyeur)*.

Gil Dinis, como homem cindido se vale da palavra para representar o que está oculto. A ficção lhe permite desvelar o que se esconde sob a máscara do ceticismo. Como artesão, manipula significantes e significados compondo uma fábula das mil e uma noites, aparentemente fantástica e contudo verdadeira, porque a realidade, tal qual a Medusa, petrifica se encarada, apenas o olhar oblíquo permite a sobrevivência de quem a enfrentar: “o único herói capaz de decepar a cabeça de Medusa é Perseu, [...] que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze”⁸⁷.

Completa Calvino:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.⁸⁸

O *public relations* à semelhança de Perseu reconhece a opacidade do mundo. Apesar de ironicamente cético, luta, porque sabe que o mutismo absoluto o condenaria à morte. Verdade que revela por conta do malogro de quem queria escrever um conto, mas que se frustrou na busca de um código, um nome, que lhe servisse de musa:

“Esta noite, ao adormecer, quis pensar em alguém, um nome, um homem, cuja evocação me permitiria pegar no sono de forma agradável. Não encontrei. Pensei então fazer um conto, escrito a primeira pessoa, baseado no meu estado de espírito. Diria assim: “Esta noite, como o sono chegasse dificilmente, tentei encontrar, entre o nomes evocados pela memória, um que me fosse particularmente grato, de modo

⁸⁷ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 16.

⁸⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 17.

a adormecer com um sorriso nos lábios. A memória falhou e eu adormeci [...] No dia seguinte, resolvi escrever um conto que, reproduzindo o meu estado de espírito, [...] infelizmente ninguém acorreu ao apelo, o meu coração estava frio, e frio o deixei quando, exausta adormeci por fim [...] Esta noite, encontrando-me com a minha solidão, procurei fugir-lhe buscando uma imagem querida. Em vão, porém, etc., etc... [...] Por fim matou-se.”⁸⁹

A linguagem – a relação do poeta com o mundo - talvez seja o único mecanismo eficaz de “escapar ao olhar inexorável da Medusa”.⁹⁰ A vida se garante pela criatividade, pensamento que ressoa no Coro II: “sobrevivência contra a qual apenas um recurso existe: o da invenção”.⁹¹ Invenção sob a forma de arte, de artefato, do articular dos códigos linguísticos.

O narrar somado ao tempo, tal qual sucede nos contos árabes, age como condição transformativa, porque é pelo mergulho no discurso-temporal que Rosa se insere no processo de Individuação, nos moldes junguianos. Ainda é pela esteira do tempo que Xerazade se transmuta: de início, dotada de uma postura medida, comportada, letárgica passa a desmedida, dinâmica e subversiva, inaugurando um processo de Individuação.

O tempo, instituto comum que permeia os romances, é no entanto distinto, quanto à sua concepção: em *As horas nuas*, a questão temporal é a decorrente do pensamento bergsoniano⁹², é um medidor interno, psicológico, que permite rastrear o ser na direção do pretérito, enquanto que em *Xerazade e os Outros*, o fenômeno temporal é concebido à maneira da proposição defendida por Deleuze.

2. Narrar: ato legitimador de sobrevivência em *Xerazade e os Outros*

A relevância dos signos e as respectivas articulações na arte de narrar, como se demonstrou até aqui, são confluentes tanto em *Xerazade e os Outros* como em *As horas nuas*. Em essência, todos os experimentalismos (surrealismo, existencialismo e no *nouveau-roman* francês) dão significativa importância à força da palavra, inclusive no plano metalinguístico (o

⁸⁹ BOTELHO, Fernanda. Op. cit., pp. 90-92.

⁹⁰ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 16.

⁹¹ BOTELHO, Fernanda. Op. cit., p. 223.

⁹² BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, passim.

signo se reportando ao signo), já que desembocam na equação ética-matemática: narrar = viver⁹³. Equivalência anunciada por Todorov: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa à morte”, é extraída, inclusive, de contos de tradição oral dos povos da Pérsia.

Quanto a essa equação, é interessante observar os argumentos de John Barth (em colóquio sobre o fantástico na Universidade de Flórida Atlantic, 1984), quando fala de sua musa “my friend Sherazade”. Nessa ocasião, inicia sua conferência reportando-se a um diálogo de Sherazade, então Sherry, e sua irmã *Dunyazadiada* (na versão ficcional de Barth), em que recorre à mitologia e ao folclore, numa tentativa de conter a represália impingida pelo sultão:

Precisamos de um milagre, Duny – ela disse – e os únicos gênios que eu já encontrei existiram em livros e não em anéis de mouros ou lâmpadas de judeus. A mágica está nas palavras abracadabra, abre-te sésamos e todas as outras – mas a verdadeira mágica está em entender quais as palavras que funcionam, quando e para quê.⁹⁴

A mágica está na palavra, isto é, a solução está na articulação correta dos signos. No caso de *As mil e uma noites*, a sobrevivência da decantada filha do Grão-vizir está condicionada unicamente em seu poder narrativo. A verdadeira força reside no modo especial de se engendrar as histórias, isto é, na narração de histórias sobre histórias, e mais ainda, histórias sobre a arte de contar histórias. É uma questão imemorial, persistente e onipresente, como a própria vocação narrativa.

Esse mecanismo consiste no incorporar de uma história em outra, em outra, em outra,... perfazendo uma estrutura abismal, provocando uma perturbação na compreensão linear, uma vez que as personagens de uma obra se transformam em leitores ou autores de ficção, o que traz à tona a questão do fictício da própria existência humana.

A razão do interesse de Borges por essa estrutura em abismo – que encerra uma história na outra, na outra, na outra ..., é insinuada pelo próprio autor a partir da “perturbação metafísica” que esse tipo de narrativa provoca. Esses contos, dizia Borges, inseridos em outros contos, que se articulam como aquelas esferas chinesas, dentro das quais há outras esferas, produzem um efeito curioso, quase infinito, como uma espécie de vertigem.⁹⁵

⁹³ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 128

⁹⁴ Barth, 1982, p.10 apud OLINTO, Heidrun K. Org. MANIX.. – in *Narrar em tempos pós-modernos*: 1001 Sherazades. Semeiar Rio de Janeiro: Vozes 2002, p.81

⁹⁵ BORGES, 1985 apud MANIX (Org.), *ibidem*, 2002, p. 81.

Em outras palavras, esses enredos que se imbricam simultaneamente ao “mundo real” e ao “universo da ficção”, dialogando posições narratológicas e temáticas, representam eventuais respostas contemporâneas para o realismo, na comunicação literária vigente. Essas reflexões de cunho filosófico-discursivo ingresso na literatura atual emergem, insistente e naturalmente, do interior de *Xerazade e os Outros* e *As horas suas*, seja pelas viagens no tempo, seja pelas contaminações constantes da realidade pelo irreal ou, ainda, pela própria fórmula estrutural dentro do texto. Esses procedimentos, que acentuam o anacronismo, reversibilidade do tempo, travessia entre supostas searas ficcionais e reais, mostram a presença simultânea de marcas históricas e estéticas heterogêneas.

A exemplo disso, têm-se os contos inumeráveis de autorias anônimas e de origens diversas, circulando no mundo árabe desde o século VIII (na Pérsia, na Mesopotâmia, na Índia, no Egito), articulados e rearticulados a partir de múltiplas tradições orais e transmitidos em cadeia ininterrupta até serem colhidos por escribas desde o século XI, estampando uma “confusão” temporal, já que abarcam em si a diversidade cronológica (tempo presente em intersecção com o tempo pretérito) num mesmo enredo ou, ainda, dispõem uma estrutura de encaixamento infinitésima. Aspectos, esses, comuns em *Xerazade e os Outros* e *As horas suas* como se desenvolverá posteriormente.

2.1 Encaixe: Sherazade sobrevive às mil e uma noites

De volta às crônicas dos antigos sultões da Pérsia, *As mil e uma noites*, conta-se que Shariar herdou de seu pai um Império que se estendia muito além da Pérsia, incluindo a Índia e a China, restando para o irmão Shazenan a província da Tartária. Eis a primeira moldura para uma narrativa sobre os infortúnios de dois irmãos que, traídos pelas respectivas esposas, passaram a vagar pelo mundo até um dia se transformarem em espectadores de um novo episódio, envolvendo como protagonista um gênio maligno, que escondia no fundo do mar, numa caixa de vidro trancada a sete chaves, uma bela mulher, que, por sua vez, conta a história do seu rapto no dia do seu casamento, seguido por incontáveis traições.

O relato emoldurado em terceiro grau transforma-se em moldura para contar a desgraça de milhares de virgens-de-uma-noite-só, vítimas do sultão, que não perdoava a infidelidade das mulheres. E é apenas a partir do enquadramento da história dentro da história que surge a bela filha do Grão-vizir que decide tentar pôr fim a esse ritual macabro. Esse processo narrativo que consiste no acondicionamento de uma história em outra e assim “indefinidamente” se constitui no que se denominou de *encaixe*.

Segundo Todorov, a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa, contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema central, e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma. A narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a segue diretamente. A repetição de uma mesma história tem, ainda, uma outra função: ela serve não somente para reiterar a mesma aventura, mas também para introduzir uma outra, com o conseqüente avanço do enredo.

O processo de encaixe chega ao máximo com o auto-encaixe, ou seja, quando a história encaixante se encontra, num quinto ou sexto graus, encaixada por ela mesma. Fato que se verifica em *As mil e uma noites*, como observa Borges a respeito: “Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites. Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial que abrange todas as outras que – monstruosidade – abrange a si mesma ...”⁹⁶

Esquema que se vislumbra em *Xerazade e Os Outros*, quando da trajetória do vagabundo narrado por Gil Dinis: o que se percebe é o afloramento do processo de enunciação, ou seja, torna-se evidente que uma história se reflete e encontra a sua própria imagem:

A última história que lhe contei tem um sabor especial e é, actualmente, a minha favorita. Nela há um tipo miserável, andrajoso, faminto. [...] Ao meu vagabundo, porém, aconteceu-lhe uma coisa única: tem um sonho mirífico, seguido de outros mais ou menos idênticos, tão miríficos como o primeiro. O primeiro sonho, paradigma de quantos se lhe seguiram, constituirá uma incomparável surpresa.⁹⁷

Desse entrecho resta evidente que há uma seqüência de narrativas. A primeira (encaixante) se presta de engaste à próxima (encaixada), que por sua vez se constituirá na moldura da seguinte e assim sucessivamente (*tem um sonho mirífico, seguido de outros mais*

⁹⁶ BORGES, 1985 apud MANIX (Org.), *ibidem*, 2002, p. 81.

⁹⁷ BOTELHO, Fernanda. Op. Cit., p. 95.

ou menos idênticos, tão miríficos como o primeiro), desembocando num clímax de auto-encaixe: o *public-relations* retrata, revela e imprime sua imagem na figura do vagabundo.

A ascensão profissional e social de Gil Dinis narradas pelo mesmo assumem a forma de um conto, com características da tradição oral dos povos árabes: o vagabundo adentra no palácio, percorre rol e câmaras, ricamente revestidos, serve-se fartamente de manjares e encerra a incursão num aposento “internamente acolchoado, em cetim cor de pérola nas faces da pirâmide e veludo cristal azul-cinza na sua base”⁹⁸, cujo luxo e riqueza são dignos de um sultão.

Note, contudo, que ele ingressa no palácio na condição de errante e assim permanece até o final de sua caminhada, não obstante toda a riqueza que o cerca. Essa alegoria reproduz o percurso sócio-financeiro do *public-relations*: de “vagabundo” de andrajo a “vagabundo” de colarinho branco. Ratificando sua condição ética que, entretanto, permanece imutável: “vagabundo”.

O processo de encaixamento não atua apenas como mola propulsora, mas como um mecanismo de salvação, isto é, o gesto narrativo implica e garante a sobrevivência não somente do enunciado, como ainda do enunciante. Assim acontece em *As mil e uma noites*, em que a filha do Grão-vizir se submete ao ultimato: narrar ou perecer. Lição aprendida por Xerazade (de início, uma sombra apática de sua ancestral Sherazade) que resolveu, ao final, narrar sua própria história, porque aprendeu que o “homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função.”⁹⁹

O mesmo legado fatal ocorre na obra lusa, mas que ao inverso da narradora dos contos árabes tem seu final selado pela morte:

Certa mulher, um dia, acreditou que seria divertido para ela escrever um conto e suficientemente imbecil para perseverar na execução de um desígnio tão arbitrário, pediu à sua musa umas quantas palavras que determinassem, logo de início, o teor e o tema de sua história. A musa ditou-lhas e, devidamente arrumadas, ficaram assim: “esta noite, ao adormecer, quis pensar em alguém, um nome, um homem, cuja vocação me permitiria pegar no sono de forma agradável. Não encontrei. Pensei então em fazer um conto, escrito em primeira pessoa, baseado no meu estado de espírito. Diria assim: “esta noite, como o sono chegasse dificilmente, tentei encontrar, entre os nomes evocados pela memória, um que me fosse particularmente grato, de modo a adormecer com um

⁹⁸ BOTELHO. Op. cit., p. 99.

⁹⁹ TODOROV. Op. cit., 2004, p. 129.

sorriso nos lábios. A memória falhou, e eu adormeci ... No dia seguinte, resolvi escrever um conto [e em sucessiva repetição]...". Talvez a mulher tenha desistido de escrevê-la. [...] Por fim, matou-se".¹⁰⁰

O mote pérsico expresso por Todorov (*narrar=viver*) é sintomático, reflete nas formas metalingüísticas e diz respeito ao tópico temático da pós-modernidade, quanto a discussão sobre a própria arte de escrever. Questão, aliás, observada pelo narrador no Coro II

- E agora Saturno? – também pergunta o Autor do Romance (Tragédia em forma de) [...] quase servil perante o real quotidiano (como é de lei vigente), não nutre pelo real quotidiano nenhum sentimento de cordial admiração, decidiu-se o autor a admitir-lhe, por força da conspiração das gerações sucessivas, uma irreparável (e, quem sabe?, necessário) sobrevivência, contra a qual apenas um recurso existe: o da invenção. E vai o musgo pela pedra como a invenção de cada um pelo real quotidiano de todos.

- Invenção é luta.¹⁰¹

Reflexão que autoriza supor que a realidade seja a vil inércia do minério. Apesar de o Autor achar-se preso à estática da pedra, a mesma está envolta num musgo vivo. Assim, a ele resta inventar, isto é, somente pela criação artística sua falência não será decretada. E, aos reles mortais, pobres e mesquinhos, imersos no cotidiano o que os permitirá escapar da ceifa da morte? Talvez “tal como dizem ser a Arte imitação da Vida, uma simples atitude pode ser a imitação da própria grandeza”¹⁰².

3. Tempo : elemento devorador e, paradoxalmente, renovador

As mil e uma noites, como se demonstrou até aqui, transitam, *intertextualmente*, em *Xerazade e os Outros*, mais especificamente no *plano narrativo*. Porque sua incursão, não se restringe à arquitetura da palavra, ao revés, se estende ao *plano temporal*: de um lado, como fator abortivo da autoridade opressora e, de outro, como fator condicionante do processo de individuação de Maria Luísa.

¹⁰⁰ BOTELHO, op.cit., 1989, p. 92, negritamos.

¹⁰¹ BOTELHO, ibidem, 1989, p. 222.

¹⁰² BOTELHO, ibidem, 1989, mesma página.

Ao longo de mil e uma noites, a bela Sherazade não somente seduziu o rei Shariar com as suas narrativas, fazendo-o suspender a sentença que pesava sobre ela, como também derrotou o autoritarismo, demovendo o sultão da idéia de desposar, e seguidamente, executar uma jovem a cada romper do dia. Vitória, essa, extensiva, à temporalidade, porque a filha do Grão-vizir, ainda, por mil e uma noites subjugou o tempo devorador de dia e de homens, permanecendo viva a cada alvorecer.

3.1 Tempo deleuziano

Entretanto o tempo, em que transcorre *As mil e uma noites*, é diverso do que trespassa a *Xerazade* de Fernanda Botelho. A noção desse tempo no romance português é a concebida por Gilles Deleuze. Uma sumária abordagem sobre esse conceito desenvolvido pelo estudioso francês será, portanto, necessária para justificar a sua pertinência em *Xerazade e os Outros*, especialmente quanto ao processo de individuação da personagem de mesmo nome.

O pensador francês incorpora a seus estudos uma visão estoíca do tempo, isto é, não há três momentos no tempo (passado, presente, futuro), mas duas leituras simultâneas dessa entidade: Aion e Cronos. Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais: sempre já passado e eternamente ainda por vir: “pura forma vazia do tempo, que se libertou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, que se alonga em uma reta.” Isto é, “tornou-se autônomo, desembaraçando-se de sua matéria, fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro. Esse tempo Aion em linha reta e forma vazia é o tempo dos acontecimento-efeitos”¹⁰³.

Enquanto Aion é o espaço dos acontecimentos incorpóreos (passado e futuro), Cronos¹⁰⁴ exprime a ação dos corpos e a criação das qualidades corporais.

Em um caso [Cronos] o presente é tudo e o passado e o futuro não indicam senão a diferença relativa entre dois presentes, um de menor extensão, o outro cuja contração recai sobre uma extensão maior. No outro caso [Aion], o presente não é

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 65

¹⁰⁴ Cronos, filho de Géia e Úrano. Diante do prognóstico de que sua descendência o destronaria, devorou cada um dos filhos à medida que eles nasciam. Por conta dessa voracidade, Cronos aparece como a personificação do Tempo.

nada, puro instante matemático, ser de razão que exprime o passado e o futuro nos quais ele se divide. Em suma: *dois tempos, dos quais um não compõe senão de presentes encaixados e o outro não faz mais do que se decompor em passado e futuro alongados*. Dos quais um é sempre definido, ativo ou passivo, e o outro, eternamente Infinitivo, eternamente neutro. Dos quais um é cíclico, mede o movimento dos corpos e depende da matéria que o limita e preenche; e o outro é uma linha reta na superfície, incorporal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria.¹⁰⁵

Em *A Lógica do Sentido*, Deleuze desenvolve uma concepção inusitada, paradoxal em relação à noção tradicional do tempo cronológico. O paradoxo é duplamente destrutivo: subverte o bom senso e o senso comum (as duas formas que constituem conjuntamente a imagem do pensamento).

O bom senso é o “bom sentido”, o convencionalmente correto, a direção única das coisas na sua sucessão sensata, que vai do anterior ao posterior, do passado ao futuro, sendo por isso previsível. Norteia, portanto, a flecha do tempo sempre a partir do presente. O paradoxo não inverte somente a orientação dessa flecha mas, vai além, extingue o princípio da mão única.

Pelo paradoxo sempre são geradas e ratificadas concomitantemente múltiplas vertentes. Ele aniquila a direção da seta do tempo ao abolir o princípio da direção única, mas sobretudo coloca em xeque o presente que lhe serve de parâmetro. O paradoxo se furta ao presente e esquiva-o, instalando na divisão infinita do instante e afirmando simultaneamente os vários sentidos, numa temporalidade centrífuga.

De um lado, muito embora Deleuze tenha se valido da idéia de tempo dos estóicos na elaboração de seu pensamento, o fez de modo radicalmente distinto: para aqueles o Cronos é uno e para este é Zeus e Saturno simultaneamente. De outro lado, porém, é certo que Deleuze extrai da visão estoicista uma perturbação temporal que marca boa parte de sua obra *Lógica do sentido*. No interior de Cronos, concebido por Deleuze, constata-se um estremeamento crescente que anuncia a sua inusitada condição (de Saturno).

Sob essa ótica, Cronos se torna movimento regulado dos presentes superficiais e profundos. É nessa característica que Deleuze descobre, por debaixo de uma pulsação alternada do vasto e do profundo, uma inquietação. Essa perturbação profunda - essência do presente - é uma imanência que revolve e corrompe toda medida. Traduz-se num devir-louco que emana das profundidades e que se furta ao presente. A questão do ser e do devir, do limite

¹⁰⁵ DELEUZE, *ibidem*, 2003, p. 65.

e do ilimitado, de uma ordem e de uma subversão, da possibilidade de um devir puro esquivado ao presente decorrem do desdobramento que esse filósofo promove no Cronos “uno” dos estóicos.

Numa colocação paradoxal, repensa o tempo uno estoicista e o cinde em dois presentes: um “bom” Cronos e um “*mau*” Cronos, Zeus e Saturno, Ser e *Devir*, ser presente (da superfície) e *devir-louco* (da profundidade). Este outro presente, essa aventura terrífica do presente, em que Cronos perde o seu limite (se aproxima de Saturno)¹⁰⁶. Esse presente crônico em que o próprio Zeus se desfaz, é o desequilíbrio temporal. A alternância eruptiva é inerente à temporalidade presente que constituída de “agoras” devoram-se entre si infinitamente, como a única maneira de sobrevivência e engendramento do passado e do futuro. O agora de natureza cíclica enrola e desenrola os acontecimentos corpóreos num eterno devir, que aniquila o próprio presente. É, aliás, pela via da morte que o presente se instaura.

Nesse contexto temporal-crônico, em que *Boss*, à semelhança de Shariar, aniquila a vida (um, instrumentalizado pelo capital, o outro, pela espada), a nova Xerazade caminha como uma pálida sombra de sua ancestral pérsica. É um espectro sem o saber: “Desconhece, porém, que está morta e que se move dentro da morte com a suposta facilidade de quem se julga vivo e permanente.”¹⁰⁷

Sua rota, distinta da precursora oriental, traça-se na linha fronteira entre a ética e a amoralidade. Passiva, submissa à autoridade do sistema circundante, personificada em *Boss* (sultão luso) vivencia o presente, usufruindo-lhe apenas a materialidade (roupas caras, conforto, prestígio) alienada a qualquer questão: “Nunca se deteve ante problemas de causalidade, tudo surgiu espontâneo no próprio instante em que se relacionou com ela e não merece mais do que um olhar de puro instinto – a sua exclusiva forma de convivência com as coisas e as pessoas”¹⁰⁸. Vive à superfície dos fatos, como Zeus à superfície de Cronos, isto é, somente o presente lhe existe.

¹⁰⁶ DELEUZE, *ibidem*, 2003, *passim*.

¹⁰⁷ BOTELHO, *Op. cit.*, 1989, p. 88.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 1989, p. 89.

3.2. Tempo: individuação de Xerazade

O presente, no romance em estudo, transcorre ao longo de um dia: numa manhã, Xerazade aguarda Berto na literia, malograda na espera, retorna a casa e entediada sai a busca das promessas de um festim (remetendo às saturnais mitológicas)¹⁰⁹, encontra-se com Gil Dinis e após uma travessia noturna em tabernas, volta, mas agora, transformada, à casa de Vina. Todas essas passagens ocorrem no presente, como denunciam os verbos:

Xerazade: do telefone para o balcão, deste para a mesa de canto, solitária e recatada. Xerazade senta-se com alívio e reclama com discrição a presença do criado, acerca-se e, surdo por certo e a bombordo, vira e inclina a cabeça no bom sentido. Afasta-se depois.¹¹⁰

[...] Mr Richardson avança um rosto sorridente e, quando eles se calam, mais se dobra sobre a mesa para segredar a Dinis. Luísa leva um cigarro à boca, e Dinis, de ouvido atento ao rumorejar de Mr. Richardson, estica o braço para lho acender.¹¹¹

[...] Luísa ri, cessa de rir para levar o cigarro aos lábios, volta a rir. Pouco depois, substitui o riso por um sorriso, e, entre dentes, murmura.¹¹²

Vive um agora de submissão:

Ei-la sentada no lugar que lhe compete, silenciosa e compenetrada, *a garce!* Aprecio a Maria Luisa.¹¹³ [...] continua a ocupar o lugar que lhe compete. O lugar onde devia estar a Cristina. Cristina seria menos submissa. Cristina discutiria as instruções que lhe desse – a Maria Luísa não.¹¹⁴

Alienada e cordata subjuga-se alegremente à ordem social, como Zeus reina tranqüilo no presente, sem subversões ou guerrilhas. À semelhança desse deus que palmilha o tempo sempre na tranqüilidade, sem solavancos, num sentido convencional, Xerazade trafega no presente “indiferente à qualquer chamariz, independente, imune, gelada, porém absurdamente sombria, como um ser abandonado à sorte dos ventos e das marés”, resignada aos cânones, inerte, morta: “Move-se agora com fadigada anuência ... decidiu que o púriplo seria feito e não foge ao martírio.”¹¹⁵

¹⁰⁹ Kronos, divindade helênica é filho de Urano (a quem ele castra) e pai de Zeus”. Cronos tem seu similar entre os latinos na figura de Saturno, cujo culto era celebrado por volta do solstício de inverno. Nele se realizavam inúmeros banquetes, onde os cidadãos substituíam a toga pela túnica e serviam seus escravos. Essas festividades desembocavam em grandes orgias. Cronos, por sua vez, designa normalmente o tempo ou sua medida.

¹¹⁰ BOTELHO, op. cit., 1989, p. 8.

¹¹¹ Ibidem, 1989, p. 172.

¹¹² Ibidem, 1989, p. 173.

¹¹³ Ibidem, 1989, p. 80.

¹¹⁴ Ibidem, 1989, p. 83.

¹¹⁵ BOTELHO, F. Op. cit., p. 88.

Essa passividade é enganosa, visto que subterraneamente a ela pulsa um devir tenso: em Xerazade essa latência se traduz numa intenção iminente, em Zeus (sua versão temporal), esse estado de potencialidade se diviniza na figura subversiva de Cronos (Saturno). Essa disposição tem seu equivalente na Física Mecânica sob a forma de energia potencial dos corpos: o vir-a-ser é latente, sempre pronto a solapar a tranqüilidade, o convencional, a inércia.

Desta feita, aquele ser comportado que se orienta pela bússola da mão única – o “bom” Cronos deleuziano – é corrompido e desmesurado em sua superfície, por um “mau” Cronos, o devir louco da profundidade que se opõe ao presente vivo do “bom” Cronos. O devir ameaça de dentro a ordem do agora. **Saturno ruge no âmago de Zeus.** Sabota as convenções e aciona o presente, arremessando-o concomitantemente ao passado e ao futuro.

A sublevação de Saturno à superfície de Zeus significa a decretação da morte do agora. Saturno é o presente desmedido que se esquiva e revolve o tempo de Zeus. Entretanto, é esse presente subversivo que atua como um mecanismo que dá lugar à sucessão temporal. Morrer para poder viver, constitui num eterno avatar. A esse destino está fadada Xerazade: face de uma realidade que se opõe e se interage a outra: Saturno, o gato. Enquanto aquela é cordata, a “boazinha”, amarrada e amordaçada pelo sistema. Saturno, na condição de alter-ego felino da protagonista, é irreverente. Eclode em outros tempos, resgata o passado quando migra na esteira temporal:

Usavas então pêlo amarelo com manchas brancas no dorso e em torno do nariz, um nariz sempre pingão! Lembras-te?
Agoras és um Saturno negro, negro, negro, um breu com mancha branca na pata que fazia os encantos de Luisinha! O pêlo amarelo caiu, espalhou-se pelos sofás, pelos tapetes, pelo colo da senhora condessa, o nariz cada vez mais pingão, o miado cada vez mais débil ... até que se foi, o Saturno, a enterrar no jardim, junto à macieira...¹¹⁶

O tempo verbal no pretérito imperfeito (*usavas*) denuncia a passagem da ação do tempo passado ao presente. O verbo ser (*és*) no presente do indicativo ratifica a presença de Zeus, mas agora interceptado por Saturno. A coincidência nominal entre Saturno, parceiro e inimigo temporal do deus do Olimpo e Saturno, versão felina de Xerazade não é casual, ao revés, revela a intenção do romance em decalcar as duas imagens em sua natureza transformativa.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p.113.

Enquanto um Saturno (Kronos, em grego) ruga no interior de Zeus, debelando o agora e instaurando o vir a ser; o outro Saturno (felino = alter-ego) quebra a apatia de Xerazade, impelindo-a a uma (re)ação. Tomar uma atitude: do passivo ao ativo, do conformismo à rebeldia em busca de festim (que remete às festas em honra a Saturno, nas quais ocorreria a subversão da ordem social). Depreende-se desse parâmetro que a “subversão” de Xerazade é um crescente: do estado de obediência passa ao da insatisfação, para desembocar numa transgressão. Essa evolução, esse “tornar-se” é a desmedida que Xerazade-Saturno impinge nas medidas de Boss (Zeus). Talvez de modo tímido e inconsciente, mas eficaz e transformativo. Como se depreende em III Cena: Xerazade e o comendador estão na biblioteca, ela impaciente, senta e levanta a pretexto de escolher um livro. Mas, ao final, desiste e decide sair, quando, então, Carlos Milheiros percebe sua intenção

Assoma à porta, e vê. Vê Luísa. Não em blusa ciclame ... Sim, a blusa ciclame está lá, mas quase invisível sob o casaco branco. À porta da rua. A porta da rua está encostada, e Luísa junto da porta, olha-o de boca aberta. As vozes calaram-se. A meio do vestibulo, Dorotéia contempla Luísa, depois ele, depois Luísa...

- Que é isto? - pergunta o comendador e para Luísa directamente:

- Curioso! Dir-se-ia que vens ou vais sair. O que há, afinal?

- Vou ... creio que vou. [...]

- Eu fecho a porta, Carlos. Eu fecho ... Até logo, Carlos! ¹¹⁷

Passagem que descreve bem a acanhada metamorfose de Maria Luísa: passo indeciso; a porta entreaberta sugerindo a hesitação entre o permanecer ou o sair; entretanto a presença da blusa ciclame, que aliás foi observada duas vezes por Boss, sob o casaco branco revela que a metáfora cromática é significativa, conotando a subversão (ciclame – variação do roxo: intenso, desmedido, excessivo) latente e latejante sob o manto da passividade alienante (casaco branco). Da mesma forma ocorre com Saturno (Kronos) pulsante em Zeus (superfície do agora).

A “revolução” de Maria Luísa, embora oscilante, denuncia o início de uma transformação, ou melhor, de um processo de individuação percebida inclusive em *As horas nuas*, quanto à personagem Rosa Ambrósio. Nesta, a rota de individuação (como um processo de evolução do ser) instaurada o foi sob o enfoque junguiano, isto é, ocorreu sob o ponto de vista psicológico. Em contrapartida, no romance *Xerazade e os Outros*, a individuação é

¹¹⁷ BOTELHO, F. Op. cit., p.165 e 167.

percebida na esfera temporal. Nesse sentido, a concepção de tempo de Deleuze aqui referida se presta de suporte e justificativa à teoria da subjetividade na dimensão temporal.

Até aqui, tem-se por certo que o tempo e a articulação narrativa compõem os romances examinados. No entanto, outro elemento: multiplicidade de vozes e visões, incorporará o estudo daqueles, arquitetando a tridimensionalidade analítica.

FRAGMENTAÇÃO: A NOVA ÓTICA DO ROMANCE

Ambos os romances, *Xerazade e os Outros* e *As Horas Nuas*, são exemplares das transformações exigidas à nova ficção, a partir dos anos 1950–1960, quando os experimentalismos formais se impuseram, nos rastros do *nouveau roman*, não mais a segurança lógica do narrador baseado em certezas, mas o desnorteamento de que só tem visão parcial das coisas. Assim o foco narrativo resulta da fusão de várias vozes que se cruzam numa estrutura narrativa fragmentada ou múltipla, onde se movem personagens ambíguas, personalidades que não se definem por completo. Por conta dessas considerações, passa-se à análise dos romances, em suas peculiaridades.

IX. *As horas nuas*: análise

“Abrirci em parábola minha boca e deia
farcí sair com impcto coisas ocultas desde
a criação do mundo.”¹¹⁸

1. A problemática nuclear

A problemática nuclear deste romance gira em torno da ruptura com a lógica, como forjadora possível da realidade. Daí seu ceticismo diante das verdades absolutas. Decorre, dessa mundivisão, a fragmentação do olhar (multiplicidade de visão), a multiplicidade de vozes (estratégias discursivas: polifonia e monofonia), a desarticulação sintática (ruptura com o racional como apelo verbal) e o imbricamento do real à fantasia (composição insólita: gato Rahul), como fatores construtores da realidade em *As horas nuas*.

Às questões como “o desencontro entre o eu e o mundo, entre a aparência do real e sua verdade oculta; a hipocrisia social; o drama da rejeição que engendra seres acossados pelo medo e pela solidão sem saída...”¹¹⁹, Lygia Fagundes Telles contrapõe a leveza discursiva. Daí, a vocação dialeticamente agônica e irônica de Rosa Ambrósio, atriz decadente, que diante do malogro vivido busca a si num corajoso desnudamento interior.

Procuró com a boca a boca da garrafa. Com a ponta da língua vou contornando o círculo de vidro amolecido – ou foi minha língua que amoleceu. Assim viciosa eu o percorreria inteira, fala, Diogo, onde é que você está – eu te amo. Agora que te perdi é que sei o quanto te amei – mas por que tinha que acontecer outra vez [...] Clichê, eu sei, mas só damos valor às coisas depois que as perdemos, foi assim com Gregório. Foi assim com Diogo, é um lugar-comum mas sou uma mulher comum.¹²⁰

Logo na cena inaugural, Rosa Rosae executa sua performance retirando paulatinamente suas máscaras, para revelar o oculto, tantos papéis recobrem sua pessoa que ela mesma não consegue discernir ou distinguir: o ser e o parecer. As personas encenadas no palco e na vida assumem uma segunda, terceira peles.

¹¹⁸ São Mateus 13: 35

¹¹⁹ COELHO, Nelly Novacs. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 387.

¹²⁰ TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 13.

Durante a memorização, a personagem representa uma atriz decadente, que para fugir da dor consubstanciada pelas perdas: juventude, beleza, sucesso, Gregório, Diogo, ..., agarra-se à “muleta de vidro”¹²¹ percorrendo o subterrâneo dionísico. Nessa escalada ébria e solitária, resta-lhe a companhia de um gato, Rahul. Este testemunha silenciosamente que tudo vê. Apesar de sua aparente mudez, não se cala: relata os acontecimentos que ocorrem nos sete andares do prédio habitados pela protagonista, então proprietária; Cordélia, sua filha; Gregório, seu esposo, Diogo, o amante; Dionísia, sua empregada e Ananta, a inquilina.

Sair desta vida no nível do chão. Sem horizonte, fechado por muros, móveis, portas. A longa convivência com o rodapé. Com os sapatos, identifico os donos dos sapatos antes mesmo de encará-los ou de ouvir suas vozes. Rosona e sua mania com sapatos, compra dúzias deles, a maioria endurece intocada. No Verão, costuma circular descalça. Tem pés bonitos assim como a filha que desce e sobe pelos lances da escada que mandou atapar. Gregório e seus sapatos gastos, as solas guardando o seu jeito de pisar um pouco para fora, de quem não quer ser notado. Você precisa comprar sapatos com urgência, Rosona repete. Ele concordava, distraído. Diogo e seus belos sapatos italianos. Os sapatos sem salto da pequena Ananta. Os saltos altíssimos da Lili, que não se conforma em ter pés grandes e compra sempre um número menor para ficar depois se queixando de dor no calcanhar. As alpargatas limpas de Dionísia.¹²²

Na posição de testemunha, Rahul assistia às relações de amor e ódio da protagonista e seu secretário (Diogo); presenciou angustiado o suicídio de Gregório. Na condição de sujeito vivenciou uma gama de papéis: um jovem e amante romano, um menino de cabelos cacheados, um atleta, etc. Trata-se de uma figura dúbia, ora dotado de pêlos, ora dotado de pele. Uma vez felino é acomodado e silencioso; na versão humana é dinâmico e eloquente. Essa cisão, entretanto, não é característica exclusiva dessa personagem. Ananta, também pratica essa segmentação: enquanto psicóloga privilegia o recato e luta pelas mulheres vitimadas pela violência, entretanto, quando despida desses trajes, sua performance é antitética, sua libido e sexualidade vêm à tona, numa explosão incontida.

Histórias distintas tecem o romance, contudo, guardam um padrão. Em todas, a realidade é interceptada pelo imaginário, numa relação dialética. A arte incorpora à vida, a ficção ao real, a ponto de cada personagem dicotomizar sua natureza nessa fusão simbiótica.

¹²¹ TELLES. *Ibidem*, 1989, p. 50.

¹²² TELLES. *Op. cit.*, 1989, p. 29.

Rosa Rosae é uma das vozes que conduz o leitor ao enredado mundo fronteiro entre o real e o inventado, entre o imaginado e o vivido. Um mundo portal que se processa numa dialética entre o espaço e o tempo, entre o presente e o passado. Nessa viagem oscilante entre o real e a realidade revisitada, procura consciente ou inconscientemente reescrever-se: “Posso começar assim as minhas memórias”¹²³ principalmente porque assumiu seu medo: “Tudo somado, um longo plano de evasão fragmentado em fugas diárias, que foram se multiplicando, não leio mais jornais, desliguei a TV... ah! Um cansaço. Por que ficar sabendo de tudo se não posso fazer nada?”¹²⁴ Medo interiorizado, medo fluindo do próprio ser. Que rotas tomar, que caminho seguir se a coragem de viver foi banida do íntimo geográfico?

Rosa Ambrósio se re-escreve numa ânsia de eternizar sua transitoriedade e exorcizar seus temores. Numa linguagem descarrilhada, angustiante e irônica, traça e redesenha sua vivência – de quando era uma atriz renomada, amante e amada. Fala, fala e fala num ato mecânico, ora fruto de sua memória voluntária, ora decorrente de sua embriaguez órfica. O passado se presentifica, mas não sem antes passar pelo crivo da morte.

2. Rosa Rosae: morte metafórica no espaço íntimo

Rememorar, aqui, é incorrer em uma morte simbólica, uma vez que supõe a separação entre a natureza perecível do corpo e o caminhar na atemporalidade do vivido ou na experiência imaginada. No entanto não é visível a ruptura entre essas duas dimensões, porque aquela se integra no ciclo desta.

Morte e vida se revezam continuamente. Os estados de embriaguez e lucidez são pendulares na protagonista, permitindo vislumbrar o processo dialético de Perséfone¹²⁵. No romance lygiano, contudo, não existe fissura entre a aurora ou o crepúsculo, na medida em que

¹²³ TELLES, *ibidem*, 1989, p. 10.

¹²⁴ *Ibidem*, mesma página.

¹²⁵ KOLTUV, Barbara Black. *A tecelã*. São Paulo: Cultrix, *passim*: Perséfone se coloca ora imersa no submundo terrífico de Hades, ora no plano da terra-mão de Deméter.

quem mergulha na memória descobre nesse exercício, a imortalidade: há simetria do nascimento e do perecimento, sendo este último ato o prelúdio de um novo ciclo de vida.

A morte, uma vez que se trata de memórias, é interiorizada e propicia a compreensão da personagem, embora ou exatamente porque esteja sob o signo de Dionísio. A morte implica, como Hegel ressalta na sua interpretação de Édipo em Colono, na fenomenologia do espírito: o começo da vida do espírito. Tem razão em ver no herói de Sófocles o protótipo do filosofar (aquele que procura o saber), pois Édipo é este herói trágico que não morre, porque não termina de viver sua própria morte: no decorrer de seu longo vaguear sem rumo¹²⁶. Em Rosa, também, a busca e o acesso à consciência de si tomam a forma de uma morte metafórica.

Com efeito, rememorar significa assumir a condição de morto-vivo. Gesto que tem, por consequência, o sentido explícito de uma vitória sobre a morte em vida, destituindo desta forma a aura de negatividade que paira sobre aquela. A embriaguez da personagem é a morte “branca”, porque é o elemento salvador de um destino miserável: perambular como um eterno zumbi na rotina da vida esvaziada de sentido (horas nuas: tempo despido de significado).

À semelhança do mito da caverna, aquele que se encontra imobilizado em suas correntes de maneira a só enxergar as sombras que se desenham na parede do mundo subterrâneo, sombra como realidade, *nada percebe de sua verdadeira condição*. O simples vivente não possui a capacidade de ir além dos limites impostos pela natureza, esta é a razão pela qual, como na caverna platônica, Rosa para ser arrancada de seu imobilismo só pode ser socorrida por forças “externas”, o que só lhe vem acontecer por intermédio de um Outro – Dionísio. O que implica que a consciência de si não pode ser resgatada por ela mesma a não ser pela mediação de uma outra consciência: a embriagada.

O mistério é órfico – a iniciação é instrumentalizada pelo “vinho” – que acrescenta à morte a promessa de um eterno renascer. O signo da imortalidade, aliás, se prenuncia pelo índice onomástico no patronímico da narradora: Ambrósio, que remete a idéia de ambrosia – manjar dos deuses capaz de dar e conservar a eternidade. Por essa dubiedade, a personagem expressa sua multiplicidade. Não é por acaso que é atriz, porquanto nesta

¹²⁶ DASTUR, François. *A morte* – Ensaio sobre a finitude. RJ: DIFEL, 2002, passim.

condição ela não se constitui num indivíduo único, mas numa pluralidade de personagens, autorizando-lhe um eterno avatar.

O rumo à eternidade transcorre na rota da inconsciente-memória. É uma peregrinação solitária, a caminho de uma jornada de transcendência em que o iniciado busca a libertação, a renúncia e até a expiação. Rosa teme viver e mergulha no passado em busca de uma liberdade de ser, mas esquece que o medo habita a sua interioridade. Então para onde fugir? Não há fuga, nem porto-seguro. A vida é uma arena.

É simples, Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim. Rosa Ambrósio, como vou fazer entra nessa cabeça que não existe outra saída, existe: Para escapara da velhice, querida, só morrendo jovem mas agora não dá mais. A solução é enfrentar sem fazer bico, de bom humor, se possível. Enfrentar o touro.¹²⁷

A relação da personagem e o espaço é significativo no que concerne à falta de luz. Desde o início da obra a escuridão é procurada: “Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro.” Perdida em elucubrações labirínticas, os dias e as noites não lhe interessavam mais: “Depois da morte de Gregório, só saía de óculos escuros e até dentro de casa não tirava os óculos”¹²⁸ “Relaxada: beberrona, continuava metida na antiga camisola sensual das noites sensuais.”¹²⁹

Mergulhada no escuro do quarto, num canto abstruso, flutuando entre o estar e o não-estar, Rosa Rosae ingressa, imóvel, em sua imensidão interior. Espaço íntimo, marcado por várias referências: Gregório, o esposo suicida; Diogo, o amante latino-americano; Miguel, seu primeiro amor; mãe – a única amiga. Recolhida em sua solidão, retraída na escuridão, imiusca-se em si mesma, numa regressão fetal, como se o centro da espiral lhe reservasse um refúgio, um bálsamo, acalentasse um porto-seguro.

A imobilidade do corpo e a dinâmica do pensamento ocorrem num processo embriagador, encetada e conduzida pelo líquido arrebatador da consciência, libertador dos regramentos sociais e morais: o álcool. A atriz decadente conduzida pela liquidez de Dionísio trafega em seu passado, como Dante conduzido por Virgílio. O pretérito é um espaço amplo, contudo diverso do presente que é desértico. O passado revisitado, ao revés, não é nada estéril

¹²⁷ TELLES, op. cit., p. 100.

¹²⁸ TELLES, L.F. Op. cit., p. 88.

¹²⁹ Ibidem, p. 89.

e sim um espaço em que as possibilidades são revividas ou recriadas. Em que a memorização e o devaneio re-escrevem, re-configuram as experiências de um mundo vivido e gasto.

No jogo da espacialidade, a vida e a morte se imbricam, cada mergulho no passado implica num despojamento do corpo e o “espírito” retoma os seus passos, gestos e paixões pretéritos, perambulam nas dobraduras da memória. Nesse empreendimento entre a sobriedade e a embriaguez Rosa Ambrósio resgata suas diversas máscaras, seja no palco do teatro sob aplausos e ovações, seja no palco da vida - a persona¹³⁰ e a sombra¹³¹ se confundem. Rosa não sabe mais se interpreta ou se vive. A aparência e o ser não se distam mais do que uma intersecção permitiria. As esferas se confundem, a fronteira entre elas é tênue, quando não inexistente.

Transposto o umbral – por este “movimento” bergsoniano de regressar e habitar o passado pela memória automática, como um descarrilo de trem sem direção determinada, mas com um destino certo: a ordem nas idéias, pensamentos e sentimentos da viajante errante parece se estabelecer.

Essa viagem embriagante revela que muito além de um mero joguete entre a essência e a aparência - dialética que cumpre a vocação nas relações interpessoais – a razão, mecanismo que determinava a visão de mundo do homem burguês, foi banida pela espada da desconfiança quanto à existência de uma verdade absoluta. Há fissura na tela da certeza única. O todo se estilhaçou e esta fragmentação retumba na narrativa romanesca de *As horas nuas*.

O fracionamento da unidade se traduz pela figura do caleidoscópio que, constituído de fragmentos de vidros coloridos refletidos sobre um jogo de espelho, reproduz uma infinidade de imagens a cada movimento. Figuras estas que o gato Rahul descortina pelo exercício do olhar no caleidoscópio do tempo. Olhar que parece ser a única dinâmica praticada por ele, que já não salta nem caça mais, porque a almofada é o seu porto seguro. A viagem, ele o faz pela migração nas vias temporais (sete vidas), que sua condição de felino autoriza.

Non havia dois calcidoscópio mas apenas um, inventei outro. Como inventei esta alma transmissível e transmigrante, vírus que habitou três corpos até chegar a este atual. [...] eu te dei um novo corpo, foi a promessa de Deus [...] com direito de sair dela, eu me matei. Ficou pouco dessa vida breve, não é fantasia, eu sei que esse

¹³⁰ Segundo Jung (*O Eu e o Inconsciente*) “A persona é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por outro lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo.” p. 68

¹³¹ O lado oculto se manifesta na proporção inversa de quem estiver cada vez mais identificado com a sua persona a ponto de não conhecer-se a si mesmo, considerando irrelevante a sua natureza mais profunda.

pouco se divide e multiplica em outras lembranças com a rapidez dementada das imagens do caleidoscópio.¹³²

Viagem que Rosa Ambrósio empreende ao passado. De fato, em meio à embriaguez, a personagem rememora sua vida actuando-a. A presentificação é convincente, o uso do discurso indireto livre¹³³ “dá mostras de conservar a mesma carga subjetiva do personagem” como se discurso direto¹³⁴ fosse ao interceptar a voz narrativa. Aliás, duas são as vozes que se manifestam: a do narrador e a da personagem: “Tantos pressentimento no ar. Vozes. A voz da mamãe vem numa aragem de cinzas, *A fita é de de guerra, Rosa ? O cinema lotado.*”¹³⁵

Apesar da distância temporal entre a narrativa e os fatos acontecidos, o relato não é racional, isenta de envolvimento emocional. As experiências ocorridas no pretérito se embaralham. Não há como distinguir as fronteiras temporais, não há divisor de águas entre a fantasia e a realidade como a própria narradora confessa: “Tive homens, até que não foram muitos mas tive. Tudo somado, ficaram dois, Gregório. E Diogo. Sem falar naquela lembrança tão esgarçada, *verdade ou invenção Miguel ?*”¹³⁶

3. Fluxo-de-consciência: arquitetura narrativa

O fluxo de consciência e o monólogo interior cuidaram de contemporizar e expressar essas polaridades (ficção-realidade; passado-presente). Não há uma objetividade

¹³² TELLES. Op. cit., p. 53.

¹³³ O discurso indireto livre mescla a fala do narrador com a do personagem. Do ponto de vista gramatical, o discurso é do narrador; do ponto de vista do significado, o discurso é do personagem. Isso é possível pela queda dos elos subordinativos e dos verbos de dizer presentes no discurso indireto. Por isso, o discurso indireto livre cria um efeito de sentido que fica a meio caminho entre a subjetividade e a objetividade. Nele, são duas vozes que se expressam, a do narrador e a do personagem. (REIS, Carlos et alii. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988, passim.

¹³⁴ Ao optar pelo discurso direto, o narrador cria um efeito de verdade, dando a impressão de que preservou a integridade do discurso citado e a autenticidade do que reproduziu. Além disso, mantendo a mesma entonação, dá mostra de conservar inclusive a mesma carga subjetiva do personagem.

¹³⁵ TELLES. Op. cit., p. 16, grifamos.

¹³⁶ TELLES. Ibidem, p. 11.

analítica a despeito da distância entre a enunciação e o enunciado. A simultaneidade observada se deve às referências sugeridas, fragmentadas, e nunca aos relatos cronológicos de fatos.

Em *As horas suas*, a relação entre a opção pelos recursos literários (fluxo e monólogo) e a intenção da narradora de fugir à inexorável deterioração que o tempo acarreta, buscando assim evadir-se à degradação da morte, é perfeita, absolutamente pertinente. A enunciação mantém uma correspondência exata com o intento do enunciado. Por isso é impecável a adequação entre a forma e a intenção narrativa, isto é, a focalização autodiegética (foco narrativo é da personagem) é a escolha mais indicada para que a protagonista revele os sentimentos mais subterrâneos, os pensamentos mais indizíveis, os segredos inconfessáveis, enfim, é o mecanismo que melhor imiúscas e retrata a intimidade de Rosa Ambrósio.

Esse tipo de focalização dá à relação narrativa um tom de proximidade, porque lhe permite perscrutar, descrever, analisar, ponderar a vivência pretérita de modo subjetivo, intimista. O romance de narrador autodiegético é condicionado pelo perfil ideológico, psicológico do narrador-personagem.

O romance de focalização autodiegética revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda. As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é miudamente analisado e confessado pelo próprio homem que viveu, ou vive, essa história.¹³⁷

O monólogo interior, bem assim o fluxo-de-consciência são técnicas de que se valeu Lygia Fagundes Telles para deixar a descoberto o mundo subterrâneo das personagens, principalmente de Rosa Rosae, por isso serão objetos de explanação.

Os desdobramentos das lembranças, as intrincadas rotas da “corrente de consciência” (William James), os desvios das associações das experiências vividas, se traduzem num discurso caótico, sem a intervenção organizadora do narrador e, portanto, de pouco rigorismo sintático. A estrutura lógica frasal, a pertinência das pontuações restaram, assim, comprometidas.

Prendas-domésticas, a pequena Ananta anotaria na sua ficha, a analista gosta dos rótulos. Mulher-Goiaba. E daí? Mexia tão contente o seu doce no fundo do tacho. Morta, não me pareceu triste mas apreensiva, na iminência de alguma descoberta. Os cheiros. Fui buscar correndo o vidro de água-de-lavanda que ela usava, espremi

¹³⁷ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993, p. 772.

o algodão encharcado em redor da sua face, acendi o incenso perfumado, ah, mãe! ...¹³⁸

Mas, mais do que isso, o recurso do monólogo permitiu que Rosa Rosae “corrompesse” e “interrompesse” a passagem infinita e inexorável do tempo histórico. Mergulhar no tempo íntimo, interior, pareceu-lhe estancar o tilintar do relógio a caminho da morte, uma vez que a focalização autodiegética guarda um distanciamento entre o eu-narrador e o eu-narrado de natureza cronológica – pois se tratam de memórias. Este distanciamento do eu-narrador e do eu-narrado permite àquele assumir uma colocação de pena, até de ironia com relação ao eu narrado. Pena em relação à adolescente, cujo amor se foi tão cedo (Miguel), pena em relação à adulta, cuja existência se tornou sem propósito:

Naquela altura não sei o que podia fazer senão beber, e Gregório já tinha ido embora, acho mórbido dizer que ele morreu, ele foi embora e pronto. Diogo, esse foi embora andando. [...] Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências...¹³⁹

Ironia em relação a si mesma:

Décadence, décadence. Parece que está na moda mas só em outra língua, tudo fica melhor em outra língua.¹⁴⁰ Só se fala na decadência dos usos, decadências dos costumes, está na moda a decadência. Sou uma atriz decadente, logo, estou no auge.¹⁴¹

A anacronia¹⁴², que para muitos permitiria uma visão mais objetiva e, portanto, uma reorganização do sucedido, para a personagem, no entanto, se mostrou como um mecanismo de fuga. Ao presentificar o passado, vivenciava-o como se fosse o momento imediato, ludibriando assim o transcorrer do fluxo temporal.

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! Meu Pai. [...] eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível.¹⁴³

Atormentada pela carência de significado em sua vida, mergulha no passado pelas vias fluidamente alcóolicas. O desarranjo narrativo assume as rédeas do discurso que, de

¹³⁸ TELLES, op. cit., p. 17.

¹³⁹ TELLES, op.cit., p. 11.

¹⁴⁰ TELLES. Ibidem, p. 41.

¹⁴¹ Ibidem, p. 19.

¹⁴² AGUIAR E SILVA, em obra citada, conceitua o que seja anacronia: “ A coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, não se encontra possivelmente em nenhum romance. Aos desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso, daremos a designação de anacronias.”, p. 751.

¹⁴³ TELLES, Lygia F. Ibidem, p. 9 .

súbito, sem indicação prévia, “passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzam-se vectores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpenetrações cronológicas transformam com frequência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática.”¹⁴⁴

Acho deslumbrante essa coragem de abrir o peito e as veias, *Cavalgar triunfante sobre todos os azares!* Okey, mister Shakespeare, mas agora eu queria ficar deitada aqui no chão. O escuro. A trégua. Não ver e não ser vista. Nas guerras antigas tinha essa hora de trégua e não eram bonitas? Hem?!... aquelas guerras. Lentas e sentimentais com os violinos no fundo. Fáceis, a gente entendia tudo quando via no cinema, o sangue não esguichava com violência das feridas mas empapava as fardas devagar quase delicadamente. Muita bandeira. Muita ambulância com a enfermeira louca de uniforme sem nódoa, eu não entendi tanta limpeza em meio de tanto sangue e lama. Tempo de muita roupa, o Gregório até riu porque não acabava nunca de desabotoar os botõezinhos cobertos de cetim do meu vestido de noiva. Vestido de Noiva, a peça foi um sucesso. Brilhei. Férias, vinho branco e ostras, Café Voltaire. Paris na Primavera.¹⁴⁵

As horas nuas dispõem de uma organização que flui como um conjunto de fragmentos de pensamentos que se formam e se dissolvem seguindo a ilogicidade de Rosa Ambrósio. A estrutura narrativa ancora o conteúdo do romance para orientar o leitor na mente da atriz decadente, aproximando-o das profundezas da personagem, onde se revelam os conflitos pessoais, de forma a fazê-lo compreender, mediante essa representação, as conexões e abismos que podem existir nas relações entre os indivíduos.

Esse tipo de narrativa congrega em seu sistema várias experiências isoladas da vida. Não se baseia numa ordem cronológica na qual os eventos exteriores controlam o discurso, ao revés, este romance lygiano é forjado (numa de suas vertentes) pela lógica da embriaguez de Rosa Ambrósio, em que a descontinuidade e a compreensão do tempo são percebidas e experimentadas pela protagonista. Assim, o fluxo-de-consciência e o monólogo interior não constituem unicamente como recursos da narrativa, mas também refletem a natureza da assimilação temporal da personagem.

O que se observa, em *As horas nuas*, é que o tempo que transcorre não é o medido fisicamente ou o dos efetivos acontecimentos, porém o da multiplicidade e suas repercussões no interior das personagens: tempo não mensurável. Decorre daí uma simultaneidade de fatos. A

¹⁴⁴ AGUIAR E SILVA. *Ibidem*, p. 754.

¹⁴⁵ TELLES, Lygia F. *Ibidem*, p. 15.

natureza dos pensamentos que habitam o nível mais profundo é ambígua e desconcatenada, exatamente por isso sua expressividade na literatura se torna caótica, aparentemente ilógica.

A livre associação alinhava as memórias e orienta a narrativa do romance. O uso dessa técnica mostra os procedimentos utilizados pela própria mente que tenta decifrar e entender a si mesma. Quando a atriz rememora, os acontecimentos e sentimentos se engendram numa seqüência aparentemente caótica. As imagens e os significados são justapostos na livre associação para demonstrar que guardam uma conexão na psique da personagem. Nessas ligações espontâneas, a mente não pensa, as próprias imagens e sentimentos surgem e se tecem criando uma imagem inteligível. Esses mecanismos são sempre pessoalíssimos, porque as representações, as percepções como os sons e os cheiros remetem a uma série de memórias particulares a cada um:

Vejo na penumbra o leite talhado na minha vasilha. Molho o fucinho na vasilha d'água. [...] O som alegre dos chocalhos das cabras, o cheiro quente e o coração, onde foi isso? Quem sabe na casa das venezianas verdes, antes da morte do pai, antes do luto fechado das mulheres, antes. Antes.¹⁴⁶

À vista do líquido leitoso, a memória de Rahul dá um salto ao caleidoscópico passado. Assim como Ananta, que ao som de Bach se transporta sorrateiramente ao apartamento de seu Vizinho e assiste extasiada a metamorfose: de homem a cavalo:

Apanhou o disco que estava em primeiro lugar na prateleira (Bach) e que seria o fio-guia na noite do Vizinho que chegava tão desprotegido. [...] o Vizinho que chegava todas as noites no sétimo andar, o das goteiras. Sem identidade. Sem bagagem. Refugiando-se no escuro até virar um cavalo, aquilo era um cavalo? Um cavalo.¹⁴⁷

O romance em questão se vale dessa vertente narrativa. A fragmentação é parte intrínseca da forma e da fábula. Pode acontecer que monólogos interiores sejam interrompidos freqüentemente pela voz de um narrador externo e onisciente que surge nos momentos mais inesperados para tecer comentários e invadir o espaço do “sonhador”, como efetivamente ocorre no capítulo referente a Ananta.

Tenho um Vizinho, anunciou e enfiou a mão no bolso como se fosse tirá-lo dali. Chegou a se levantar, dar alguns passos na direção do toca-discos encaixado na estante junto aos potes de orquídeas. Voltou à cadeira. Sempre precisou de música para pensar e repensar nos problemas (teoremas!). Próprios ou alheios. Constelações de teoremas terrestres e celestes, os celestes ficavam com o professor Gregório e seus telescópios. O estranho professor Gregório formando com a atriz e a filha uma constelação rara.

¹⁴⁶ TELLES, 1989, op. cit., p. 51.

¹⁴⁷ Ibidem, pp. 64 e 70.

Misterioso até na morte, não foi um enfarto fulminante, foi outra coisa fulminante, outra coisa o quê? ¹⁴⁸

O discurso direto de Ananta instaura o monólogo, no entanto é abortado pelo narrador onisciente: “sempre preciso da música para pensar e repensar nos problemas”. que interrompe o solilóquio, para depois retornar: “Misterioso até na morte, não foi um enfarto fulminante, foi outra coisa fulminante, outra coisa o quê?”

Como se observou anteriormente, nessa obra saltam histórias e personagens que misturam suas vidas e pensamentos. Até a narrativa muda de estilo conforme o narrador e a situação narrada. A estrutura múltipla e, às vezes, ambígua do romance coincide com o sentimento de perda e abandono principalmente da protagonista: “O emaranhado da situação de miséria, indecifrável aos personagens aparece no entrelaçamento, na alternância rápida de situações, assuntos, pensamentos, narradores.”¹⁴⁹ Essa alternância é recorrente na construção do texto analisado. Nos capítulos predominantemente narrados por Rosa Ambrósio, o tom e o estilo são introspectivos e caóticos, projetando ao máximo os seus sentimentos; enquanto que os capítulos referentes ao sumiço de Ananta Medrado, esteticamente, assumem a estrutura de um romance policial, com enredo linear, poucas introspecções, mas pleno de mistério e jogo de gato-e-rato. Já nos capítulos narrados por Rahul, o místico dá o tom do discurso, com sentimentos e símbolos que ultrapassam as questões cotidianas. Esses diferentes narradores e discursos variados evidenciam a quebra do mundo no qual as personagens vivem e, ainda, a multiplicidade de seus próprios conceitos do Eu.

A complexidade da narrativa de *As horas suas* é intencional. Não enfoca e não revela somente a consciência de uma personagem, expõe pequenos aspectos pouco desenvolvidos em todas as personagens, tornando-os importantes para a história e pondo a descoberto as nuances e miríades de angústia, pouco provável num só indivíduo.

A consciência, história e estado de espírito da atriz decadente são, de longe, os aspectos mais desenvolvidos e relevantes no romance, mas é essencial notar que todas as figuras têm uma riqueza de ser e uma perspectiva diferente para colocar luz no assunto que

¹⁴⁸ TELLES, 1989, *ibidem*, p. 63.

¹⁴⁹ SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: Ensaio crítico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 224.

tanto preocupa o ser humano: como viver integralmente a vida num mundo tão desestruturado, sem que a angústia e a depressão assolem o ser?

4. Linguagem, Tempo e Espaço: fatores componentes do universo introspectivo

O escoar do tempo e o vazio das horas foram uma das problemáticas incorporadas por Lygia Fagundes Telles, por conta da influência de literaturas introspectivas e de fluxo-de-consciência gestadas no início do século XX, como denuncia o título do romance : *As horas nuas*. Esta leva o leitor, essencialmente, a uma viagem pela mente, memória e devaneio de Rosa Ambrósio, uma atriz decadente que para suportar as perdas mergulha na embriaguez.

Sob o domínio de Dionísio, a protagonista tenta entender como a sua vida desmoronou. Como ela mesma reconhece: “Bebo em homenagem *a la busca*”, este é o mote de seu mergulho perscrutativo apesar de estar confusa, perdida e desolada. Embora se valha da fuga para aliviar sua dor, paradoxalmente, é na embriaguez que ela recupera seu passado, num discurso incoerente e intimista: seus sentimentos e percepções seguem um fluxo e refluxo, numa corrente contínua que, às vezes, parece não ter sentido.

A narrativa de *As horas nuas* assume uma rota desconexa: várias personagens, simultaneamente, suas memórias, seus devaneios e seus medos. A crise vivida e a fragmentação são as tônicas enredadas, porque o conceito de homem no início do século XX, como elemento inteiriço, forjado como uma unidade ao longo da vida, ruiu e conseqüentemente o discurso linear de história faliu para dar lugar a outro que melhor adequasse à estrutura do novo indivíduo

Friedman alerta que o autor modernista “estava mais disposto a fragmentar a narrativa e recortar a experiência em vários blocos temporais, ligados por símbolos e imagens repetidas, e não tanto por fatos externos”¹⁵⁰, o que tornava necessária uma nova abordagem

¹⁵⁰ FRIEDMAN, Melvin J.. “O romance simbolista: de Huysmans a Malraux.” In: Fletcher, John. *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. São Paulo: Cias das Letras, 1989, p. 371.

da linguagem, do tempo e do espaço. Nesse sentido, Steiner observa que a linguagem é uma questão central na literatura vigente, porquanto assinala um conflito:

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio.¹⁵¹

A linguagem, na qualidade de expressão da crise moderna, é o elemento fundamental para a existência da literatura, porque engendrada pela história. Além do mais, a linguagem reflete a tensão instaurada entre o interno e o externo, o eu e o outro, uma vez que a personagem utiliza a linguagem para se relacionar e, neste gesto, constata a precariedade de comunicar seus verdadeiros sentimentos.

Além da linguagem, o tempo é outra questão que evidencia a tensão entre o que seja interno e externo. O ser interno tem uma mensuração que reflete a percepção humana do tempo. A narrativa dos romances introspectivos segue a medição e mediação do homem, desta feita pode ser acelerada ou reduzida em seu ritmo para acentuar esse embate. O tempo, então, é parte intrínseca da obra introspectiva, já que é uma medida antropomórfica: o Eu interno está conectado com esse instituto:

O que somos, nós o somos apenas no tempo e através dele; mas somos também modificados no tempo e pelo tempo. O tempo nos faz e nos desfaz, tanto no sentido físico da mudança do corpo – e no sentido psicológico de um fluxo-de-consciência constantemente mutável.¹⁵²

A percepção temporal condiciona a forma pela qual a personagem arquitetar a sua vida – simultaneamente individual e coletiva: se constatar sua vida como uma roda, um círculo, construirá um determinado conceito de tempo; caso perceba sua vida como uma linha progressiva em direção à morte, conceberá o conceito de tempo de outro modo.

Em obras de cunho introspectivo, o espaço somado ao tempo e a linguagem, é propício para a concepção e revelação do ser interno. Conquanto, em *As horas nuas*, as personagens (Rosa/Rahul/Ananta) se frustrem na tentativa de conciliar as faces externa e interna de si e do social, ainda, é o espaço um agente renovador do indivíduo. Ele, neste caso, exerce um

¹⁵¹ STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 70.

¹⁵² MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1976, p. 27

papel significativo na busca pela identidade e na recuperação do senso do Eu, porque estimula o devaneio, a imaginação, o sonho, a lembrança.

Linguagem, tempo e espaço, embora serem abordados de modo individualizado, não podem ser analisados de modo estanque, uma vez que somente através de suas intersecções é que se visualizará o desenvolvimento do homem na obra literária, isto é, essa tríade será condicionante para evidenciar a conciliação do ser interno com o mundo externo no processo de individuação, em *As horas nuas*.

5. A busca de identidade pela palavra

“Abrirei em parábola minha boca e dela farei sair com ímpeto coisas ocultas desde a criação do mundo.”¹⁵³

Todas as personagens, em *As horas nuas*, estão desesperadamente procurando um significado, que o reconhecimento de si mesmas pode proporcionar. Busca que a epígrafe deste romance prenuncia, isto é, a intenção de se trazer à luz o que se encontrava furtado às vistas: o subterrâneo do homem.

Disse-se que o espaço e o tempo humanos se processam dialogicamente na esfera do indivíduo, na busca de identidade. Mas a despeito dessa concepção topo-temporal ter se mostrado em conflito com o tempo científico e o espaço geográfico, a consciência do tempo-espaço (por parte do vago passado de experiências) ou como ele entra na textura das vidas humanas é pessoal, subjetivo, ou como se diz, é psicológico, uma vez que tempo interno transforma um minuto, numa hora, num ano. Enfim, marca o fluxo-de-consciência que, por sua vez, expressa a fragmentação do tempo e do Eu, de um lado, e a busca de reconstrução desses estilhaçamentos, de outro. Assim a fuga de um tempo devorador que tira o prazer e o significado da vida é, concomitantemente, um espaço de criatividade e renovação. É esse

¹⁵³ São Mateus 13:35 citado na introdução do romance.

“locus” que mostra a lógica da narrativa, tecendo os fragmentos numa ordem não cronológica e, no entanto, plena de sentido.

Em *As horas nuas* o fluxo-de-consciência de Rosa Ambrósio revela uma mente atormentada e angustiada pelo tempo e pelas perdas, inclusive de si mesma, é no quarto, o espaço mais íntimo da casa, que a personagem revive seu passado por meio das lembranças que saltam desordenadamente no presente.

De memória involuntária à memória voluntária, somadas ao jogo entre o presente e o passado, é que a unidade se organiza. A protagonista tenta recuperar sua história perdida, organizando os acontecimentos significativos e suas repercussões, a fim de consigná-los e construir a si. O ato de escrever autoriza, em última instância, desvendar o respectivo autor: Rosa se revela a Rosa, cuja narração truncada e desconexa trazem à luz sua natureza estilhaçada. E é essa busca que orienta o enredo labiríntico de *As horas nuas*

O discurso confessional de Rosa, seus sonhos e devaneios embriagante expõem o seu íntimo. É o desespero do abandono e a solidão que a impulsionam à rememoração e à conseqüente reflexão. Nesse processo, ela se dá conta de que sua vida fora edificada sobre mentiras e papéis. Entra em depressão quando sua *persona* de atriz (bela e famosa) se quebra em decorrência do tempo. Mergulhada em si, percorre as dobras de sua memória e se percebe uma mulher amargurada e que, no entanto, dissimula tal sentimento pelo uso constante da ironia:

Eu confessava que colhia as flores matinais e depressa antes que viessem as ventanias e as tempestades. Fui armando o meu enorme buquê, fui compondo o arranjo floral a meu modo quando então começaram os imprevistos, os sustos, ah! Como fugiam do meu controle as flores que foram murchando, as pétalas que foram caindo. Começaram a aparecer buracos. Mais buracos e o arranjo se desarranjou, perdeu o brilho e eu mesma, hem!? Onde a graça da colhedora da manhã?¹⁵⁴

Antes, a beleza e o sucesso lhe preenchiam os dias, agora, depois do vendaval (ventanias e tempestades) só lhe restaram as perdas. E, contudo, segundo Jung, para ingressar no caminho da individuação a *persona* tem que ser substituída: “A dissolução desta [da *persona*] é, portanto, uma condição necessária da individuação”.¹⁵⁵ Nessa desconstrução, o

¹⁵⁴ TELLES, 1989, *ibidem*, p. 181.

¹⁵⁵ JUNG, *op. cit.*, p. 150.

primeiro passo é a consciência de que sua identidade fora engendrada pela síntese de múltiplas máscaras, que sua condição de atriz propiciava.

Rosa é autoconsciente e, por isso, critica sua própria falsidade e fragilidade: “Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio.”¹⁵⁶ Sob esta ótica, Jung considera que a individuação ocorre pela exposição, consciência e mediante a corrupção da persona, quando, então, o ser verdadeiro se revela :

Quanto mais conscientes nos tornamos de nós mesmos através do autoconhecimento, atuando conseqüentemente, tanto mais se reduzirá a camada do inconsciente pessoal que recobre o inconsciente coletivo. Desta forma, vai emergindo uma consciência livre do mundo mesquinho, susceptível e pessoal do Eu, aberta para a livre participação de um mundo mais amplo de interesses objetivos.¹⁵⁷

A individuação em detrimento da persona se inicia com o olhar introspectivo: “Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências”.¹⁵⁸ Tem uma visão mais real de si. Fragilidade que deriva do medo em face do Outro. O conflito externo/interno é vivido agonicamente: sua intensa exposição ao público, na condição de atriz, gerou-lhe um temor acentuado do outro, mascarando cada vez mais o seu Eu, a ponto de este se confundir com os papéis que representava.

Reclusa no quarto, Rosa Ambrósio, acredita estar protegida do olhar social, mas paradoxalmente encerrada em si mesma tem de enfrentar os dragões insuflados pela *sombra*: “A individuação, portanto, só pode significar um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a realização das qualidades individuais dadas, em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna um ser único que de fato é”.¹⁵⁹ Contudo, define melhor seus valores e traça seu caminho, como observa Renato Medrado: “É uma mulher muito atraente. E inteligente, está animada com essa nova peça, vai voltar ao teatro, não?”¹⁶⁰

¹⁵⁶ TELLES. *Ibidem*, p. 92

¹⁵⁷ JUNG, Carl. *Op. cit.*, 1987, p. 54.

¹⁵⁸ TELLES, Lygia F. *Op. cit.*, 1989, p. 11.

¹⁵⁹ JUNG, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁰ TELLES, Lygia F. *Ibidem*, 1989, *ibidem*, p. 217.

O que se constata em *As horas nuas* é que a personagem percorre a rota da busca sem, no entanto, atingir o utópico objetivo, mesmo porque a mesma parece não acreditar no absoluto (individualização plena), principalmente quando contrapõe o adjetivo *equilibradas* à idéia de *medo e solidão*, inferindo que o equilíbrio estaria na “meia-luz” e não no brilho pleno das estrelas:

Se a gente pudesse se organizar com o equilíbrio das estrelas tão exatas nas suas constelações. Mas parece que a graça está na meia-luz. Na ambigüidade. E até as estrelas, pobrezinhas, equilibradas mas tremendo tanto na solidão.¹⁶¹

6. Ananta: a ausência forja a presença

O encanto estava em circular com naturalidade sem levantar suspeitas, o prazer (maior) estava nisso, em se expor se escondendo.¹⁶²

Medo e solidão – sentimentos recorrentes em toda obra. Medo de viver e encarar os infortúnios da vida, daí as fugas se constituírem numa sistemática: Gregório foge, numa noite tranqüila, pela rota do suicídio; pai de Rosa foge, quando simulava a compra de cigarros; mãe de Diogo foge pelos braços de um amante; mãe de Rahul foge pelos corredores de um manicômio; Ananta foge sorrrateiramente e se perde numa selva verde (tapete); Miguel foge pela sedução da cocaína; e Rosa foge, embebida no álcool.

Não há aderência das personagens à vida, esta parece-lhes insuportável. A fuga é o mecanismo de “salvação”: loucura, droga, álcool ou suicídio. A ausência se instala ansiosa e caprichosamente.

A incomunicabilidade perpassa pelas relações humanas. Gregório, a despeito de Rosa, permanece uma figura celestial, repousa no espaço azul, silencioso e solitário (“E até as estrelas, pobrezinhas, equilibradas mas tremendo tanto na solidão.”)¹⁶³. Ainda que emanasse

¹⁶¹ TELLES. Op. cit., p. 13.

¹⁶² Ibidem, p. 63.

¹⁶³ Ibidem, p. 13.

luz e calor aos outros, era distante, como define Rahul: “ele não é egoísta, é discreto”, inacessível.

Se Gregório se abrisse comigo! Mas me escondia tudo, a dor, a insônia, escondia até as mãos no bolso, não queria que eu visse como elas tremiam. Escondia também as mãos nas costas, o pobrezinho. E então? Eu perguntava e ele me olhava com um jeito de quem já estava longe.¹⁶⁴

Os fios que tecem as relações se esgarçam, rompem os elos comunicantes e o vazio se instaura: o casamento se torna uma instituição falida -: Gregório, distante: orbitando em seu mundo – mecânica celeste; Rosa embriagada em suas perdas: abandonada pelo amante; pai de Rosa: esvanece como a fumaça do cigarro, que dissimula sua partida.

Assim, a ausência *paradoxalmente* denuncia, como rastro, sua presença nas relações entre os indivíduos. Ananta é uma figura emblemática, porquanto sua ausência engendra sua presença: Ananta parece um espectro, mas sua ausência é presencial. Mesmo em seu consultório é a mudez que lhe revela. É o perfume das orquídeas (roxo-úmida) que exala e exalta sua pessoa. As paredes nuas de fotos e espelho delatam o espectro da persona e, no entanto, tornam visível a sua sombra (junguiana) que vaga pelo interior do apartamento.

Surpreendentemente, a ausência de Ananta é o discurso que a torna audível e perceptível. Sua falta é que aponta, delinea, compõe sua existência para o leitor e às outras personagens. Pelo não-estar é que se presentifica.

Em meio das estranhezas, mais esta, [Renato Medrado] ter encontrado a prima só depois que ela desapareceu. Não fosse o *sumiço* e correriam trinta, cinquenta anos até morrer encarquilhado sem pensar um minuto nela.¹⁶⁵

A dialética que alterna a ausência e a presença ressoa em Renato no ritmo de seu “coração flechado, apaixonado pela prima sem mistério e misteriosa, rejeitada e recuperada. Perdida e achada.”¹⁶⁶ Esse jogo de estar e não-estar é que cobre o insignificante de significado.

O não-estar de Gregório e de Diogo retumbam, fazendo-se ressoar de modo causticante e agônico no aqui e agora de Rosa. Aquele em vida – sua estada (dele) era discreta,

¹⁶⁴ TELLES. Op. cit., p. 49.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 213

¹⁶⁶ Ibidem, p. 144, grifamos.

até indiferente à atriz: “Não tive nenhum pressentimento, Diú. Acho que eu estava distraída.”

¹⁶⁷ Só restou a fumaça cinza-azul do seu cachimbo. O mesmo sentimento ocorre em relação ao Diogo:

Diogo, onde é que você está? Eu te amo. Agora que te perdi é que sei o quanto eu te amei – mas por que tinha acontecer outra vez. Clichê, eu sei, mas só damos valor às coisas depois que as perdemos, foi assim com Gregório.¹⁶⁸

A ausência se torna significativa. É através do vazio que o Um sente a presença do Outro: de Ananta, restou o perfume roxo-úmido; de Gregório, o odor da fumaça do cachimbo e de Diogo, o jazz.

A concretude dá lugar ao etéreo, o real cede espaço ao imaginário. O enigma se afirma. No caso de Ananta, a história detetivesca é apenas uma forma de demonstrar que o real é simplesmente uma versão das inúmeras virtualidades do acontecer. Assim, as possibilidades quanto ao seu paradeiro são incontáveis, como informou o delegado: “São tantos os motivos que levam uma pessoa a abandonar o domicílio sem dar satisfações do destino que tomou”.

Na maioria das vezes é para fugir de uma situação difícil, uma dívida. [...] Um caso de amor impossível também aciona qualquer um, principalmente os muito jovens. [...] Têm ainda os fujões que querem ficar sozinhos, livres para o vício, aqueles viciados crônicos. [...] Acontece ainda a perda da memória, o tipo vai fazer uma compra e assim que dobra a esquina, a amnésia, esqueceu até o nome¹⁶⁹

As peças incriminadoras do drama policial forjam, paradoxalmente, uma imagem bastante justa da situação. Os elementos colhidos – objetos abandonados no local do acontecimento, frases ouvidas por uma ou outra testemunha – parecem sobretudo pedir uma explicação, parecem não existir a não ser em função de seu papel num caso que os supra, e eis que as teorias já começam a se arquitetar: tentam se estabelecer uma ligação lógica e necessária entre as coisas; acredita-se que tudo vai se resolver num feixe banal de causas e conseqüências, de intenções e de acasos, etc.

¹⁶⁷ TELLES. *Ibidem*, p. 145.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 169.

Mas a história começa a aumentar de volume de maneira inquietante: as testemunhas se contradizem, surgem novos elementos que não tinham sido levados em conta, dando a certeza de que nem toda a realidade tem sentido, ou razão de ser: “*E não falei num motivo tão simples que é não ter motivo algum*”.¹⁷⁰

O mesmo sucede com o mundo circundante. Acreditou-se dominá-lo ao lhe atribuir um sentido, e toda a arte do romance parecia destinada a essa tarefa. Mas isso era uma explicação ilusória. O imbricamento do real com a quimera numa mesma dimensão tinge o real de incerteza, pois que se constitui unicamente numa hipótese e não num fato, já que uma hipótese não tem maior razão de ser que outra para vingar: há uma equivalência na probabilidade de acontecimento com quaisquer uma delas. Essa confusão do que seja real e o que seja imaginário, esse despistamento, aponta para a idéia de que a realidade não pode ser apreendida em sua unicidade. A leitura dos fatos e do mundo ocorreu no nível do externo, o que Pouillon chamou de “visão de fora”. É o jogo das aparências determinando as regras.

Irrealidade que ressoa contundente na figura do felino (gato ou gente?) Aparentemente é gato, mas é gente? O absurdo se institui: ora gato-rapaz que atravessa o portal do tempo e ingressa num mundo romano, ora é o gato-menino que se vê às voltas numa praça olímpica. O que aparenta ser não é. A verdade resta inacessível. A mixórdia do real e da fantasia num mesmo plano temporal gera a ininteligibilidade do fato, porque fantástico.

Assim é que a visão tensa de Ananta transforma a solidez do teto de seu apartamento num portal, em que sua imaginação penetra e vislumbra a metamorfose do vizinho, do sétimo andar, “até estourar em focinho, cascos, crinas”¹⁷¹. Pelos fragmentos de som que somente ela pode ouvir, reconstrói a cena de um personagem ausente (porquanto ninguém reside no andar de cima ao seu), em um amante presente. Embora silencioso, ela ouve a sofreguidão contida do morador “as metamorfoses aparentes e inaparentes, as últimas mais perigosas porque sorradeiras”.¹⁷² A ilogicidade enreda nos meandros do pensar, tal qual o gato, Ananta questiona:

Na primeira noite da descoberta, a primeira dúvida, e depois? Ele ia virar um homem outra vez? Chegou a tapar os ouvidos com as mãos, fechou os olhos. O pânico. E se tudo não passasse de um delírio? As alucinações auditivas (mais fortes

¹⁷⁰ TELLES. Op. cit., p. 171.

¹⁷¹ Ibidem, p. 70.

¹⁷² Ibidem, p. 76.

do que as visuais) não seriam simples conseqüências dessa misteriosa febre-interna que nem o termômetro (quebrado) podia medir?¹⁷³

A alquimia em Anata é imperceptível. Mas, embora, subterrânea é contundente e eficaz. Sua figura inexpressiva, pequena e estéril cede lugar ao lirismo. A beleza vai se compondo nas brumas de tules e asas do “Lago dos Cisnes”¹⁷⁴, ao som “da tempestade que recomeçou”¹⁷⁵, ao piano que explode na Polonaise, de Chopin somados ao “perfume roxo-úmido”¹⁷⁶ destilado das pétalas acetinadas das orquídeas.

A mudez e a frieza da personagem se dissipam sob os acordes musicais, seu silêncio se rompe num tum-tum frenético e ritmado: “batidas fracas (tum-tum) no código que foi inventando enquanto repetia as batidas com mais força (tum-tum) na mensagem enérgica, Não tenha medo (tum-tum-tum) Eu estou com você (tum-tum) ... Por favor – tum! – responda!”¹⁷⁷ gestos e sentimentos contidos explodem num choro veemente “que ele ouvisse, sim, o pranto que era uma celebração, Eu te amo!”

Munida de paixão e carência, Ananta se instrumentaliza de um delírio consciente para penetrar sorrateiramente no apartamento das goteiras através do teto: “Silêncio e calma para se concentrar nesse vizinho instalado no andar de cima, o sétimo”.¹⁷⁸

A transmutação deflagra o mistério da criação do Outro¹⁷⁹, que se personifica no *animus* junguiano de Ananta. A projeção tem como tela o teto maciço e branco de seu

¹⁷³ TELLES. *Ibidem* p. 77.

¹⁷⁴ *Ibidem* p. 72.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 75.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹⁷⁷ TELLES. *Ibidem*, p. 74.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 63

¹⁷⁹ “Do ponto de vista mitológico, o belo forasteiro é, provavelmente, a imagem pagã do pai ou de um deus. Mas psicologicamente ele representa uma forma particular de *animus*, que afasta as mulheres de qualquer relacionamento humano e, sobretudo, de qualquer contato com os homens. Personifica uma espécie de “casulo” dos pensamentos oníricos, dos desejos e julgamentos que definem as situações como elas deveriam ser, afastando a mulher de toda a realidade da vida”. M.L. von Franz. O processo de individuação, in *O homem e seus Símbolos*, p. 191.

apartamento. Nela, compõe o objeto de seu desejo, transforma o ideário-abstrato num homem-concreto. A forja passa por várias etapas: do imaginário ao auditivo e deste à percepção óptica.

A composição do Outro na partitura de Ananta assume o tom da com-paixão de si, que pouco se conhece. O Outro no divã ela analisa, disseca, mede, enfim conhece. A si, entretanto desconhece. Nem percebe que envereda na seara da esquizofrenia: é incapaz ou não quer mais discernir o que seja real do que seja fantasia. Desistiu de lutar contra todos os fantasmas que elegem a razão como instrumento de apreensão e desvendamento do mistério da vida:

No início eram tantas as perguntas que fazia a si mesma e com tamanha ansiedade. Mas as perguntas essenciais (e supérfluas) tinham ficado lá no começo. Não queria mais respostas. Não queria explicações. Conseguira sair do labirinto que tinha na porta de entrada o Moinho-das-Dúvidas trabalhando inesgotável como o Moinho-do-diabo da historinha do Arco-da-Velha.¹⁸⁰

A ausência de espelhos ou retratos em seu apartamento é sintomática. Sem o espelho não consegue ver a si mesma, conhecer-se. Seu reflexo perdeu-se no fosso do inconsciente. O conhecimento da pessoa de Ananta ficou apenas na exterioridade, o que ela aparentava a terceiros:

Solteira. Médica...ela era de uma timidez incrível.¹⁸¹

[...]

Nenhum vício. Tudo indica que era uma moça comportadíssima, daquele tipo de intelectual que tem dinheiro mas se veste com simplicidade. Bom apartamento, bom carro, mas usava pouco o carro, preferia andar, gostava muito de andar. Era analista.

[...] Aí é que está o mistério. Segundo Flávia e alguns depoimentos que andei colhendo, Ananta era uma pessoa muito solitária, não tinha nenhum homem ... parecia dedicadíssima ao seu trabalho de analista mas quanto ao sexo, nenhum sinal. Trinta e um anos e virgem.¹⁸²

Os verbos *indica* (“tudo indica”) e *parecer* (“parecia dedicadíssima”) usados no recorte acima apontam, indubitavelmente, à sugestão e ao indício. Nenhuma certeza se contabiliza. O conhecimento que se tem da personagem fica na esfera da superfície: bom apartamento, bom carro, era analista. Tudo o que os olhos podem ver; é a varredura da visão “de fora”.

¹⁸⁰ TELLES. Op. cit., p. 76.

¹⁸¹ Ibidem, p. 164.

¹⁸² Ibidem, p. 166.

Ananta não tem consistência, era feita apenas de referências, como o seu vizinho do andar de cima: “Um homem feito apenas de referência, bem como ela era feita, referências”.¹⁸³ Parece feita de sinais (versões), uma sombra que pode se evaporar a qualquer momento. Não tem âncoras, nenhuma relação familiar: “Ananta. Sozinha, não tinha pai nem mãe, nem irmão, nenhum dos chamados herdeiros obrigatórios.”¹⁸⁴ A ausência de espelho reflete, como a um vampiro : sem reflexo.

A personagem à semelhança daquela lendária entidade noturna não se reflete, é destituída de imagem. O que existe é o que o imaginário coletivo, no caso do vampiro, e no imaginário de terceiros, no caso da personagem, podem forjar. Embora analista, a carência de reflexo, paradoxalmente, é sua característica.

*Às vezes eu me aproximo das pessoas como um ladrão que se aproxima de um cofre, os dedos limados, aguçados para descobrir tateantes o segredo. De olhos fechados tento abrir mais essa porta.*¹⁸⁵

A ausência, porém, deixou resquícios como no caso de Gregório. Este partiu num tule de organza deixando o odor das baforadas de seu cachimbo; Ananta deixou rastros. Muitos, inclusive o perfume roxo-úmido da orquídea: “Quando voltou à sala inclinou-se para os potes de orquídeas. Mais um botão abria suas pétalas acetinadas que destilavam um perfume roxo-úmido.”¹⁸⁶

Tudo em seu apartamento é asséptico, estéril. Mas o culto às orquídeas talvez não seja casual, pois que apesar da esterilidade aparente de Ananta, seu interior era revelador: encontrava-se em iminente erupção. O desejo sexual consumia suas entranhas, de modo sutil, no início, e com ardor ao final. O contraste se revela discretamente pela oposição entre a fragilidade e graciosidade externadas pelas orquídeas e a sensualidade de seu interior (composto por um pequeno testículo, como se depreende de sua etimologia grega, *orchidion*). Assim, a despeito da castidade de sua forma, é preta: exala um perfume roxo-úmido. A composição sinestésica – *roxo-úmido* - desperta dupla sensação: uma, cromática - associada à idéia de paixão, êxtase

¹⁸³ TELLES. *Ibidem*, p. 211.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 213.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 79.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 78.

amoroso; outra, tátil que remete à impressão aquosa (líquido destilado do órgão sexual). Nada havia em seu aspecto, contudo, para assinalar esse lado ardente, latejante. A couraça de que se revestia impedia que a verdade se revelasse. A orquídea é a sua versão floral, por fora uma beleza clássica, respeitosa e, por dentro, plena de fantasia. A apreensão da verdade resta comprometida. Tudo é despistamento. “Tudo em vão. Nenhuma pista”.¹⁸⁷

Ananta é uma figura emblemática: presa à rotina do cotidiano. Todos os dias a mesma. Todos os gestos são repetitivos e o último coincide com o inicial e, no entanto, uma força centrífuga a retira de órbita: o delírio. “Não por acaso, a romancista escolhe essa personagem – símbolo da racionalidade disciplinada e ordenadora – para sucumbir ao fascínio do absurdo”¹⁸⁸

6.1 Corpo: formador da linguagem cultural

Para melhor compreender esse fascínio, recorrer-se-á aos estudos realizados por Freud, que em análise aos escritos antropológicos de organizações primitivas constatou que para esse homem o conhecimento da natureza que o cercava passava pelo crivo de seu corpo, isto é, que ele avaliava, media e compreendia a realidade em função de seu corpo: trovão = voz, por exemplo. O discurso é elaborado tomando por empréstimo elementos constituintes do corpo. Este se torna referência e organizador da composição lingüística.¹⁸⁹

No caminho inverso, analisou a linguagem para compreender o próprio homem. O desenvolvimento do ser humano passa por estágios da libido: oral, anal, fálico e genital. A conexão que ocorre entre a libido e a exterioridade do homem, apesar de nem sempre estar no nível do explícito, existe desde a origem da inconsciência. A passagem da libido para o mundo se materializa por meio da palavra. A realidade é uma derivação libidinal, porquanto ocorre

¹⁸⁷ TELLES. *Ibidem*, p. 164.

¹⁸⁸ COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 241.

¹⁸⁹ NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record, 1995, passim.

uma transposição das emoções pulsionais de zonas erógenas para objetos distintos de sua origem, fenômeno psíquico que Freud denominou de “conversão”.

Corpo e cultura seriam, pois, dois momentos de uma mesma seara libidinal.¹⁹⁰ A psicanálise preleciona que o desejo é um agente criador e organizador da linguagem. Ele está no campo do inconsciente e que este, embora não seja um discurso propriamente dito, entretanto, se revela assim estruturado, e que está aí antes que o sujeito compreenda (atinga o inteligível), antes mesmo que suspeite que haja discurso. Daí a afirmação de que o desejo é inarticulável porque já articulado (caoticamente) nesse discurso do inconsciente. Se ele já está assim (desordenadamente) arranjado, ele será inarticulável nos símbolos da linguagem comum, por isso é que a linguagem que expressa o desejo o faz pela rota do onírico, ou pela via do absurdo.

O “sonhador”, portanto, é um coreógrafo, perito na arte de integrar os gestos num sistema de símbolos, que sopram desejos através do deslizamento dos significantes. Não há desejo que não passe, de uma forma ou de outra, pelos desfiladeiros dos sinais. Portanto a realidade se torna um certo olhar, uma certa visão de coisas nomeadas, o que justifica a possibilidade de Ananta criar um recorte da realidade mediante a palavra. Aliás, a linguagem que materializa o mundo da personagem terá que sê-lo inarticulada, porquanto em sendo o desejo o fio condutor da palavra formadora de sua realidade e que aquele se localizando no inconsciente (zona erógena), seu discurso terá que estar conseqüentemente no universo do absurdo:

É em Ananta que a *falência da lógica comum* – problemática-chave de *As horas nuas* - encontra sua mais plena expressão. Dentro do ritmo narrativo os fragmentos que nos falam de Ananta provocam um *corte* ou uma espécie de *quebra de atmosfera* que só ao final se explica como um dos pontos fundamentais da consciência-de-mundo expressa pelo romance: a referida *falência da razão lógica*, já incapaz de explicar o mundo, a vida... Não por acaso, a romancista escolhe essa personagem – símbolo da racionalidade disciplinadora e ordenadora – para sucumbir ao fascínio do absurdo.¹⁹¹

¹⁹⁰ NYE, Andra. *Idem*, passim.

¹⁹¹ COELHO, Nelly Novacs. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

6.2. Ruptura com o racional como apelo verbal

A logicidade cede lugar ao delírio, a razão ao absurdo. A sintaxe não fica incólume, resvala-lhe essa transformação: o pensamento retilíneo sucumbe à subversão da normatividade lingüística. A escritura renuncia ao pensamento cartesiano e opta pelo caos da associação de idéias. Em *As horas nuas* a enunciação é dirigida e forjada pela memória de Rosa Rosae, pelos passos digressivos de Rahul e pela alucinação de Ananta.

Com efeito, *As horas nuas* força a arte até seus limites. Desarticula as convenções do romance para inquirir sua essência e explorar suas possibilidades, é o experimentalismo que se inaugura no inventário literário de Lygia Fagundes Telles. Pela desconstrução, propõe uma forma alternativa, usando diversos estilos para compreender seus contextos histórico e cultural, que são percebidos muitas vezes numa dimensão caótica – surrealista, até, sem fronteiras distintas, na procura de uma linguagem que tenta afluente reagir à ilusão da realidade. O discurso está preocupado com o desvelamento da complexidade do “eu” ou “eus”. Procura-se uma nova ótica, conseqüentemente, uma linguagem inusitada capaz de refletir mais fielmente as contradições e o “ilogismo” do universo interior do homem moderno.

É o caso da narração neste romance lygiano, cuja progressão linear e dramática da intriga é comprometida e substituída pelo imbricamento de episódios aparentemente desvinculados. São oscilantes os níveis temporais: o pretérito se mescla com o presente, ocultando a temporalidade em brumas. O olhar do leitor é desfocado pela “névoa”, a ponto de numa leitura preambular não se ter certeza da seqüência dos fatos.

Os enunciados sucedem de modo conturbado, a sintaxe ortodoxa é solapada, a compreensão torna-se inacessível, isto porque o texto é concatenado pela “logicidade interna” das personagens. A compreensão das experiências vividas ou ficcionadas é dirigida e orientada pelas migrações do gato-Rahul, pelos devaneios de Ananta e pela memória emotiva da Rosa Rosae que, fixada no presente, projeta-se ora para um passado remoto, ora se espraia na vivência de uma lembrança presentificada.

Um momento, mamãe querida. Este pedaço merece outro copo que procuro tateando descalça na escuridão, um caco vai entrar no meu calcanhar e vou ficar aqui estendida, me esvaindo feito aquele artista, não sei o quê, Holden. [...] Destapo a garrafa. Ainda não tinha notado como seus cabelos eram negros, poucos fios

brancos, só as têmeoras grisalhas. Os olhos azuis entreabertos. Dá licença, mãe, tenho que fechá-los porque os vivos não gostam que os mortos fiquem assim espiando.¹⁹²

Nessa trajetória, Rosa Rosae se desdobra entre o passado, em que presencia e pranteia a morte da mãe, e o presente da enunciação sob os auspícios da bebida. Os marcos temporais se desbotam e as dimensões presente e pretérito se invertem ou se imbricam inopinadamente, tecendo um caleidoscópio temporal e de impressões. O discurso se torna de difícil decodificação por conta da desarticulação tradicional da narrativa: da sintaxe e do tempo, imprimindo à narração um cunho irracional e anacrônico. Essa incoerência se reflete no labirinto em que trafega a psique da personagem, que perdida em suas memórias, tenta desesperadamente descobrir a rota que lhe permita se encontrar.

O caos no nível cronológico se deve ao mecanismo do **monólogo interior** de que se vale a narradora para reconstituir num único plano o acontecido, atualizando-o, através da evocação das memórias. Ela procura, mantida a distância do tempo da escrituração-memorização e do tempo das experiências, colocar na instância do racional as complicações vividas, mas até então não examinadas, sopesadas, compreendidas: “Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança”.¹⁹³

Note-se que a compreensão, não obstante seja ampla, não é absoluta, pois que a revisão de suas experiências, bem assim as vozes de terceiros passam pelo crivo unilateral e subjetiva (“visão com”)¹⁹⁴ da narradora, uma vez que ela é a protagonista das cenas presentificadas.

A narração segue caminhos tortuosos, de sinalizações precárias, quando não dúbias levando-a juntamente com o leitor a falsos percursos, carecendo retornar várias vezes aos pontos referenciais para acertar o caminho. Há vários discursos antitéticos quanto ao seu retorno aos palcos: uns no sentido de que ela voltará à carreira de atriz e outros, que negam veementemente essa possibilidade.

Não tem importância, paro quando quiser, desintoxicação. Ginástica. Nem preciso de outra plástica, de novo o palco, aplausos. A glória. [...] ¹⁹⁵

¹⁹² TELLES, 1989, op. cit., p. 138.

¹⁹³ TELLES, 1989, op. cit., p. 11.

¹⁹⁴ Focalização abordada no capítulo: Multiplicidade de visão em *As horas nuas e Xerazade e os Outros*.

¹⁹⁵ TELLES, *Ibidem*, p. 15.

Deus sabe que você quer vagabundear e beber. Bebe por causa da deprê, aumenta a deprê porque aumenta a dependência, tem que beber mais e vira então aquele viajante perdido no mato e andando em círculos.¹⁹⁶

A subversão da sintaxe, fruto dos volteios da memória de Rosa Ambrósio, compromete a apreensão da realidade, à semelhança do que sucede com Rahul, que deambula na esteira do tempo. Naquela a migração desordenada ocorre no espaço do psíquico, enquanto que em Rahul, a digressão se manifesta num espaço imaginário. Ambos espaços abstratos, mas enquanto o primeiro é temporal, o último é atemporal. Extrapola o conceito do tempo humano, ingressando no universo do absurdo.

Eu te darei um novo corpo, foi a promessa de Deus. Um novo corpo a todo aquele que merecer esse corpo. Quero acreditar que foi por merecimento que recebi uma segunda vida. Com direito de sair dela eu me matei. Ficou tão pouco dessa vida breve, não é fantasia, eu sei que esse pouco se divide e multiplica em outras lembranças com a rapidez dementada das imagens do caleidoscópio. Fui um atleta. [...] com o fervor de um herói corro de queixo erguido, levando na mão estendida a tocha acesa. A sucessão de imagens agora se desenrola difícil como num rolo velho de filme deteriorado, tento me localizar no espaço. E não consigo ver nada além do atleta correndo com a segurança de quem está dentro e fora da competição, ator e espectador como acontece na casa romana sem aquela riqueza de cores, a imagem é em preto e branco. [...] se voltar a cabeça poderia vê-lo mas devo esperar o momento propício, Agora! Cerro os maxilares, vou estender o braço, mas o vento furioso fazendo a tocha vacilar. Apagou-se a manhã com seu atleta. Nas seqüências seguintes e que surgem meio empasteladas, há copas de árvores farfalhantes que se confundem com cabeleiras por entre as quais espiam olhos. Ou frutos, é um pomar. [...]

A tosca máquina de projeção está hesitando e parece emperrada a manivela que vai puxando com dificuldade os últimos fragmentos de bordas corroídas. E de novo as imagens surpreendentemente nítidas: estou no hospital, deitado na cama de esmalte branco. Aproximam-se dois médicos de longos aventais, gorros e máscara. [...] desinteressa-se com um gesto de enfado.

- Está morto.

[...]Tento desesperadamente me levantar e avisar, estou vivo!¹⁹⁷

A ilogicidade que permeia o discurso de Rahul, não se retrata ou se restringe apenas à seara dos significantes ou sintaxe, é mais profunda, reside em seu elemento fulcral – o significado –, porquanto este se encontra no plano do inconsciente, no domínio surrealista. O mesmo acontecendo com Ananta.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 100.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 54.

6.3. Subversão da ordem lingüística

“Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos.”

Lygia Fagundes Telles

Portanto, não é gratuito o fascínio pelo absurdo, porque a “ilogicidade” no nível da sintaxe e do significado é a versão feminina de subversão à ordem lingüística, que Lacan denominou de Linguagem do Pai. Ora, os símbolos não são inocentes. Carregam não só a ordem das significações do mundo, como também seus valores e ideologias. Desse modo, o símbolo, uma vez constituído, passa a servir também à função de um imaginário coletivo. E se degrada em signos. Esse processo se torna transparente na questão das ideologias.

No caso específico da mulher, embora todos estejam presos a uma ordem simbólica que condiciona, a mulher o está de maneira singular. Não sendo portadora de significante específico, como o falo para o homem, ela se torna porta-voz de todos os outros. E nisso ela perde a voz, perde-se a si mesma na medida em que pela mesma, passam todas as significações, todas as identidades, todos os símbolos. Enfim, passa por Ela o Outro. Evidencia-se esse processo de perda de reconhecimento numa análise da linguagem, cujas regras, eufemismos e lapsos revelam aquilo que pode se denominar de degeneração do feminino. Ou seja, uma forma de manter um desejo e ao mesmo tempo negando-o. A falta que a mulher traz inscrita em seu corpo – carece-lhe algo que o menino propicia a ocorrência de uma inversão, e ela passa a estar em falta. Falta-lhe a eloquência, justificando o silêncio e a ausência de Ananta

Na linguagem do pai, a voz feminina é escamoteada, sua sonoridade decorre de uma ventriloquia, porquanto nela subjaz o discurso masculino que gera, de um lado a discriminação lexical (na própria linguagem há desigualdades sistematicamente instituídas de gênero – a dominância é masculinizada e a inferioridade da mulher é codificada). Embora fosse de se esperar que o conteúdo semântico de pares de palavras antitéticas denotassem unicamente diferença de gênero, entretanto o que ocorre é que há uma hierarquia nas oposições binárias (solteirão / solteirona), porque a última tem conotação pejorativa, enquanto a primeira,

enaltecedora. Isso importa em dizer que nenhuma nova palavra poderia efetivamente solucionar o problema discursivo da mulher que fala. Se a linguagem disponível (que só há uma) para seu uso é em si sexista, ela sempre ou repetirá as atitudes sexistas, ou gaguejará impotente e inexpressivamente.

Observa-se, ainda, a desigualdade da estrutura semântica. A linguagem não é um inventário de sinais desconexos. Palavras e orações relacionam-se umas com as outras de modo sistemático: mulher é não homem; pai é não esposa. Devido a essas combinações serem inevitáveis, e não opcionais, a semântica assume a forma de exibir uma estrutura necessária ao significado: ainda que o rol do vocabulário de qualquer língua possa ser de aspectos mutáveis, a estrutura profunda do léxico não o é.

O fundador da lingüística estrutural, Ferdinand de Saussure¹⁹⁸, explicou a base para esse enfoque, usando o exemplo de um jogo de xadrez para ilustrar a relação dos interlocutores com a linguagem. As peças do jogo não têm valor em si mesmas; sua escolha como peças é arbitrária. Seu valor depende, ao invés, de sua posição no tabuleiro, isto é, nas suas relações com outras peças. Além do mais, esses valores relativos são determinados. *Questionar as regras do jogo é destruir a possibilidade de jogar*. Assim qualquer mudança que ocorra na posição feminina é ainda governada pelas regras da linguagem. Não surpreende que a mulher encontre dificuldade em achar sua voz em tal linguagem. Nenhuma cunhagem de novas palavras ou erradicação de antigas pode lhe dar eloquência.

Embora os lingüistas, em sua descoberta de modelos gramaticais formais e semânticos, ignorem o sujeito que fala em favor de relações estruturais sincrônicas dentro das linguagens, as feministas chamaram a atenção para o tipo de interlocutor que a lingüística pressupunha. Falar é ser capaz de usar o “eu” mesmo quando o “eu” ou o interlocutor não se faz explícito. A posição desse sujeito falante, o centro em torno do qual se revolvem as distinções semânticas, já está fixada na linguagem.

A tendência masculina vai além do próprio vocabulário ou gramática, elementos dos quais podem ser vistos como elimináveis aspectos arcaicos da linguagem. Se a função de falar é masculina, então o mesmo acontece com a constituição da identidade como sujeitos falantes: é na linguagem e através dela que o homem se constitui como sujeito, porque só a

¹⁹⁸ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

linguagem estabelece o conceito de ego na realidade, por consequência a subjetividade é modelada na linguagem, então não é de surpreender que seja difícil para a mulher se tornar um sujeito falante. A linguagem não é apenas um ordenamento funcional de sons; é por meio desse ordenamento que se chega a ter uma identidade. Se essa identidade é masculina, então a identidade da mulher será sempre problemática. Há mais em jogo que a tentativa lingüística de formalizar gênero em normas de concordância. Obedecer a essas normas é ser um sujeito, e esse sujeito, esse “eu” é masculino.

6.4. Ausência marca a presença da mulher

Presas nessa teia, a mulher percebeu que a crítica direta à linguagem, de forma tradicional, não lhe permitiria escapar dessa cilada. Era necessário propor e proceder a uma desconstrução mais refinada, sutil, mas eficaz: ir além da crítica e da análise do patriarcado para derrubar o funcionamento discursivo. Assim, concentrando-se especificamente na escrita, a lógica masculina, baseada na visibilidade, poderia ser questionada por um estilo feminino que se ancorasse nas ausências, nas lacunas, entremeios e dobraduras da linguagem, justificando, portanto o silêncio e a ausência de Ananta.

Essa medida emperraria a máquina discursiva do varão, interromperia sua produção de verdades e de sentidos unívocos, como ocorre em *As horas nuas com o gato-Rahul*, cuja presença na condição dúbia (felino-homem) perturba a certeza das verdades absolutas.

A reiterada ausência de Ananta como os “brancos” do discurso remetem aos lugares da expulsão (das mulheres), espaçamentos que asseguram em sua silenciosa plasticidade a coesão, a articulação, a coerente expansão de formas estabelecidas. Re-inscrever as vozes femininas em brechas, de outro modo e em outro lugar diferente dos que era de se esperar, em elipses e eclipses que desconstruam as ordens lógicas do leitor / escritor, descarrila sua razão, perturba sua visão até que resulte, no mínimo, uma incurável dupla visão, legitimando a cisão de Rosa Ambrósio, de Ananta e de gato-Rahul.

A meta não era uma inversão insatisfatória das posições masculino / feminino, mas uma desconstituição radical do significado estabelecido. Nessa operação feminina, esse jogo com os símbolos, é produzido um gozo textual, um prazer sensual proibido pela linguagem patriarcal. Uma restauração desse “prazer feminino”, indizível na linguagem fálica. Essa mecânica colocou a mulher em outro “lugar”, capaz de desconstruir, mas também de sentir o que é inexprimível na linguagem tradicional e recriar uma linguagem na qual sua presença possa fazer-se conhecida.

Nessa vertente, envereda então a mulher em busca da escrita que a libertasse dos grilhões da linguagem do “Pai”. Pelo ato da escrita ela pode resistir ao papel que lhe é atribuído na corrompida esfera simbólica e pensar-expressar entre as palavras, percorrendo trilhas tortuosas traduzidas pelas frestas e lacunas dos significados. Por esse motivo, e não por mera coincidência, que Rosa Ambrósio e Ananta resgatam a expressão, trafegando em rotas sinuosas e não cartesianas, para recriar através das palavras o seu ser:

As metamorfoses aparentes e inaparentes, as últimas mais perigosas porque sorradeiras. Ela ainda não viu nada, pensou Ananta tirando os óculos. Guardou-os no bolso do avental sentou-se e ficou olhando o teto. Guardou-os no bolso do avental, sentou-se e ficou olhando o teto. Durante o dia era o convencional retângulo branco da sala de um apartamento de luxo (assim apareceu no anúncio) com quatro amplos dormitórios (suites completas) e demais dependências em estilo colonial. Teto rebaixado. Fino acabamento. Mas assim que o Vizinho chegava, a laje de concreto armado (do que era feito um teto?) entrava num rápido processo de delirante alquimia que transformava a massa sólida em massa pastosa, beirando quase o estado gasoso. Senão, como intuir através das transparências do teto esgarçado a chegada dele mais fugidio do que uma sombra. O chapéu desabado. A capa impermeável de gola levantada. E os sapatos que não rangiam, eram solidários.¹⁹⁹

[...]

... o Vizinho que chegava todas as noite no sétimo andar, o das goteiras sem identidade. Sem bagagem. Refugiando-se no escuro até virar um cavalo, aquilo não era um cavalo? Um cavalo. [...] O Vizinho entrava homem e virava um cavalo.²⁰⁰

Em Ananta, o silêncio ou a inexpressividade da fala embora aparentam ser estéreis, em verdade são prenhes. Pelas vias da desconstrução subverte a ordem hierárquica do símbolo, oferece estratégias que imitando as falhas e as inconsistências do pensamento falocrático resgata a voz por meio de sua mudez e, ainda, re-escreve sua presença numa

¹⁹⁹ TELLES, 1989, *ibidem*, p. 76.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 64.

suposta e forjada ausência: “O encanto estava em circular com naturalidade sem levantar suspeita, o prazer(maior) estava nisso, *em expor se escondendo*”.²⁰¹

A fertilidade, portanto, da voz feminina borbulha e eclode na sinuosidade de cada fresta da linguagem masculina alinhavada ao perscrutar seu corpo e sua relação com o corpo do Outro. Talvez assim se justifique a escritura sensual e coleante imprimidas por Ananta e Rosa Ambrósio, respectivamente.

7. Composição insólita e simbólica: Gato Rahul

Nenhuma verdade, portanto, pretende ser demonstrada ou provada neste romance de Lygia Fagundes Telles, ou melhor, o reverso é o que se constata: a certeza é cambiante, o *non sense* é imperante. Concepções que se retratam numa das passagens mais líricas da obra: o gato Rahul. Este se traduz numa das figuras mais questionadoras do conhecimento puramente lógico-humano. Intui sobre a incerteza da realidade objetiva, presente-a como uma dimensão paralela a outra no horizonte do provável: ora gato, ora humano. Sob o absurdo kafkaniano, indaga-se sobre a logicidade da realidade vigente.

Alguém se deitou no chão – minha mãe? – repartindo comigo a visão radiosa de um caleidoscópio desabrochado em flores, Pega e vá girando bem de vagar, assim. Na tarde em que encontrei o Diogo deitado nas almofadas do canapé e olhando o caleidoscópio, parei estarecido. Que beleza, ele dizia baixinho. Fechava um olho e colocava o outro ao vidro do canudo, Que beleza! Venha ver, gato, convidou quando me aproximei. O caleidoscópio que o menininho viu não seria esse mesmo que Diogo achou nos guardados de Rosona? Não havia dois caleidoscópios, mas apenas um, inventei o outro. Como inventei esta alma transmissível e transmigrante, vírus que habitou três corpos até chegar a este atual. Não houve nenhum colar de prata com a inscrição, não houve nada disso, o que estava no pescoço do jovem romano seria apenas a coleira que Rosona resolveu afivelar no meu pescoço e que acabei estraçalhando nos dentes, não era isso?²⁰²

²⁰¹ TELLES, Lygia. *Ibidem*, p. 63.

²⁰² TELLES. *Op. cit.*, p. 52/53.

Uma **interrogação** (O caleidoscópio que o menino viu não seria esse mesmo que Diogo achou nos guardados de Rosona?) e uma **afirmação** (Não havia dois caleidoscópios, mas apenas um, inventei o outro.) são colocações opostas que recaem sobre o mesmo objeto, coabitando o mesmo ser. O insólito se impõe, como a única forma de a realidade se tornar inteligível.

A narração ficcional segue seu rastro: assim sucede com o gato Rahul que, não obstante ser um animal, também é pessoalizável. Este atributo dual outorga uma duplicidade de apreensão: de um lado, na esfera do racional – sob a forma de felino – ele é compreendido e aceito de imediato; de outro lado, sob a máscara humana sua aceitação pelo consciente do leitor só o é possível na qualidade de símbolo, entendido este como uma representação conceitual, cujo significado manifesto e imediato extrapola a sua acepção convencional.

7.1 Símbolo: significado além do significante

Por conta de sua importância conceitual para a compreensão do gato Rahul em *As horas mias*, entendeu-se pertinente desenvolver o que seja símbolo. Na sociedade moderna, o homem reduziu a quase nada a importância do símbolo, relegando-o ao “status” de folclore, mito ou conto maravilhoso. E, no entanto, não há como negar que a mente humana tem sua história imemorial imprimida na psique. Freud convencionou chamar referido patrimônio de “resíduos arcaicos”. A expressão sugere que estes resíduos sejam elementos psíquicos que sobreviveram no homem há tempos imemoriais.

Daí, não há de se surpreender quanto a afirmativa de que os deuses sejam hóspedes fugidios da literatura. Sua presença pode ser intermitente como uma onda de expansão e de refluxo – ora deixam naquela o rastro de sua existência, ora abandonam-na como uma evanescência. Mas, embora a intermitência, a sucessividade de resgate dos deuses e mitos, atualmente (séculos XIX e XX) é expressiva. Mas de onde decorre essa certeza?

Estudos críticos mitológico-ritualístico (soma de análises junguianos e de rituais) encetados por Jung e seguidores concluíram que a manifestação dos elementos do inconsciente não se revelavam unicamente pelos fatos da vida exterior, mas inclusive por meio de mitos e contos maravilhosos – em suma pelo veio da literatura. Por isso a articulação literária e os feitos dos “deuses”, que estavam limitados ao universo mitológico, transformaram-se em símbolos de algo muito mais primordial: os arquétipos.

O conceito de arquétipos foi introduzido na psicologia analítica contemporânea por Jung. Este entendia por arquétipos, fundamentalmente, certos esquemas organizacionais, pressupostos estruturais de imagens localizadas no âmbito do inconsciente coletivo, enquanto expressões virtualmente concentradas de energia psíquica, materializadas por objetos simbólicos.

Os arquétipos junguianos são, em primeira instância, imagens, personagens, papéis a serem desempenhados. Outrossim, se constituem em componentes das etapas formadoras do que foi chamado de processo de individuação: a partir do inconsciente coletivo a mudança da correlação consciente/inconsciente na personalidade humana, até a sua harmonização final no término da existência. O protótipo desse processo é o do herói que atravessa todos os estágios: desde a indiferenciação do ser e o coletivo até a sua especificidade como indivíduo.

Do ponto de vista junguiano, os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior. É o caso da mitologia (expressão) que coincide inteiramente com a psicologia (interior) e esta psicologia mitologizante é tão-somente o que os primitivos denominavam de alma.

Nas palavras de Freud “resíduos arcaicos”²⁰³, que Jung denominou de arquétipos ou imagens primordiais, é na realidade uma tendência instintiva, são caminhos virtuais herdados e depositados na seara do inconsciente. Aliás, este contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impressões coletivas, sob a forma de categorias herdadas ou arquetípicas. O inconsciente possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo, justificando a

²⁰³ Jung explica que Freud “Chamava de resíduos arcaicos a formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano” (“Chegando ao inconsciente” in *O homem e seus símbolos*, Org. Carl Jung, p. 67).

designação de inconsciente coletivo. É uma configuração original que gera várias representações, que por sua vez são simbolizadas no mundo exterior.

Embora o formato de sua manifestação e expressão ter características mais ou menos pessoais, o seu esquema final é coletivo. Essas formas de pensamento são encontradas em todas as épocas e em todos os lugares e, exatamente como os instintos animais, variam muito de uma espécie a outra, apesar de servirem ao mesmo propósito. Como os instintos, os esquemas de pensamento coletivos da mente humana também são inatos e herdados.

Desta feita, a concepção de que a psique se identifique unicamente com a consciência resta imprecisa, porquanto a vingar essa hipótese formar-se-ia a falsa idéia de que o homem viria ao mundo com uma psique vazia e que, ao longo de sua vivência, ela conteria, apenas o que aprendeu e apreendeu na sua experiência individual.

Na verdade, o arquétipo²⁰⁴ se fundamenta num sistema instintivo, pré-formado e sempre ativo, característico do homem. Formas de pensar, gestos de compreensão universal e inúmeras atitudes seguem um esquema estabelecido muito antes de o homem ter desenvolvido uma consciência reflexiva.

Essas experiências parecem revelar que as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos tão espontâneos quanto os instintos, e se materializam em forma de símbolos. Estes entendidos como um termo, um nome ou mesmo uma imagem familiar, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta.

Assim uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de sua evidência concreta. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da razão. Em face do inacessível à compreensão humana é que freqüentemente utiliza-se imagens ou termos simbólicos como representações de conceitos que não se podem definir ou compreender integralmente.

²⁰⁴ O arquétipo, conforme Jung, é uma tendência para formar representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Aqueles são, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho, por exemplo. Sua origem não é conhecida; e esses se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não seja possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por fecundações cruzadas, resultantes da migração.

Parte do inconsciente consiste, portanto, de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a influenciar as mentes conscientes. O inconsciente, entretanto, tomou nota de tudo, essas percepções sensoriais subliminares ocupam importante lugar no cotidiano. Sem o perceber, influenciam na maneira pelo qual o indivíduo vai reagir a pessoas e fatos.

É, ainda, de entendimento que o mundo exterior é insuficiente como material para a descrição puramente do interior, uma vez que o caminho da vida humana também se reflete nos mitos e contos maravilhosos: o inconsciente não se revela unicamente pelos fatos da vida exterior, como também o faz pelos veios literários. Daí resta justificada, a presença do gato-Rahul, em *As horas nuas*.

7.2 Gato-Rahul: compreensão simbólica

Sob o olhar junguiano torna-se inteligível a personalidade cambiante de Rahul. O felino, especificamente o gato, é conhecido na esfera da cultura popular como aquele ser detentor de sete vidas, ou seja, é dotado da capacidade de transmigrar incólume entre o mundo dos homens e de Hades.

Em *As horas nuas*, Rahul é mais do que um simples viajante entre a esfera da vida e da morte, resgata conceitos míticos e místicos perdidos no mundo moderno: de filogênese (história evolucionária da espécie) e de ontogênese (desenvolvimento do indivíduo desde a fecundação até a maturidade reprodutiva).

A irrealidade ressoa contundente na figura do gato. Aparentemente é um felino: focinho úmido, pêlo aveludado e à altura do gesto estampa uma pata. Contudo não o é (!?). O ser e o não-ser são pendulares. Contempla-se o surrealismo em detrimento do real. O ininteligível em relação ao racional. A apreensão do mundo, em sua essência, resta comprometida: a fantasia se confunde com a memória dos fatos. Ora o enunciado é uma invenção, ora trata-se de lembranças de outras vidas: a confusão é o fio condutor da narrativa.

À primeira vista, fantasia e memória, embora antitéticos, em essência, se imbricam, pois que a memória não é a conservação ou ressurreição do passado; sempre inova, transfigura o passado. O pretérito é resgatado, Rahul regressa no passado como um passageiro do tempo: “procuro unir as pontas meio rotas através do Tempo real ou inventado”.²⁰⁵ Tece quadros como no roteiro de um filme. As várias versões de uma mesma personagem desfilam: a imagem de um menino de túnica branca transmutada na figura de um jovem após um mergulho em águas pardacentas. A fita prossegue: um menino de cachos reluzentes desponta em meio a três mulheres (mãe, irmã e agregada mestiça) num imenso casarão de venezianas verdes. A cena é fugidia: as cores vivas se diluem e se amalgamam na antítese cromática (preto-branca). Agora é um atleta em corrida de revezamento, na grande praça de esportes, sob o céu azul.

A memória é o palco em que as representações se desenrolam: a tessitura de imagens justapostas no espaço elimina a coerência da fabulação. A paralisação se insurge contra o fluxo temporal, há um ludibriar na sucessividade dos fatos. É a espacialização do tempo, porquanto simultaneidade dos “fatos” .

Viajante do tempo, Rahul migra entre o imaginário e o real, desnudando dos acontecimentos a áurea de “factum est”. Desconfia-se da historicidade e esta certeza dá lugar às versões. As linhas fronteiriças que limitam os fatos se esgarçam e o passado se aloja no presente. Essa superposição temporal é outro mecanismo de despistamento, não permitindo que o absoluto se instale.

Na condição de ser atemporal, o gato se imbui da faculdade de vidência. Enxerga onde os olhos não iniciados não vêem. Tem visões: “entro na sala [...] Só vejo a menina de pescoço comprido e botinhas de abotoar.”²⁰⁶ Os espectros lhe são visíveis: “a cantora era outra aparição sem explicação. Vestia-se de preto, os cabelos lustros presos na nuca, um pente espanhol espetado meio de lado”; “o velho de chapéu-côco, o *pince-nez* preso a um cordão preto, os aros redondos com lentes escuras de um cego.”²⁰⁷ Assiste inclusive ao semblante esmaecido e transparente de Gregório reclinado sobre um livro, após a morte do mesmo.

²⁰⁵ TELLES. Op. cit., p. 55.

²⁰⁶ TELLES. Op. cit., p. 107.

²⁰⁷ Ibidem, pp. 107/108.

Ao se contabilizar, observando o critério da seqüência de aparecimentos da personagem, constata-se sete aparições, número que por certo não é arbitrário: a) de início um menino e, posteriormente, um jovem romano tendo sua primeira experiência homossexual; b) como testemunha das ações de Rosa Ambrósia e Gregório; c) presente no ato da criação escatológica; d) a orfandade do menininho de cachos; e) os feitos do atleta; g) suicídio: dose excessiva de heroína; e h) vê espectros.

O ingresso pelo túnel do tempo associa a figura de Rahul a um passageiro sem fronteiras e remete-o a uma imagem simbólica, necessariamente, porquanto o símbolo é algo que extrapola sua evidência concreta e mergulha em conotações estranhas ao seu significado evidente e convencional.

O significante gato, do latim *cattu*, denota imediatamente o significado: animal mamífero, carnívoro, da família dos felídeos, de unhas retráteis. Contudo, se restrito à terminologia, o leitor desperdiçará todo resto significativo da expressão e a leitura do romance tornar-se-á indecifrável. Por isso será imprescindível que penetre no universo simbólico para desvendar o enigma.

De imediato, o lirismo que forja os enunciados inaugurais do segundo capítulo: “Amanhece. Cheiro de leite e mel de cabra”²⁰⁸ transporta o leitor do espaço urbano – angustiante e caótico em que Rosa Rosae ressuscita suas memórias no escuro quarto – ao antagônico espaço bucólico –, em que a oposição à escuridão, o amanhecer; à angústia e à opressão, o cheiro doce de mel e de leite.

Depreende-se que esse capítulo não se constitui, meramente, em mais um capítulo, ele denuncia o fim de uma dimensão (*aqui* / apartamento e *agora* / presente) e instaura, como a um portal (sigo ... pelo caminho ... através de um furo no tempo ...), a outra ordem: polidimensional. Portanto, a postura assumida pelo leitor deverá ser diversa daquela que adota perante os sintagmas denotativos, deverá juntamente com o narrador mergulhar pelo furo do tempo à outra realidade.

De imediato um panorama já se lhe oferece: “vejo grandes árvores. Um rio pardacento. O menino mergulha nessas águas.”²⁰⁹ Prossegue a visão: “entrei no rio menino e

²⁰⁸ TELLES. Op. cit. 23.

²⁰⁹ TELLES. Op. cit. 24.

dele saio um jovem.” Do primeiro momento ao seguinte, não ocorre apenas uma mudança na paisagem física, mas uma metamorfose de duas naturezas distintas. Uma, quanto ao foco narrativo²¹⁰: de início, o narrador é identificado à figura do gato-testemunha (*visão com*) que vê o menino mergulhar na água pardacenta; posteriormente o narrador (*visão com / visão por detrás*) é a própria personagem menino / jovem.

Outra, de caráter mitológico, a água é um elemento transformador: de criança impúbere à adolescente sexuado. Este avatar traduz-se num ritual de passagem, identifica-se com o fenômeno da ontogênese, que os junguianos reconhecem por processo de individuação: inicia pelo estado infantil, o eu nascente, detentor de uma existência não propriamente individual, mas ainda ritualisticamente coletiva que, ao final, desemboca na figura do jovem. Mas essa passagem não é imediata nem direta, obedece a um esquema sinuoso, em meandros, que observa uma tendência reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico. Surge, gradualmente, uma personalidade mais ampla e amadurecida. Como esse crescimento psíquico não pode ser efetuado por esforço ou vontade conscientes, e sim por um fenômeno involuntário e natural, é freqüentemente simbolizado por uma árvore, cujo desenvolvimento lento, pujante e involuntário cumpre um esquema bem definido.

No romance, entretanto, o processo de amadurecimento assume proporções mágicas não só quanto ao tempo – alquimia de menino a jovem – mas, ainda, quanto ao seu mecanismo, que embora oculto é determinante: o vento, neste caso, atua como elemento simbólico que conduz o ritual de passagem. Seu sopro é invisível, porém forte e perceptível (“cara desgrenhada do vento”, “soprando com força os estandartes”, “janela que o vento escancarou”)²¹¹. Sua atuação é relevante e determinante na passagem de iniciação, conduzindo-o sinuosamente das águas do rio, passando pela praça e chegando à casa romana.

Nesta, já poeta, envolto num clima de sedução (perfume que exala do jardim, jarro de vinho sobre a mesa de mármore, frutas despencando em cachos de uvas, o som suavíssimo de uma cítara) pressente a chegada de seu amado. Além da tríade (perfume, vinho e

²¹⁰ Foco narrativo será objeto de estudo em capítulo específico.

²¹¹ TELLES. Op. cit., p. 23.

música), a sensualidade é denunciada pelo baixo relevo. Nele “há um jovem seminu montado num touro, agarrando-o pelo chifre”.²¹²

Esse discurso pictórico se traduz, numa função binária, porquanto, de um lado, retrata paralela e metaforicamente o que ocorre entre o poeta e seu amante: um embate sexual, em que a ferocidade do jovem visitante subjuga o poeta à sua paixão, à semelhança do jovem que doma o touro: “Levantei-me de um salto, mas ele me tomou com a mesma ferocidade do jovem do baixo-relevo dominando pelos chifres o touro esgazeado”.²¹³

De outro lado, a descrição do quadro assume uma função indicial, porque denuncia *antecipadamente* o duelo amoroso entre os amantes. Contudo, o papel de índice do ritual de iniciação não se restringe ao elemento pictórico, recaindo tal função inclusive ao aspecto cromático: branco (“túnica branca”), vermelho (vinho, pôr-do-sol vermelho). Do branco ao vermelho é a rota que trafega: o menino ao jovem, do inexperiente ao experiente, do cândido ao viril.

Na segunda aparição do gato, vislumbra-se uma das questões ontológicas que mais profundamente perturba o homem: sua origem.

O cheiro do pão quente me levou a um tempo que eu sabia ser anterior ao período de minha casa romana, fiquei elétrico. Com ganas de me atirar ao pão, antiqüíssimo o apetite. E comecei a mastigar lentamente, sem a menor pressa, a saliva abundante trabalhando cada migalha como se nela restasse algum resíduo desse tempo. “Eu vi a vida nascer da morte”, soprou uma voz. Fiquei em suspenso diante de duas grandes mãos da cor do ocre, trabalhando pacientes na argila como eu próprio trabalhara no pão. Assim que me aproximei elas se esvaneceram. Ficou a vasilha do gato com um pouco de farelo no fundo.²¹⁴

Cena compósita – simultaneidade temporal: gato no presente e artesão num passado imemorial – reflete, em duas versões, um mistério da humanidade: a criação do homem.

Num momento do discurso (*duas grandes mãos cor de ocre, trabalhando pacientes na argila*) remete a concepção bíblica de Adão sendo forjado no barro, segundo o Antigo Testamento. Num outro recorte (Eu vi a vida nascer da morte), a versão pagã do eterno

²¹² TELLES. Op. cit., p. 24.

²¹³ Ibidem, p. 24.

²¹⁴ Ibidem, p. 28.

retorno, inspirado na Grande-Mãe e no tempo cíclico, fora apropriado e readaptado à doutrina cristã, gerando uma visão escatológica.

Sob esta ótica, os primitivos padres gregos da Igreja insistiam especialmente que no final dos tempos tudo seria restituído ao seu estado perfeito e original pelo Redentor. Mas de acordo com São Mateus (XVII, 11), havia uma tradição judaica anterior de que Elias “em verdade virá primeiro e restaurará todas as coisas.” Essas idéias são encontradas também na Epístola dos Coríntios (XV,22): “Porque assim como todos morrem em Adão, assim também todos serão vivificados em Cristo.”

Mito filogênico (história evolucionária da espécie), inspirado no binômio morte e ressurreição, não faz parte da tradição unicamente histórica, tem origem em fontes psíquicas esvanecidas pelo tempo, é pré-histórica, contudo permanece na psique e tem alimentado a especulação religiosa e filosófica a respeito da dialética vida e morte. Esta mesma que observa a marcha de Rahul em sua rota e rotina de peregrino do tempo.

Enfim, a galeria de indivíduos que compõe *As horas nuas*, embora variada, comunga quanto ao perfil de suas personagens: apaixonantes e complexas. Complexidade forjada pela pluralidade de visão e voz, outorgando àquelas sensibilidade e potencialidade criadora. Aliás, qualidades encontradas nas personagens que habitam o romance de Fernanda Botelho: *Xerazade e os Outros* reflete a mesma ampla e generosa compreensão dos seres, como se constatará doravante de sua análise.

X. Xerazade e os Outros: análise

1. Construção múltipla das personagens

É na tentativa de armar um romance de atualidade em que predomine o acontecer sobre o acontecido, de criar personalidades decorrentes da fusão de múltiplas vozes que se define a linha fundamental de *Xerazade e os Outros*. Dentro dessas novas coordenadas, Fernanda Botelho surge como uma das presenças mais conscientes da problemática da prosa de ficção na sua atualidade literária. Em seus trabalhos tem buscado construir um novo tipo de romance em que o *acontecer se erga diante do leitor, como fato agora* e não como fato simplesmente rememorado pelo narrador e em que a personagem não seja apenas uma máscara, mas assuma a desnorteação a que está o homem subjugado hoje.

Em *Xerazade e os Outros*, a densidade das personagens é palpável, principalmente, em decorrência da multivocalização e a multiplicidade de visões recorrentes na tessitura do romance e na elaboração das personagens que nele habitam. Personagens, como os acólitos, Rosinha, Pérola, Coral, que, embora não figurem como principais, não são menos significativas na estruturação das personalidades de Xerazade, de *public relations*, de *boss*, do pobre diabo e de Vina.

A dimensionalidade de Maria Luísa é um exemplo bem sucedido dessa técnica de formação. Logo na abertura do romance, especificamente no Coro I, estão em cena, quatro acólitos que comentam entre si sobre a presença de Xerazade na leitaria:

- Aí vê a nossa Xerazade! – disse um.
- A Xerazadezinha! – confirmou o outro.
- E que linda vem a nossa Xerazade! – murmurou um terceiro.
- Bem comportada! [definiu a primeira personagem]
- Esta é que soube levar! Com papas e bolos se enganam os tolos. Mas, com o jeitinho dela, a mim não me dava de passar por tolo.²¹⁵

²¹⁵BOTELHO. *Ibidem*, p. 10.

Desse pequeno diálogo se depreende dois aspectos da personagem: linda e esperta. Esperteza que é constatada inclusive pelas estenodatilógrafas da *Public Relations*:

- Agora que as minhas queridas amigas se encontram em condições de falar –olveu o jovem funcionário do Contencioso –, quererão ter a bondade de me explicar o motivo do seu contagioso acesso de riso!²¹⁶

[...]

- Conta-lhe – disse à jovem Pérola.

- Eu conheço um rapaz estudante de Técnico ... e ontem por acaso vi-o na Baixa. ... diz-me ele : “queres saber uma coisa: a vossa Xerazade ...: (eu, em tempos, tinha-lhe contado que nós chamávamos Xerazade à mulher do boss, expliquei-lhe até as razões, que ela era a terceira mulher do boss, que nenhuma mulher se podia gabar de ter sido duradoira na vida do boss, nem as duas outras esposas nem as sucessivas amantes – em resumo, nenhuma salvo esta.) Voltando ao que me disse: “ ... a vossa Xerazade faz-me a honra de frequentar, em certos dias, a leitaria que eu frequento. [...] O rapaz meu conhecido, ...muito cínico, sai-se com esta: “ Lá que ela o engane o marido, ainda vá, mas enganar o ... – em voz ciciada, olhando de esguelha, receosa, para a outra porta envidraçada, com a menção Dr. GIL DINIS em caracteres retintos pretos - ... o vosso *Public Relations*, isso não!²¹⁷

Um segundo aspecto que merece atenção na elaboração de Xerazade é o fato de que as personagens, além de forjar o outro, como já se viu, elas são capazes de se narrarem e de se criarem, colocando o autor demiurgo em segundo plano ou dispensando-o. Técnica que se verifica quando Maria Luísa, em diálogo consigo mesma, revela a si e ao leitor sua outra face:

Esta majestade com que caminho, vê-me, contempla-me, admira-me, tu, honesto homem com quem nunca sonhei, agradeço-te. [...] E tu mulherzinha incompetente, admiras talvez os meus cabelos, porque não lavas os teus. Sei que o Berto reprovaria os meus pensamentos, mas não é muito fácil evangelizar-me.”²¹⁸

Aliás, é pela reflexão (manifestada) que Xerazade melhor se conhece e se revela:

Só o Berto poderia ter descoberto o medo e a solidão que me invadem, só ele, mas a verdade é que gosto de ouvir falar de mim, da minha solidão e do meu medo. É como se eu me visse fora de mim, magicamente transplantada para um palco, e ele, o Berto fosse o Autor de mim própria, a descobrir-me, a elevar-me, a tornar-me na imagem que me apraz contemplar, sendo ela eu sem saber quem sou.²¹⁹

²¹⁶ BOTELHO, Fernanda. Op.cit., p. 18.

²¹⁷ Ibidem, p. 19.

²¹⁸ Ibidem, p. 25.

²¹⁹ Ibidem, 1989, pp. 28,29.

Interessante notar que na conjectura acima, Berto assume uma importância (observada pela quantidade de vezes que a mesma se refere a ele) que não corresponde ao papel que expressamente desempenha no romance: Xerazade atribui ao jornalista uma importância que ele aparentemente não tem, ou seja, de Pigmalião, posição que pertence de direito a Gil Dinis.

Este, com efeito, é a personagem que mais disposição apresenta para a teorização e abstração dos fatos. Suas reflexões são complexas. Tal capacidade, em Gil Dinis, tem fundamental importância, uma vez que se coaduna perfeitamente com o fato de ser ele o Pigmalião em relação à Xerazade.

De fato, somente uma personagem com nítida faculdade de abstração poderia ter no romance a função que tem o *public relations*, como agente engendrador de Xerazade, não mais com cinzel e martelo, mas com olhar e palavras. Gil Dinis é uma figura, cuja complexidade reside essencialmente no conflito que existe entre a sua extrema conscientização e seu elevado ceticismo. Do ponto de vista nietzschiano pode ser equiparado a um homem dionísico-hamletiniano:

... ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enjoa atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar do novo o mundo que está desconjuntado.²²⁰

Sua visão cética e irônica diante da realidade circundante, torna-o estático em face de qualquer mudança. Assim, o imobilismo nele se instala, corrompendo sua dinâmica, reduzindo-o a um mero contemplador conscientemente alienado da realidade, que entende ser esta última irremovível em sua trajetória. Critica Berto: “O seu dinamismo irrita-me. É ineficaz.”²²¹

Na ânsia de preencher o vazio de sua existência, cria máscaras, através de seu olhar transformador, e as infunde ao meio que o cerca, dando-lhe a ilusão de lhe abstrair o elã vital. O discurso do olhar – seja explorando o objeto ou cunhando-lhe uma imagem idealizada – ao mesmo tempo que rouba as potencialidades do ser o re-cria. Por via dessa prática é que o *public relations*, re-escrevendo Maria Luísa, denuncia a queda paulatina das verdades absolutas em substituição das visões e conseqüentes versões, uma vez que é sua, particular:

²²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Ibidem*, 2006, p. 56.

²²¹ BOTELHO, Fernanda. *Ibidem*, 1989, p. 230.

Durante alguns segundos – aqueles que a reconduziram à vida – noto quanto me desagradava a sua presença, e, por conseguinte, afugento, tão rápido quanto possível, a visão inoportuna até *reconstituir* o seu particular encanto de fantasma, cuja beleza está em mim, na memória que eu guardo de uma fraudulenta actualidade.²²²

Gil Dinis, frustrado em perceber que a inteireza da realidade cede lugar à fragmentação e à sucessão de fatos que explodem na simultaneidade das histórias, procura um “momento” que lhe garanta a existência. Empresa que ele o faz pelo olhar, porque seu alcance extrapola a finitude do corpo. Enquanto este fica inerte por força da tensão hamletiana – ser ou não ser –, os olhos peregrinam: trilhando caminhos, apreendendo signos, moldando limites. O *public relations*, pratica, enfim, a visão emissiva²²³, isto é, partindo de si, o olhar viaja em meio aos objetos, traçando-lhes uma forma, forjando-lhes um espírito afim, imprimindo-lhe um significado, como a uma tela em branco. A concretude dessa obsessão traduz-se na figura mitológica de Pigmalião²²⁴ esculpindo sua Galatéia:

Deposito a minha bela no limiar da sua moradia. Fico-me a vê-la, enquanto se afasta até desaparecer. O meu olhar confirma-lhe as proporções, tal como dantes lhe apreciava os contornos, receosos de a ver engordar, pronto a censurar-lhe um desleixo, disposto a todos os excessos de Pigmalião para não estragar aquela Galatéia que me tombara em sorte..²²⁵

²²² BOTELHO, Fernanda. *Ibidem*, 1989, p. 90.

²²³ Como observa Marilena Chauí – “Janela da alma, espelho do mundo”, in *Olhar*, Org. NOVAES, Adauto pp. 40/41: “A tradição nascida em Demócrito, Epicuro e Lucrecio decide-se pela primeira alternativa, tornando-se conhecida mais tarde, como teoria perceptiva, pois fiel ao sentimento latino de *percipio*. Para Demócrito, os olhos, feitos de átomos d’água, são espelhos onde vêm refletir-se átomo de fogo (fonte de luz) que se desprendem das coisas luminosas, espalhando-se pelo ar e alcançando os olhos, onde se espelham. Para Epicuro e Lucrecio, os olhos são jaulas que capturam e aprisionam os pequeninos simulacros viajantes – os *eidola* – enviados pelas coisas e delas conservando a aparência. Povoando todo o espaço imaterial, ou o vácuo, deslocando-se em todas as direções, pequeninas partículas que delas mantêm a forma e a figura por breve tempo. [...] Em contrapartida, a tradição nascida com Empédocles, os pitagóricos, platônicos e neoplatônicos, que receberia o nome de teoria emissiva, decide-se pela segunda alternativa. Os olhos, parentes do fogo e da luz, são faróis emissores de raios luminosos que, deslocando-se no espaço, chocam-se com as coisas materiais e esse encontro é responsável pela visão. Os olhos viajam pelo sensível tocando as coisas com sua luminosidade para fazê-las visíveis ou para conhecê-las como parentes suas, porque também luminosas como eles.”

²²⁴ Pigmalião, rei lendário de Chipre esculpiu Galatéia, estátua pela qual se apaixonou. Afrodite, diante das súplicas do artista, deu vida à criatura inanimada.

²²⁵ BOTELHO, *ibidem*, 1989, p. 102.

1.1. Pigmalião esculpindo sua Galatéia

Olhar e fantasiar se fundem, dando unicidade à figura projetada. Dessa forma, o que se vê não é exatamente a imagem objetiva, mas a re-produção de uma figura idealizada. O mesmo processo – de re-escrever – Gil Dinis lança mão para encarar a dura nudez da realidade, encobrando-a com o véu da imaginação. Nesta obra portuguesa, a re-criação do real pela forja da estética, que segundo o Autor (Coro II), é uma maneira de lutar: “*é uma tentativa de buscar nesse espaço angustiante [do cotidiano] algo que o transcenda, então busca-se a ilusão como uma forma de, sem mais poder negar a nova realidade, criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real...*”²²⁶

Seu olhar repousa sobre o objeto, tateia sua forma, perpassa nele, mas dele não se apropria: “Há objetos, motivos e seres que são exclusivamente de contemplação.”²²⁷ É passivo, destituído de concretude. Por isso é um *voyeur* da realidade, sem nela interferir, denunciando a interdição a que está fadado.

Decorre daí que a visão se torna subjetivamente parcial, discriminatória, promovendo uma cisão duplamente psíquica: uma internalizada no Sujeito e outra no Objeto. Gil Diniz e Pigmalião espelham o drama do imaginário, pois que o desejo do inconsciente suplanta a consciência do real. A fissura se repete também no objeto, em especial, no arquétipo feminino, porquanto este se constitui na tela e na projeção que o artista faz sobre o mesmo. Por conseqüência, embora se confunda com uma mulher concreta, tal representação plástica, em verdade, superpõe à figura que lhe deu origem.

Esse movimento do sujeito chamado de *anima*²²⁸ é precisamente a idéia de que o indivíduo vê projetada em seus sonhos (sono) e fantasias (vigília), uma imagem arquetípica. Aqui reaparece a questão da mulher ideal, essa máscara feminina pintada se constitui numa

²²⁶ GULLAR, Ferreira. “Barroco – olhar e vertigem”, in *O olhar*, Adauto NOVAES (org.), p. 224.

²²⁷ BOTELHO. *Ibidem*, p. 102

²²⁸ Segundo Carl Jung (*O Eu e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003, p. 66): “a forma do mundo em que nasceu já é inata no homem, como *imagem virtual*. [...] Assim, todo ser do homem, corporal e espiritualmente, já pressupõe o da mulher”. Emma Jung desenvolvendo a idéia de que os indivíduos vêem projetadas, nos seus sonhos e fantasias, imagens arquetípicas de *Anima*. Esta é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem: os humores e sentimentos instáveis; as intuições proféticas; a receptividade ao irracional; a capacidade de amar; a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente.

bricolagem do que pode haver de mais perfeito e conveniente à expectativa espectral de mulher. Gil reconstitui “o seu particular encanto de fantasma, cuja beleza está em mim, na memória que eu guardo de uma fraudulenta atualidade”²²⁹, porque tem plena ciência de que a “a imagem [projetada] não se adapta ao meu pensamento [conhecimento] dela [Xerazade]”²³⁰.

A imagem não passa de aparência; faz-se passar pelo que não é e essa pura similitude que define a sua natureza de imagem, deixando nela a marca de uma total irrealdade. A imago conserva, portanto, o caráter espectral; mas a aparição de um ser sobrenatural, a irrupção do além neste mundo foram substituídas pelos sortilégios da aparência, pelo ilusionismo da semelhança, a partir do momento em que estão confinados ao plano do simples parecer.

A aparência no seu valor atenuado de vazio, de não-ser, dando a ilusão de pleno e de real, não se assinala apenas no vocabulário filosófico, mas figura inclusive na Tragédia, que serve para qualificar os seres que, esvaziados de sua força e de sua substância, já só tem uma aparência de vida e prosseguem uma ilusão de existência como se ficassem logo no aquém reduzidos ao estado de sombra fugidia; mais freqüentemente, designa o que se crê real, firme e seguro, mas que se revela vazio e inconsistente. Ao reter a idéia de um nada que se esconde por detrás da aparência de solidez, a aparência põe em jogo a questão do irreal que produz um efeito de realidade, de um fantasma de ser tomado pelo próprio ser, do oco pelo que existe cheio, isto é, mais do que a problemática da imagem na sua relação com o seu modelo.

Assim, é que o olhar discursivo de Gil Dinis não a revela, pois que é vazia, inventa-a, inverte-a, delinea-a mediante uma visão culto-masculina, que não consegue forjá-la senão destituindo-a de sua condição de existente. Aqui o discurso não traduz a efetividade de sua presença, vez que paradoxalmente a sua insistente menção mal disfarça a intenção de marcar e mascarar sua ausência. A presença da mulher é sutil, senão seletiva, cinge-se aos limites das pinceladas finais do artista. Nesses moldes é a relação que Gil Diniz estabelece com Xerazade, ou melhor, com a realidade. Pois nela reconhece tão somente a forma, a massa sedutora e volumosa de seu corpo, isto é, sua aparência. Recusa penetrar em sua essência:

... a imagem não se adapta ao meu pensamento dela, embora a imagem o tenha originado – tal como, ao beber um copo de água cristalina, nos ocorre o pensamento

²²⁹ BOTELHO. *Ibidem*, p. 90.

²³⁰ *Ibidem*, p. 93.

duma longínqua e irreal nascente, que não é nascente, é talvez origem, é por ventura o próprio infinito.²³¹

Isto é, a origem (cerne) é um ponto num lugar desconhecido, locado no imaginário de quem o vê, portanto o que ele percebe é apenas a aparência, ausente de essência.

Aqui o olhar é o instrumental de que se vale o artesão para forjar sua obra. Sua arte domestica o horror percebido: o estético escamoteia a realidade. Assim a dinâmica praticada por Gil Dinis se reduz à sua visão, nele o olhar é transformador e em Xerazade é a transformação. Enquanto no primeiro, o olhar é o gesto diligente e a sua forma de atuar no mundo, na última, ser contemplada é a sua legitimação de existir. A beleza é como um aval. Xerazade assume a passividade de objeto informe no aguardo de lhe ser imprimida uma imagem. Nessa condição, Gil Dinis cinzela como Pigmalião a sua Galatéia.

1.2. Xerazade na condição de Galatéia

Escapando da dimensão mítico-poética (Pigmalião-Galatéia), a relação de ambos ingressa no submundo da antiga Grécia, mais especificamente em Corinto, o maior mercado de hetaira²³² do século IV a.C. Retumba como eco de uma relação perdida nas brumas da longínqua civilização. Nesse plano histórico, a infância e a adolescência de Maria Luísa guardam muita afinidade com a criança escrava que, para não sucumbir à absoluta miséria, era doada a um determinado tipo de “família” a fim de que cuidasse de sua educação, tornando-a cortesã “cotada” nos mercados do prazer de Corinto ou Atenas:– “foi aí que mandei vir Luisinha... Eduquei-a, mandei-a aprender, fiz dela uma senhora e que senhora!... se eu a tivesse

²³¹ BOTELHO. *Ibidem*, p. 93

²³² Objeto, apesar de abjeto, este é o termo mais adequado para designar a criança, cujo futuro era inexoravelmente traçado desde tenra idade. Constituí-se em belo, porém mero brinquedo, destinado a proporcionar duplo prazer para aquele que a adquiria mediante régio pagamento. De um lado, a sexual – fruição da carne, de outro, a social - um sinal exterior de status e riqueza. A beleza e a educação da adolescente eram o bilhete necessário para que ela pudesse ingressar no mundo do luxo e do “glamour” e eram, ainda, indícios visíveis do padrão do homem que ela acompanhava. Ela era a hetaira, termo de origem grega que significa “companheira”.

deixado lá na terra, hoje nem sei como seria.”²³³ – “aos sete anos, já descascava batatas para a família de um lavrador esperto. Aos treze anos, já eu, na escola comercial, enfrentava sem receio e com admirável aplicação as subtilezas do Teorema de Pitágoras. O poeta dos meus dezessete anos ofereceu-me o primeiro par de meias de *nylon*”²³⁴ e iniciou-a no mundo da hetaira.

A educação da pequena era provavelmente mais pragmática do que ética: devia aprender, essencialmente, a valorizar o uso de seu corpo – único bem de que dispunha. A estética como o cerne da educação ministrada por Gil Dinis.

Esta condição de companheira meramente decorativa, por certo, não se restringiu temporalmente à antiga civilização helênica, ao contrário, beleza e educação superficiais continuam sendo requisitos legitimadores da existência dessas mulheres na sociedade burguesa vigente. Sobre isso afirma Fernando Mendonça: “Mas o que caracteriza tal ‘aristocracia’ é o seu verniz intelectualista (ou pseudo-intelectualista) aliado a uma ‘depravação’ mental que tudo admite, desde que não haja rompimento quanto ao *status* estabelecido. A esta ‘aristocracia’ pertencem, em *Xerazade e os Outros*, o comendador Milheiros, o Dr. Gil Dinis, e, *por absorção, Luísa, cujo ingresso o foi pela via da beleza.*”²³⁵

O *public relations* protagoniza o “educador”, o forjador da hetaira contemporânea: “Este ‘horriavelmente belo’, por muito que me pese é um conceito que me ficou de Gil, nos tempos em que ele providenciava ... mais pela minha erudição que pela minha educação sentimental – de que eu, aliás, não tinha nenhuma necessidade”.²³⁶ A ética não constava da cartilha em que aquela abeberou sua formação: “... se me fosse dado viver, eu seria apenas um mísero inseto, gênero parasita, a sugar a saúde de outros parasitas (esta imagem é repelente, prefiro supor-me orquídea, a sugar a seiva alheia)”²³⁷

Beleza, juventude e “educação” não são, no entanto, suficientes para diferenciá-la de outras mulheres afinadas com esse mister. O casamento, sim, é a alavanca, por excelência, para que se destacasse na sociedade a que está inserida. Dessa forma, Maria Luísa é dotada da

²³³ BOTELHO, *ibidem*, 1989, P. 120.

²³⁴ *Ibidem*, p. 42.

²³⁵ MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973, grifamos, p.182.

²³⁶ BOTELHO, *ibidem*, 1989, P. 30.

²³⁷ *Ibidem*, mesma página.

praticidade de uma hetaira, uma vez que a conveniência econômica é o critério de suas opções, sobrepujando inclusive qualquer possibilidade de amor:

Queres saber uma coisa: a vossa Xerazade...(eu, em tempos, tinha-lhe contado que nós chamávamos Xerazade à mulher do *Boss*, expliquei-lhe até as razões, que ela era a terceira mulher do *Boss*, que nenhuma mulher se podia gabar de ter sido duradoura na vida do *Boss*, nem as duas outras esposas nem as sucessivas amantes – em resumo, nenhuma, salvo esta.”²³⁸

Por conta dessa peculiaridade, a indiferença lhe é inerente, nada é relevante na escolha do marido, senão a condição social e financeira a fim de ser “absorvida pela aristocracia”. Atitude esta, aliás, característica da hetaira, que aprendeu a eleger ao jovem namorado, o velho e rico protetor capaz de sustentá-la e a sua família. Mantenedor, este, normalmente fazia parte das personalidades dos meios políticos ou artísticos da velha Atenas. O mesmo sucede com Xerazade: “este saia-e-casaco, os sapatos que pus, as minhas luvas, a minha carteira, até as minhas meias, denunciam a existência dum insuperável Carlos Aloisius Milheiros, de bolsa tão aberta e pronta como num sonho maravilhoso, a minha lâmpada de Aladino.”²³⁹

1.3. Espaço de imbricamento: social e sexual

Lâmpada de Aladino leia-se Carlos Aloisius Milheiros que, não obstante “generoso”, é perverso. Essa dubiedade se escamoteia na relação de Maria Luísa e esposo. Aparentemente aquela se vale da sedução para aliciar este, em verdade, contudo, o inverso é que ocorre.²⁴⁰ Maria Luísa em *Xerazade e os Outros* é símbolo da sobrevivência dessa espécie de mulher e testemunha denunciadora da lama social em que o homem permanece. Se, de um lado, aparenta ser Xerazade agente de um mecanismo sedutor de ascensão social – via casamento – aliciando *Boss*, como denuncia reprovadamente Ana Cristina: “Este casamento foi um insulto, uma indecência” casando-se “com uma criaturinha qualquer”,

²³⁸ BOTELHO. *Ibidem*, p. 18/19.

²³⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁴⁰ SANT’ ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1985, *passim*.

referindo-se a Maria Luísa como “uma daquelas que ...enfim... havendo dinheiro...”²⁴¹ A frase “acusou o *toque*”, no discurso da ex-noiva, é um eufemismo de “acusou um *golpe*” referindo-se ao “golpe do baú” de que teria Xerazade desferido contra o Comendador Milheiros. Aliás, impressão que causou a terceiros, como se depreende do diálogo entre os acólitos, logo na abertura do Coro I. “Esta é que soube levar ... Com papas e bolos se enganam os tolos. Mas, com o jeitinho dela, a mim não me dava de passar por bobo.”²⁴²

De outro, entretanto, o texto revela a conspiração da sociedade em legitimar a opressão do Outro pelo instituto do matrimônio. Assim, entre Xerazade e esposo, entre o corpo e o poder intermedeia o sexo. Neste caso, o sexo atua simbolicamente como um amortecedor da “violência vertical” infligida pelas relações de poder. O sexo é o espaço mediador por onde se estabelece a ilusão da cordialidade sócio-erótica.²⁴³

Essa prática denuncia a ambigüidade do jogo entre a ideologia e a praxes do capitalismo: a ascensão social justifica a exploração, porquanto aparentando ser a troca um ato compensatório, na realidade é limitativo da liberdade da mulher, determinando e delimitando o âmbito de sua atuação – cama e mesa – espaços em que ela pode ser “senhora” em vez de hetaira: “Agora que o meu Carlos Aloisius de novo está presente, *talvez eu, ao acordar certas manhãs, encontre sobre os livros o generoso óbolo que recompensa os meus favores.*”²⁴⁴

Maria Luísa não se ofende com esse pagamento, ela o encara como um mecanismo de equilíbrio entre o sexual e o social, entre a condição de prostitua e de esposa. “Sou alguém, duvidam?”²⁴⁵ [...] “Serás uma respeitável senhora, isso sim, e só por isso talvez valha a pena.”²⁴⁶

É um caminho fácil²⁴⁷, porquanto por ele se evitam a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida. Por essa trilha, a mulher não se reivindica como sujeito, porque sente o laço de necessária dependência que a prende ao homem, sem reclamar a reciprocidade dele e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro. Embora seja

²⁴¹ BOTELHO, *ibidem*, 1989, p. 84.

²⁴² *Ibidem*, p. 10.

²⁴³ SANT’ANNA, *ibidem*, 1985, *passim*.

²⁴⁴ BOTELHO, *ibidem*, 1989, 42, *grifamos*.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁴⁷ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – fatos e mitos*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970, *passim*.

uma rota nefasta, porque passiva e alienante, é um empreendimento que requer pouco esforço, portanto, eleito alegremente.

Assim, apesar da tirania de *Boss*, ícone da classe dominante e dominadora, Xerazade não a repudia, isso porque o clima opressor é etéreo, ocorre de modo difuso e escamoteado. O luxo ofusca a opressão: dos espaços do quarto à sala e aos móveis que os guarnecem. Ainda que cercada pelo requinte e sofisticação, a ação de Maria Luísa é circunscrita às convenções burguesas como a uma gaiola dourada.

As fronteiras dos gestos e pensamentos da personagem não são avaliadas conscientemente; ao revés, tornam-se tão fascinantes a ponto de serem desejadas por ela, tal qual mariposa à luz. O encanto traduz-se como a imagem de Narciso refletida no lago, só quando a morte o abraça é que se torna consciência de sua ferocidade. A sedução se revela, paulatinamente, na “moldura doirada”²⁴⁸, no frontão, também dourado, “ladeado por rosas e folhas”²⁴⁹ dando-lhe brilho e graça, e nos objetos que compõem o quarto:

Perante tudo o que me rodeia, dentro deste cubo perfeito que é o meu quarto, os móveis e todos os pormenores, [como] aqueles medalhões oitocentistas, ... a caixa com ziguezagueantes embutidos de marfins sobre a consola, e a camponesa de alfineteira de porcelana...²⁵⁰

Paralelamente a esse mundo de *glamour*, outra face desponta – destruidora, devoradora, fera – consubstanciado pelo espelho, a limitar a imagem; a cortina, “espessa, hermética, tenebrosamente isoladora”,²⁵¹ a negar a visão além; e o frontão, a restringir a passagem – “com rosas e folhas bem sólidas, grossas como punhos, entrechocando as respectivas forças, comendo-se mutuamente, os relevos, amigavelmente se encaixando e em parte se eliminando”²⁵².

A personagem reconhece que está “tudo enquadrado pelos limites da moldura como numa cela”²⁵³ inclusive sua pessoa. Aceita, contudo, essa tirania já que ser honesta consigo mesma implicaria em optar pela luta. Nesse sentido observa Simone de Beauvoir que,

²⁴⁸ BOTELHO, *ibidem*, 1989, p. 140.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 44.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 142.

²⁵² *Ibidem*, p. 45.

²⁵³ BOTELHO. *Ibidem*, mesma página.

ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é a opção ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de se reificar:

Recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhe. O homem suscrano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com risco econômico, ela esquivava o risco metafísico de liberdade que deve inventar seus fins sem auxílio.²⁵⁴

Por essa trilha de facilidades envereda a personagem: coisificar-se não lhe parece uma atitude negativa, ao contrário, ela sublima essa colocação, justificando-se e escondendo-se por detrás do estado de penúria a que fora “vítima” no passado:

De cada vez que penso quanto devo aos outros sem ser obrigada a demonstrar-lhes o meu reconhecimento, sinto, como agora, uma estranha alegria, e uma gratidão tão viva, tão imperiosa, que sou forçada a expressá-la, como agora, a esta imagem na minha frente: sorrio-lhe com a maior das ternuras e ela sorri-me da mesma forma. Lembras-te, Luisinha...lembras-te? Os lábios dela também se mexem e fazem-me idênticas perguntas. Lembras-te...lembras-te...lembras-te...? do panelão das batatas e da fina casca espiralada que éramos obrigadas a tirar-lhes, para bem fazer! Da luz cortada em casa da tia Vina por não cumprimento do pagamento – a ceia à luz e ao cheiro da estearina rançosa! Lembras-te, Luisinha? Diz-me ela: não te deixes evangelizar, Luisinha!²⁵⁵

1.4. Gato: versão felina de Xerazade

Outro aspecto relevante, que importa analisar, em *Xerazade e os Outros*, especificamente em *Cenas*, é o fato de estar nelas a dimensão simbólica do romance, sobretudo, na relação que se estabelece entre o gato Saturno e Xerazade. O gato é a versão felina de Maria Luísa, pois que ele está sempre às voltas consigo mesmo, seja lambendo os pelos para torná-los mais vistosos, seja ronronando para chamar a atenção às suas carências. Miando ou instalando-se no regaço da condessa, nunca visa agradar e sim ser acariciado o seu pêlo e o seu ego. Jamais perde seu ar despótico de luxo e indolência. Embora seja visto como animal doméstico, no entanto não o é, porque nunca se deixa possuir.

²⁵⁴ BEAUVOIR, Simone. *Ibidem*, 1970, p. 15.

²⁵⁵ BOTELHO, Fernanda. *Ibidem*, 1989, p. 44.

O gato realmente está ligado à natureza ctônica, inimiga mortal da cristandade (...não é fácil evangelizar-me [à Xerazade])²⁵⁶. Gatos são autocratas de evidente interesse próprio. São ao mesmo tempo amorais e imorais, violando regras conscientemente. O gato talvez seja o único animal que saboreia o perverso ou reflete a respeito. Adora ver e ser visto; é um espectador do drama da vida, divertido, condescendente. É um narcisista, sempre ajeitando a própria aparência. O gato tem um senso de composição – postura pictórica: coloca-se simetricamente em cadeiras, tapetes. Adere a uma métrica apolínea de espaço matemático. Altivo, solitário, preciso e árbitro da elegância. O gato é *poseur*, tem um senso de persona – fica visivelmente vexado quando a realidade perfura sua dignidade. As sofisticadas personas do gato são sinais de avançada teatralidade. Sacerdote e deus de seu próprio culto, o gato segue um código de pureza ritual, limpando-se religiosamente, o gato é o habitante menos cristão do lar médio. O gato é a lei em si.²⁵⁷

Ambos (Xerazade e Gato) são narcisistas, sempre ajeitando a própria aparência: “O espelho reflete-se. E eu digo à minha imagem: isso mesmo, Luisinha... ficas mais bela...”²⁵⁸, Altivos, têm a elegância em alta conta, a estética é um dos seus compromissos: posar para serem apreciados, cobiçados, desejados: “Esta majestade com que caminho, vê-me, contempla-me admira-me”²⁵⁹. Pele e pêlo são carentes de afago.

Toda virtude de Xerazade está catalisada, metaforicamente, no plano da epiderme: juventude, beleza, riqueza. Todos esses valores portam um elemento comum: o verbo TER. Assim é que ela tem ostensivamente a beleza, a juventude, a riqueza, o que implica em dizer que ela não é propriamente dita nenhuma dessas qualidades. Sua legitimidade para existir e ascender ao plano da “aristocracia” está no nível da exterioridade, especificamente na epiderme: “entendemo-nos: a pele de Maria Luísa é realmente tentadora, é um iman. Um iman – eis a imagem. Perfeitamente correta. Mesmo poética. A pele de Maria Luísa...”²⁶⁰, como reconhece seu esposo.

É na condição de aparência que ela existe. Esta característica é uma das duas que compõe sua personalidade felina, porquanto tem o gato uma personalidade dualista: uma

²⁵⁶ BOTELHO, *Ibidem*, p. 32

²⁵⁷ PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. São Paulo: Cia da letras, 199, *passim*.

²⁵⁸ BOTELHO, *ibidem*, 1989, p.45.

²⁵⁹ BOTELHO. *Ibidem*, p. 25.

²⁶⁰ BOTELHO. *Ibidem*, p. 78.

dirigida para o exterior, a aparência. Ele é *poseur*, sua sofisticação é sinal de avançada teatralidade: o gato segue seu próprio código de pureza espiritual, limpando-se religiosamente, almejando a beleza: “Lindo, lindo, limpinho que é o Saturno, limpinho.”²⁶¹ E, outra, voltada para o interior: misteriosa. O gato habita o oculto, isto é, o escondido, está ligado a natureza ctônica. É símbolo da fusão do ctônico e apolíneo, unindo o primitivismo noturno à elegância simétrica.

Essa dualidade desencadeia no nível psicológico a ambivalência moral: Xerazade é concomitantemente amoral e imoral, violando, inclusive, regras conscientemente. Crueldade e ingenuidade são a mesma coisa para ela. Por conta disso, dúbio é o espelho que ela mira sua imagem: Berto e Gil Dinis. Aquele lhe dá consciência de seu medo e solidão – a vacuidade de seu ser interior. Perscruta-a em sua essência, revela-lhe que não obstante ela se veja parasita, é, entretanto, dotada de um discernimento. Faculdade esta que lhe permite encarar-se, fuzadamente e, ao mesmo tempo, analisar-se e a todos que a circundam:

Só o Berto poderia ter descoberto o medo e a solidão que me invadem, só ele, mas a verdade é que gosto de o ouvir falar de mim, da minha solidão e do meu medo. É como se eu me visse fora de mim, magicamente transplantada para um palco, e ele, Berto, fosse o autor de mim própria, a descobrir-me, a clevar-me, a tornar-me na imagem que me apraz contemplar, sendo ela sem saber quem sou.²⁶²

Maria Luísa desconhece-se a si mesma, sua auto-visão restringe ao nível do superficial, espelha-se nessa condição em Gil Dinis: vê-se apenas como parasita – “prefiro supor-me orquídea, a sugar a seiva alheia”²⁶³ – seu auto-retrato é distorcido, senão incompleto. A imagem re-criada, apesar de bela, fenece na epiderme. O *public relations* reduz o complexo binômio – *sombra e persona*, apenas neste último aspecto. Face, aliás, iluminada pela hipocrisia social. Quando contempla sua imagem no espelho, festeja o triunfo colhido – casamento com Carlos Aloisius – em detrimento de terceiros: a morte da condessa, a opção de Ana Cristina e o caráter vingativo de Milheiros:

De cada vez que penso quanto devo aos outros sem ser obrigada a demonstrar-lhes o meu reconhecimento, sinto, como agora, uma estranha alegria, e uma gratidão tão viva, tão imperiosa, que sou forçada a expressá-la, como agora, a esta imagem na minha frente: sorrio-lhe com a maior das ternuras e ela sorri-me da mesma forma. [...] o conhecimento de que certos factos decisivos da minha vida foram

²⁶¹ BOTELHO. Ibidem, 1989, p. 117.

²⁶² BOTELHO. Ibidem, 1989, p. 28.

²⁶³ Ibidem, 1989, p. 30.

consequência de pequenos nada, de coisas (outras vez!) insignificantes, em suma, como a da morte da condessa, que já estava em boa idade de esperar por ela, como a do estúpido bom senso da dona Ana Cristina, como a do carácter rancoroso e brutal, dizem, do Carlos Aloisius. Benditas sejam elas! ²⁶⁴

A atitude de Maria Luísa está na fronteira entre o imoral e o amoral. Amoral porque para ela os fatos teriam acontecido espontaneamente, sem que precisasse “mover uma palha” e, portanto, nenhuma responsabilidade assume em face do malogro de terceiros. Imoral, visto que tem ciência da temeridade de sua postura, mas sublima-a ao resgatar seu passado miserável: “Lembras-te...”²⁶⁵

A tensão entre a imoralidade e a amoralidade também ocorre entre as forças apolíneas e ctônicas que o aspecto felino dela emana, que nos termos psicanalíticos poder-se-ia, grosso modo, nomear de persona e sombra.

Como toda arte é uma janela, ela se presta ao jogo das aparências. Assim se explica a cena de Maria Luisa diante do espelho, sua imagem encaixilhada pelos contornos deste. Fria, distante e imaterial. É apenas a máscara que se reflete naquele móvel. A persona, ainda que seja o lado luminoso da sombra, é contida: “tudo enquadrado pelos limites da moldura como numa cela.”²⁶⁶

O quarto, a janela, o frontão, o espelho são termos de um mesmo campo semântico, aqui referindo-se à prisão em que está acondicionada e condicionada a personagem. Contudo é uma cela, apesar do luxo: “espelho com moldura doirada”²⁶⁷. Xerazade é prisioneira de seu próprio reflexo, como o foi *Dorian Gray*. Jovem e belo, mas destituído de essência. Existe, mas não é. Nega a si a condição de ser.

É exatamente esse caráter – o vazio – que autoriza o *public relations* re-construí-la, re-escrevê-la, destituindo-lhe a possibilidade de ser. A ausência do cerne vital permite que seja equiparada a uma imagem ideal, deificada, dotando o discurso de Gil Dinis da capacidade mágica da alquimia: do ser ao não-ser. Transforma o ser humano em deusa, o imperfeito em

²⁶⁴ BOTELHO. *Ibidem*, p. 43

²⁶⁵ BOTELHO. *Ibidem*, p. 44.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 45.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 45.

perfeito, o concreto em ideal, o existente em inexistente. Essa manipulação despoja Maria Luísa de sua natureza ctônica: “perversa”, maliciosamente ingênua, imatura, real, enfim humana.

A sombra, que é o reverso da luminosidade aparente, é o aspecto que o olhar de Gil Dinis abomina – “noto que me desagrada a sua presença, e, por conseguinte, afugento, tão rápido quanto possível, a visão inoportuna até reconstituir o seu particular encanto de fantasma”²⁶⁸; e, no entanto, é a seiva que transita na veia de Maria Luísa, dando-lhe vida.

Essa opacidade, apesar de frágil, é a única força que ela dispõe para se renovar, isto é, torna-a capaz de uma incursão na inconsciente busca de si: capacidade de auto-liberação que transcende à sua pessoa e animaliza-se na figura do gato.

1.5. Gato Saturno: símbolo da renovação

Saturno, o gato, em *Xerazade e os Outros*, na linha temporal vivencia duplo momento: um, em companhia da condessa, então de pêlo amarelo e manchas brancas no dorso e em torno do nariz que, após ter sido enterrado no jardim “junto à macieira,” torna-se negro: “Agora és um Saturno negro, negro, negro, um breu com mancha branca na pata.”²⁶⁹ Do jogo entre vida e morte resulta para Saturno uma dimensão atemporal que lhe dá justamente a possibilidade de funcionar como um símbolo. Nesta condição, Saturno apresenta pontos comuns com Maria Luísa que, nas considerações de Gil Dinis, revela uma Xerazade morta ou adormecida:

Se eu lhe dissesse: ‘É a morte que procuro nos outros para poder libertar-me em vida’, ela sorriria, crismar-me-ia simplesmente de ‘assassino’, sendo dado que nem de forma vaga me teria tomado em consideração. *Desconhece, porém, que está morta e que se move dentro da morte com a suposta facilidade de quem se julga vivo e permanente.*²⁷⁰ [...] Boa noite, Xerazade – princesa adormecida para todo o sempre!

²⁶⁸ Botelho. *Ibidem*, p. 90.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 113.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 88 e 111.

Essa atemporalidade de Saturno se constitui num emblema, num ícone de transmutação. Transformação que se percebe em Maria Luísa quando de um desencontro com Berto (I Cena) volta para casa e dispõe de uma muda de roupa. O ato de se vestir implica em se despojar do invólucro anterior e assumir um novo. Nesse caso, a reiteração do traço semântico cromático: lilás, violeta e ciclame induz à figura bíblica da manta mortuária de Cristo (roxa, que por sua vez remete à idéia de ressurreição) renovação .

Isso mesmo, Luisinha, tira o casaco, ficas mais bela assim, a combinação *lilás* deixa entrever os teus encantos.²⁷¹ [...] Conserva a saia e põe uma blusa colorida. [...] ²⁷² Enfia uma blusa solta, seda natural, fundo amarelo diluído com uns borrrões futurista, pseudo-cravos desfolhados, em vários *violetas*, e revejo-me ao espelho com uma tal satisfação. [...] O comendador Milheiros ajeita-se no sofá, contempla a mulher, em saia branca e blusa *ciclame*.²⁷³

Sem o saber, Xerazade se preparava para uma metamorfose: de sua condição inerte a outra dinâmica, de seu estado condicionado à liberdade de ser, rompendo o casulo e alçando vôo. A estreiteza da relação felina tem seu clímax na concomitância dos fatos: Saturno, ao final, foge de casa; Maria Luísa, sai de casa e se liberta dos grilhões representados pelo casamento: “tens agora a vida à tua frente para existires.”²⁷⁴

Por certo que o casamento é tão-somente uma metáfora de um sistema que a personagem optou para “viver”. Ao deixar *Big Boss* em verdade despojava de sua mera aparência para mergulhar em seu interior, trazendo para si mesma a responsabilidade de sua caminhada. Esse almejado *momento utópico* de libertação extrapola a figura feminina de Maria Luísa, que abandona tudo que representa Carlos Alúsius e alcança Gil Dinis “Eu sei, Luísa tens agora a vida inteira à tua frente para existires. Como eu.”²⁷⁵ A inclusão é simbólica, atua como uma catarse para o leitor (da Tragédia), pois que lhe desperta a esperança no homem, preenchendo-lhe o vazio, ao resgatar o que é significativo à condição humana.

²⁷¹ BOTELHO. *Ibidem*, p.45.

²⁷² *Ibidem*, p.46.

²⁷³ *Ibidem*, p. 135.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 238.

²⁷⁵ *Ibidem*, mesma página.

2. O diálogo como estruturação de personalidade

Ainda quanto à construção das personagens, é nitidamente no discurso delas que *Xerazade e os Outros* se organiza: o narrador aparece no estritamente necessário para a organização do romance, visto que é na oposição entre tempo (econômico) do primeiro e o tempo (pleno) da personagem que se arma a contradição básica entre o mundo criado (pelo autor) e o mundo em criação (porque construído também pela personagem). Assim alarga-se quantitativa e qualitativamente a dimensão criadora. Quantitativamente porque são muitos os que criam e qualitativamente porque cada criação corresponde à verdade íntima de cada um dos criadores, verdade cuja coerência interna pode se relacionar de várias maneiras com a verdade global do romance, ou seja, cada personagem pode corroborar, completar, ampliar ou negar a verdade total da obra.

É importante, para a compreensão da autonomia e densidade das personagens considerar o fato de elas serem também narradoras do tecido romanesco e de si mesmas: *Xerazade*, *public relations*, *boss*, o pobre diabo, a velha dos gatos. Objetivamente, as cenas deveriam ser narradas em terceira pessoa, uma vez que correspondem a uma visualização externa e abrangente de fatos, que para ser externa e abrangente deveriam, como é óbvio, serem a visualização de uma testemunha, que seria então o autor. Entretanto, mesmo aqui se introduzem personagens como narradoras, transpondo-se evidentemente a narração do plano objetivo para o subjetivo, visto ser o próprio narrador que vive o narrado.

2.1. Gil Dinis: do estético ao ético

Este é o caso, não unicamente, mas essencialmente, de Gil Dinis, uma vez que por um artifício técnico (que tem também um significado dentro do conteúdo do romance, na

medida em que esclarece aspectos da personalidade das personagens que fccionam), a autora faz com que as personagens partilhem da ação criadora na proporção em que elas são capazes de criar outros níveis de realidade, que se prendem à realidade objetiva do romance por um processo de símbolos. Desta forma, Fernanda Botelho libera mais uma vez a personagem, porque a faz criar conscientemente: a personagem ficciona sabendo que ficciona e conhecendo os limites e o exato valor da realidade que cria.

O *public relations* ficciona, porque para ele o mundo circundante é destituído de significado. Daí lançar mão do estético como arma contra o absurdo de sua existência, dando ao objeto simetria, proporções e limites, na forja da nova realidade. A beleza é a fuga que lhe permite escapar do confronto com o Outro; pois das virtudes humanas, a Arte parece ter sobrevivido à derrocada de valores. Nem a ética, nem a moral, ou principalmente ambas, lograram diante do capital.

A postura de isolamento praticada pelo *public relations*, via estética, ressoa em paralelo, num Egito distante, inventor do “glamour”, da beleza como poder contra a força ctônica. Aquele povo, apesar de reverenciar a terra, ao mesmo tempo a temia, porque a natureza se expressava como força primitiva, rude e turbulenta. Por essa razão estabeleceu uma distância entre o olho e o objeto. Em face do medo, criaram-se contornos apolíneos, simétricos, puros ao redor do elemento temido²⁷⁶. Da mesma forma procede Gil Dinis: discípulo da arte ocidental, quando estabelece definições, apara os “excessos”, traça novas linhas, porque o circuito apolíneo, ao mesmo tempo que contém o objeto, bloqueia seu poder “nefasto”.

Durante alguns segundos – aqueles que a [Xerazade] reconduziram à vida – noto quanto me desagradava a sua presença, e, por conseguinte, afugento, tão rápido quanto possível, a visão inoportuna até reconstituir o seu particular encanto de fantasma, cuja beleza está em mim, na memória que eu guardo de uma fraudulenta actualidade...²⁷⁷

O insulamento, contudo, é um malogro, porque não obstante sua vocação para a fuga do cotidiano, ele, em verdade, trilha obstinadamente para uma rota sem glória: a do vagabundo, seu alter ego. De fato, mesmo encapsulado num espaço palaciano, por força de uma inspiração onírica, sua condição de errante permanece, uma vez que não se trata de

²⁷⁶ Na primitiva arte egípcia referido protetor se constituía no “serekh”- formado por uma linha que cercava um “temenos” (palavra grega que designa o recinto sagrado em torno de um templo), simbolizando o isolamento hierárquico, um encerramento no sagrado e/ou na realeza, para excluir o profano.

²⁷⁷ Botelho. Op. cit., p. 90

um vagabundo vulgar, pois que mesmo os vagabundos constituem uma classe, e o meu vagabundo não pertence a nenhuma classe. É repugnante mesmo para os próprios vagabundos e para as mulheres vagabundas que apreciam vagabundos. Quer dizer: quando a um determinado homem nenhuma mulher convém, deixou de haver ordem social para esse homem.²⁷⁸

Sua ascensão sócio-financeira – via *public relations* – se reproduz na fábula do errante, que por sua vez retrata a frustração do homem em sua apreensão da realidade, já que a mesma está envolta por um nevoeiro de aparências, não permitindo diferenciar o real do quimérico: “Ao meu vagabundo, porém, aconteceu-lhe uma coisa única: tem um sonho mirífico, seguido de outros mais ou menos idênticos, tão miríficos como o primeiro, O primeiro sonho, paradigma de quantos se lhe seguiram constituirá uma comparável surpresa.”²⁷⁹

É perceptível a relação entre narração e autoconhecimento pontuada na narrativa por insistente refrão, repetido a cada passo, com pequenas variações: ficciona sua trajetória na dimensão do sonho, nela descreve a caminhada semelhantemente à passagem de uma câmera numa cena. O processo em si – caminhada na galeria – nada tem de dramático e, no entanto, o olhar alquímico transforma a mera descrição em conteúdo significativo: uma imagem visionária. Pela movimentação visual e os grandes contrastes formais, o conteúdo torna-se comovente, comunicando uma profunda emoção estética:

O interesse pelas artes plásticas é outra constante no Novo Romance. Em quase todas as obras (...) encontram-se descrições de quadros cujos pormenores apresentam íntima relação com as coisas vivas dos romances. O papel preponderante das imagens corresponde à tentativa de apreender a realidade por sua aparência...²⁸⁰

2.2. *Big Boss: sob o cânone do capital*

A mesma capacidade de autoconstrução pela palavra, se observa em Carlos Aloisius Milheiros que, pelo diálogo interior, apesar de inaudível, soa retumbante ao leitor, revelando o perfil de *big boss*. Homem cuja dinâmica de pensamento e ação é voltada

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 95, grifamos.

²⁷⁹ BOTELHO. *Ibidem*, mesma página

²⁸⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance francês*. São Paulo: São Paulo Editora, Burity, p. 23.

unicamente a manobras financeiras. Sua agilidade é prática e funcional, não desperdiça palavras, nem tampouco tempo, como o mesmo reconhece: “sou objectivo”²⁸¹ [...] não percamos tempo”.²⁸²

Imprime essa velocidade em seu discurso, enquanto tecido romanesco. Frases curtas, pontuadas constantemente com vírgulas ou pontos finais, e orientadas com muitos verbos, conferindo ao discurso uma aceleração pertinente ao frenesi das máquinas.

O Dinis chega. Não se mostra muito efusivo. Ensinei-o a ser pouco efusivo. Um aperto de mão chega, um aperto de mão semi-distraído. Sei que está preocupado. Adio o seu problema, capto a sua atenção para o meu problema. Sem violência, note-se - tal como deve ser com tipos como o Dinis. O Dinis tergiversa – é hábito seu. Fala-me do tempo, da viagem *que eu fiz* (eu fiz a viagem, ele fala – simbólico!), deixo-o singrar pelo *mare magnum* das suas divagações. Não interessa: quando eu quiser, ele ficará calado.²⁸³

Domina as palavras, a fala é o seu poder sobre o Outro. É engenhoso e calculista, sua força é manipuladora, engendra no Outro necessidades estranhas ao ser humano, tais como apetites refinados, antinaturais e imaginários: “Não sabe fazer da necessidade bruta necessidade humana, seu idealismo é a fantasia, a arbitrariedade e o capricho”.²⁸⁴

Inocula o vírus da carência no Outro (solo fértil) para melhor explorá-lo. Gil Dinis é sua produção. Talhou num homem sensível, mas de escrúpulos duvidosos: desejos. Desejos que o alienam. “Esta alienação manifesta-se, em parte, enquanto produz o refinamento das necessidades e de seus meios, por um lado, e bestial selvageria, completa, brutal e abstrata simplicidade dos carecimentos de outro.”²⁸⁵

Assim é que o *Public Relations*, representante da mídia moderna, assume sem ilusões esse paradoxo - refinamento e bestialidade num único ser – e sem nenhum sentimento de culpa:

A mim, tudo neste momento me deleita, neste momento que o não é, neste momento cego, ou míope, [...] o meu império – a minha irrealizável vocação de sibarita. [...]: a melhor mesa, os melhores vinhos, as bebedeiras mais perfeitas, sob garantia.²⁸⁶

²⁸¹ BOTELHO, 1989, p.76

²⁸² Ibidem, p. 77.

²⁸³ Ibidem, p. 73.

²⁸⁴ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. E outros textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 16.

²⁸⁵ Ibidem, p. 17.

²⁸⁶ BOTELHO. Ibidem, p. 107.

[...] hoje sinto-me excepcionalmente bem-disposto porque, embora dentro da ratoeira, floresço nas trevas como um cacto iniludível.²⁸⁷

Este aparente contra-senso se vislumbra em Gil Dinis. De um lado, cultuador e cultivador de gostos sofisticados, é um dandi e, de outro, é um proxeneta que intercambia pessoas para satisfação de outras.

A relação de *Boss* com terceiros só se estabelece quando desta advier lucro; na equação custo / benefício, este tem de ser maior, caso contrário, aquela nem se instaura: “Não sirvo gente cujo convívio é um factor accidental, relacionado com tagarelice ou solidão, coisas, em suma de mínima importância. Não sirvo episódios, mas (conforme hoje descobri, no avião) os episódios podem servir-me”²⁸⁸.

Desse monólogo depreende-se que a dor ou a solidão alheias não lhe dizem respeito, aliás, são meras tagarelices, ouve o outro apenas quando a conversa toma a forma de informação de seu interesse: “serve-me porque tem a capacidade momentânea [...] de interpolar uma notícia, uma informação, que particularmente (particularmente, note-se) me afecta.”²⁸⁹ O Outro só lhe é significativo se e quando dele puder extrair algo, apropria-se do Outro no que lhe interessa. Ter do Outro algo que se torne numa propriedade privada.

A propriedade privada, que deveria ser a projeção materializada do indivíduo, torna-se desconhecida para ele, porque é fruto de uma carência externa a ele (engendrada pelo outro). Dessa maneira, ela se transforma num mecanismo de alienação, essencialmente porque o indivíduo se ilude ao acreditar que só poderá gozar daquela se detiver a sua posse.

A propriedade privada tomou-nos tão estúpidos e unilaterais que o objeto só é *nosso* quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é imediatamente possuído, comido, bebido, vestido, habitado, em resumo *utilizado* por nós. Se bem que a propriedade privada concebe, por sua vez, todas essas efetivações imediatas da posse apenas como meios de subsistência, e a vida, à qual elas servem de meio, é a vida da propriedade privada, e o trabalho e a capitalização. [Via de consequência] em lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais aparecem assim a simples alienação de *todos* esses sentidos, o sentido de *ter*.²⁹⁰

Ter deixa de ser apenas um sinal no código lingüístico, assume uma áurea de ação catalizadora, forjando o capitalista. Todos os empreendimentos, atitudes e pensamentos

²⁸⁷ BOTELHO. *Ibidem*, p. 109.

²⁸⁸ BOTELHO. *Ibidem*, p. 69.

²⁸⁹ BOTELHO. *Ibidem*, p. 70.

²⁹⁰ MARX, *op. cit.*, *passim*.

se afunilam na obtenção de algo por meio da exploração. Daí *Boss* reconhecer que: “Não amo o dinheiro, gosto de ganhá-lo – eis a diferença”.²⁹¹ Tal ponto de vista bem se justifica, se apreendido à luz das proposições de Marx:

É apenas na medida em que a apropriação de mais e mais riquezas em abstrato se transforma na única razão de ser das operações [de um homem] que ele passa a funcionar *como* capitalista, ou seja, como o capital personificado e dotado de consciência e vontade. Nunca se deve considerar que o verdadeiro alvo do capitalista seja os valores de uso e tampouco o lucro advindo de alguma transação específica. *A busca insaciável e incessante do lucro* é o único alvo que ele tem em mira.²⁹²

Essa máxima – *a busca insaciável e incessante do lucro* - é o fator gerativo da dinâmica de Carlos Aloísio Milheiros, suas atitudes acionam o processo mercadológico. Sua relação com o mundo é econômica. Seu intercâmbio com pessoas e coisas assume um aspecto dual: *valor de uso* e *valor de troca*, uma vez que tudo e todos se resumem numa única equação: *mercadoria*.

2.2.1 Mercadoria: valor-de-uso e valor-de-troca

A mercadoria, segundo concepção marxista, é uma unidade imediata e concomitante de valor de uso e de troca. Aquela se constitui num valor de uso, tal como o trigo ou o diamante; entretanto nessa condição ela é não-valor de uso para o seu possuidor, uma vez que representa um meio para a obtenção de uma satisfação de sua própria necessidade. Para o seu proprietário, ela é, pelo contrário, um não-valor de uso já que assume a função de valor de troca. Portanto, como portador ativo do valor de troca, o valor de uso torna-se um elemento de intermediação.

Ao detentor da mercadoria, o seu valor de uso corresponde ao seu vir-a-ser valor de troca. Desta feita, como valor de uso, ela precisa ainda tornar-se valor de uso para o Outro: “ ... não sendo valor de uso para o seu próprio possuidor, é valor de uso para possuidor

²⁹¹ BOTELHO, 1989, 72.

²⁹² MARX. *O capital*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 170.

de outras mercadorias. [...] Para vir a ser valor de uso, a mercadoria precisa confrontar-se com a necessidade particular para a qual é objeto de satisfação”²⁹³. Acerca dessa premissa, Aristóteles já ensinava:

Pois todo o bem pode vir para dois usos... Um é próprio à coisa como tal, mas o outro não o é: assim, uma sandália pode servir de calçado, mas também pode ser trocada. Trata-se, nos dois casos, de valores de uso da sandália, porque aquele que troca a sandália por aquilo que necessita, alimentos, por exemplo, serve-se também da sandália como sandália.²⁹⁴

Algo assume o estado de mercadoria quando ao seu possuidor originário for um valor de troca para satisfazer a necessidade do Outro, que a consumirá como valor de uso. Portanto, se por um lado, a mercadoria só pode vir a ser valor de uso efetivando-se como valor de troca, por outro lado, ela só pode consubstanciar-se como valor de troca ao se confirmar como valor de uso em sua alienação. Uma mercadoria só é alienada por outra quando, por suas propriedades específicas, satisfazem ou suprem a carência do indivíduo que pretende usufruí-la. Dessa natureza é o tipo da relação que *Boss* estabelece com tudo que o rodeia.

É o caso do armador americano cujo vínculo com o Comendador Milheiros é de caráter unicamente comercial. *Boss* constrói em seus estaleiros, barcos e navios. Estes, contudo, não são um fim em si mesmos, não são produzidos para regozijo de quem os faz, isto é, não é valor de uso para Carlos Milheiros, a não ser quando os mesmos se prestam de valor de troca. É apenas mediante a alienação multilateral do produto, ou seja, seu ingresso no processo de troca, é que referidos objetos assumem a condição de mercadoria.

Por isso uma mercadoria não é alienada senão em benefício daquele para quem ela constitui um valor de uso, para satisfação de uma necessidade particular. Este elo é o que se estabelece entre *Boss* e *Richardson*, uma vez que este pretende adquirir um estaleiro em solo luso, a fim de produzir a sua armada. Portanto, para aquele, referido objeto assume um valor de troca, enquanto que para o último é valor de uso.

O Richardson é a montanha que eu pretendo escalar. Dar-lhe-ei numerosas vantagens. Tenho amigos, tenho poderes, tenho o braço longo. Poderá construir os seus barcos à vontade, terá um estaleiro ao seu dispor, são divisas que entram no país... ou que não vão para outro. Um belo negócio. Serci o consignatário,

²⁹³ MARX, *ibidem*, p. 1978, p. 146.

²⁹⁴ ARISTÓTELES *apud* MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. E outros textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 152.

evidentemente, o consignatário dos barcos para o tráfego na Europa. Isto é negócio.²⁹⁵

O mesmo sucede com Carlos Aloisius Milheiros e Gil Dinis, quando travestidos de *big boss* e *public relations* respectivamente. Assim, em verdade, atuam como dois papéis, duas funções, dois agentes que entabulam um negócio: o de venda e o de compra de mercadoria.

Nessa transação econômica, o indivíduo em si é destituído de qualquer valor humano, a valia se reduz apenas ao quanto é satisfatório à carência e satisfação do Outro. Desta feita, a pessoa de Gil Dinis não conta na matemática negocial; sua importância é específica e se restringe à sua *sutileza*, mecanismo essencial e eficaz para as resoluções e soluções de caráter econômico-financeiras. Para *boss*, “evolução, eis o lema”²⁹⁶. É a palavra de ordem. “A luta não é de arma branca na mão ... o momento é de subtilezas, subtilezas é o termo, subtilezas ultrapassa diplomacia [...] porque os problemas acumulam-se e nem sempre dispomos de diplomacia necessária para enfrentar a multiplicidade dos problemas [...] os tempos são outros, modificaram-se os métodos”²⁹⁷. É Gil Dinis, na função de *public relations* que supre essa falta.

Com tipos como o Dinis, abstractos, sem iniciativa, mas aplicados e bons aprendizes, possuidores de boa memória e limitados escrúpulos, o quadro é impecável. Subtilezas [...] Os abstractos, são necessários, de acordo. Este Dinis é apreciável. Não gosto de abstractos ... mas os abstractos têm o seu valor, são necessários”²⁹⁸.

Evidentemente, no entrecho acima, os vínculos dessas personagens se instauram por força da *necessidade* que permeia cada um dos agentes do negócio.

2.2. Xerazade e Mercadoria: equivalência

O mesmo elo capitalista-burguês se estabelece entre *Boss* e Xerazade, porquanto esta, sob as partituras e notas marxistas, soa como uma típica mercadoria. É imanente naquela

²⁹⁵ BOTELHO, Fernanda. *Ibidem*, p. 83.

²⁹⁶ BOTELHO. *Ibidem*, p. 70.

²⁹⁷ *Ibidem*, mesma página.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 77.

as propriedades – valor de troca e valor de uso -, uma vez que suas qualidades se adaptam às necessidades particulares do esposo, para o qual ela é unicamente objeto de satisfação e, portanto, adquire o seu valor de uso pelo terceiro. O caráter humano na relação de ambos inexistente. A transa e a transação são exclusivamente de aspectos econômicos. “Agora que meu Carlos Aloisius de novo está presente, talvez eu, ao acordar em certas manhãs, encontre sobre os livros o gênero óbolo que recompensa os meus favores.”²⁹⁹

Não só essa passagem caracteriza a condição de mercadoria sob a forma de Maria Luísa, mas principalmente na percepção que o esposo tem dela: objeto de adorno. É interessante observar que, por muito tempo, a Arte no sistema capitalista era algo visto sob suspeita, de viés, como algo irrelevante e frívolo, uma vez que ela não gerava lucro, era apenas fruto da diletância. Com o crescente aumento capitalista da riqueza, este engendrou novos valores e trouxe consigo o luxo. Como observou Fischer: “... a dissipação do capitalista nunca tem o caráter espontâneo da prodigalidade sem controle que era a característica de certos senhores feudais. Sob ela, ocultam-se um cálculo sórdido e uma irredutível avareza”.³⁰⁰

Assim o luxo se tornou objeto de necessidade, mas não o da carência imediata e sim mediata da satisfação, uma vez que sua ostentação outorga a quem a possui: prestígio e crédito diante do Outro. Isso é o que significa o enlace de *Boss* e *Xerazade*: “Um belo animalzinho. De acordo. Um luxo para um homem da minha idade. De acordo. Note-se pagolhe bem!”³⁰¹

A relação venal entre ambos resta caracterizada, principalmente quando, antes de Maria Luísa, Carlos Milheiros estava comprometido com Cristina: “a Cristina é que me convinha. Na minha idade [...]”³⁰² de qualquer forma, não foi difícil substituir Cristina. Adiante. Negócios são negócio, a vida privada ...”³⁰³ *Boss*, porém, ressalva que “a mulher é um negócio de imponderáveis que me desgosta. Não há segurança, e o risco é enorme, o proveito é mínimo.”³⁰⁴

²⁹⁹ BOTELHO. *ibidem*, p. 42.

³⁰⁰ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 7ª ed., p. 61.

³⁰¹ BOTELHO, 1989, p. 80.

³⁰² *Ibidem*, p. 82.

³⁰³ *Ibidem*, p. 84.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 82.

De fato, o usufruto deve ser instável, porque Maria Luísa já é a terceira esposa de Carlos Aloísio, fato que denuncia ser o casamento apenas um negócio, nada seguro, mas um negócio de muitos riscos, os quais ele poderá se desvencilhar quando “houver motivo dá-se um pontapé na terceira esposa, e adeus! Adeus!”.³⁰⁵ Mulher: objeto totalmente descartável e facilmente substituível como qualquer outra mercadoria. *Pois que tudo se resume no capital.*

Nesse sentido, Marx dispõe que “tudo o que o economista tira-te em vida e em humanidade, tudo isso ele te restitui em dinheiro e riqueza, e tudo o que não podes, pode o teu dinheiro. [...] o dinheiro não pode mais que criar-se a si mesmo, comprar-se a si mesmo. Todas as paixões e toda atividade devem, pois, afundar-se na avareza”.³⁰⁶ Conclui que “quanto menos comas e bebas, quanto menos livros compres, quanto menos vás ao teatro, ao baile, à taverna, quanto menos penses, ames, teorizes, pintes, esgrimes, etc., tanto mais *poupas*, tanto *maior* se torna teu tesouro, que nem traças nem poeira, devoram teu *capital*”³⁰⁷. Não é por acaso que *boss* não aprecie o ato de comer, porquanto isso implicaria em desperdício e sem nenhum retorno.

Lamentável, porém, esta minha falta de apetite. ... Note-se que sempre me conheci frugal. Detesto o apetite excessivo. ... também me perturba o apetite regularmente igual, e grande. Detesto todos os tipos de apetites não discriminativos. Detesto todos os apetites, em suma. Eu sempre me conheci frugal.³⁰⁸

A falta de apetite no sentido de se evadir do usufruto é a tônica da primeira fase do Capitalismo, conhecida por fase “clássica”, é a produção e acumulação como fins em si mesmas: “A acumulação pela acumulação, produção pela produção! Com essa fórmula, a economia política expressava a missão histórica da burguesia”³⁰⁹. A classe burguesa obedece com fervor missionário. O capitalismo típico naquele momento era tão zeloso e sôfrego em sua missão de produzir e acumular quanto a um fanático religioso em sua missão de cumprir a vontade celeste – e sua mente é tão semelhante a um círculo fechado, tão impermeável a dúvida

³⁰⁵ BOTELHO. *Ibidem*, p. 85.

³⁰⁶ MARX, 1978, p. 18.

³⁰⁷ *Ibidem*, mesma página.

³⁰⁸ BOTELHO, 1989, p. 85.

³⁰⁹ MARX, *O Capital*, p.652 apud BERMAN, Marshal. *Aventuras no Marxismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

quanto a de um fanático. A conexão entre religião e capitalismo é profunda, porque compartilha da mesma estrutura mental fetichista. E não é por acaso que esses dois tipos de fetiches deveriam ser ascéticos. Na medida em que as ações dos homens são uma mera função do capital, enquanto ele desempenha o papel de capitalista, seu consumo particular constitui um roubo, um pecado contra a sua função. A avareza e o desejo de enriquecer são as paixões dominantes e motivadoras de suas ações.

2.2.3. *Big Boss* e o fetichismo da mercadoria

Esse perfil de *boss* se reflete nas personalidades de Gil Dinis, Maria Luíza, Vina e outras personagens que compõem o enredo deste romance português. Assim, a morada da luz que Prometeu designa como um dos maiores presentes que lhe permitiu converter o selvagem em homem, deixa de existir para a maioria das personagens de Fernanda Botelho.

Boss é o protótipo do homem moderno, forjado pela estrutura capitalista, dado que sua essência é a natureza inacessível, incapaz de se projetar no Outro a não ser para explorar-lhes as necessidades com o fito único de acumular. Pela evidente importância que as relações capitalistas engendraram nas relações personagens, principalmente, em *Xerazade e os Outros*, é que se justifica o estudo do Fetichismo da Mercadoria, neste capítulo.

Em sua obsessão de acumular, o capitalista é como um autômato dotado de inteligência e vontade, movido pela ânsia de reduzir a atividade da acumulação em um fim em si mesmo, uma obra se Sisifo³¹⁰. Seu empreendimento segue uma trajetória retilínea, porquanto passa por cima de tudo, sem desviar um nada nem para a direita, nem para a esquerda, independentemente de qualquer consideração, extirpando todo e qualquer obstáculo ao longo da via de mão única, que é a sua vida.

Essa empresa ressalta o caráter obsessivo e insaciável da acumulação capitalista; apesar de tudo, no entanto, a atividade não é necessariamente destituída de liberdade. Seu

³¹⁰ Quando Sisifo morreu foi submetido a uma dura pena, eternamente renovada: ele devia empurrar um enorme rochedo, e subir com ele a determinado lugar, mas mal conseguia tal feito, a pedra voltava para baixo.

fanatismo pode bem ser um fanatismo moral, livremente escolhido e posto em prática. Quaisquer que sejam os significados que se possam atribuir à expressão “livre ação”, sem dúvida implica que o sujeito esteja ciente de possibilidades alternativas; não se pode considerar uma ação genuinamente moral se o sujeito não consegue sequer conceber o que viria a ser imoral, se seu ato não envolveu algum elemento de escolha.

Quanto a isso, entretanto, Marx encontra indícios que privariam o capitalismo do *status* de uma moral e, portanto, de uma livre ação. Escreveu em 1842 – “a moral repousa na autonomia e a religião na heteronomia do espírito”.³¹¹ Está claro que é como religião e não como moral que o fanatismo capitalista tem de ser entendido (porquanto tende a evadir a escolha). Esse é exatamente o tipo de explicação que o pensador alemão procura formular em sua discussão do *fetichismo das mercadorias*.

A função do fetichismo e da religião em geral é livrar o fiel da responsabilidade por suas ações. Não é ele quem está agindo, é deus ou o demônio quem age dentro e por intermédio dele; ele não pode nem criticar, nem modificar, nem transformar o mundo; ele, como o próprio mundo, é apenas o veículo de uma Vontade que não é a sua. Similarmente, o capitalista nega deter o poder de até mesmo tentar modificar os desastrosos processos do mercado: o mercado opera segundo “leis eternas” às quais ele e todos os homens estão irremediavelmente subjugados.

O fetichismo das mercadorias é um mito determinista criado para conservar a ordem vigente, convencendo às pessoas, que nela vivem, de que não têm como agir diferentemente. Imaginando-se privados de liberdade, os homens se transformam em homens sem liberdade: sua profecia de impotência se autoconcretiza. Sob este aspecto dir-se-ia que *boss* se afigura um amoral, destituído de qualquer responsabilidade pelos seus atos ou vontades, principalmente quanto à sua necessidade insaciável de ganho a qualquer preço.

A necessidade do dinheiro é assim a verdadeira necessidade produzida pela economia política e a única necessidade que ela produz. A *quantidade* de dinheiro torna-se cada vez mais sua única propriedade dotada *de poder*. Assim como ele reduz todo ser à sua abstração, assim se reduz em próprio movimento, a ser *quantitativo*. A ausência de medida e a desmedida passam a ser sua verdadeira medida.³¹²

³¹¹ MARX, *O Capital*, p.652 apud BERMAN, Marshall, *ibidem*.

³¹² MARX. *Ibidem*, p. 200.

O *dinheiro*, enquanto possui a *propriedade* de comprar tudo, enquanto possui a propriedade de apropriar-se de todos os objetos, é, pois, o *objeto* por excelência. A universalidade de sua *qualidade* torna-o ser onipotente. O dinheiro é o *proxeneta* entre a necessidade e o objeto, entre a vida e os recursos do homem.

Converte assim todas as forças essenciais naquilo que em si não são, isto é, em seu contrário. O dinheiro é, ao realizar esta mediação, a verdadeira força criadora. Ele enquanto *meio* e *poder* transforma as imperfeições e quimeras efetivas, as forças realmente impotentes, em forças essenciais efetivas e poder efetivo, denunciando o acerto de Goethe, de que o homem não é a sua individualidade, mas o que pode o dinheiro potencializá-la. O que não pode como ser individual, o que não se pode pelas forças individuais, pode-se mediante o dinheiro

Que diabo! Claro que mãos e pés e cabeça e traseiro são teus! Mas tudo isto que eu tranquilamente gozo é por isso menos meu? Se posso pagar seis cavalos, não são minhas tuas forças? Ponha-me a correr e sou um verdadeiro senhor, como se tivesse vinte e quatro pernas.³¹³

Potencialização que marca a relação de *boss* e o *public relation*, porque aquele reconhece que este é dotado de uma competência (capacidade de convencer, seduzindo) da qual não lhe é natural, mas que pode possuí-la mediante um régio pagamento.

A característica do metal, porém, não consiste apenas em potencializar intenções e virtudes, mas é capaz de contemporizar elementos antagônicos, aparentemente inconciliáveis. O dinheiro é um elemento transformador, transmuta as incapacidades em seu contrário. Ele é a inversão geral das individualidades: metamorfoseia em seu avesso e adiciona às suas propriedades originárias.

Shakespeare, na cena transcrita, denuncia a capacidade de o dinheiro irmanar as impossibilidades, obrigando aquilo que se contradiz a anelar-se:

Ouro! amarelo, reluzente, precioso ouro!
 Não deuses, não faço súplicas em vão (...).
 Assim, um tanto disto tornará o preto branco,
 o repugnante belo, o erro certo, o vil nobre,
 o velho jovem, o covarde valente.
 [...] tu, deus visível, que soldas *impossibilidades*
 e fá-las beijarem-se.³¹⁴

³¹³ GOETHE (Fausto I, cena 4) apud MARX, *ibidem*, 1978, p.29.

³¹⁴ SHAKESPEARE, *Timão de Atenas*, Ato IV, cena 3 apud MARX, 1978, p.29 (grifos de Marx).

Esta alquimia ocorre com *boss*, que, não obstante idoso, aos olhos de quem o vê, contextualizado em sua opulência, como é o caso da Rosinha que pede emprego na casa do Comendador, acha-o um velho “bem apanhado”.

Metamorfose que se observa, inclusive, ao nível da palavra: do tilintar das moedas à velocidade dos verbos e ações, sem, contudo, incorrer num delírio, o seu discurso não obstante interiorizado, não é delirante e caótico como num monólogo interior. Implica num fator racional subjacente. Frio e calculista, *boss* impregna ao seu discurso uma logicidade, que, embora interiorizado não constitui num fluxo-de-consciência, ao contrário, os fatos são narrados, praticamente, num tempo presentificado e de modo racional. Assim, ele não apenas se define como personagem (e personalidade) como ainda participa na elaboração do romance.

3. Alberto Fontinhas: expressão da consciência crítica pela palavra

Em sua abrangência, o homem burguês pode pura e simplesmente adotar e professar os valores da burguesia, mas também pode tensioná-los, questioná-los, contestá-los, insurgir-se contra eles.
 Lenadro Konder³¹⁵

Como se observou até aqui, é sobretudo nos diálogos presentificados que se encontram um dos aspectos mais importante da organização romanesca de *Xerazada e os Outros*. A interiorização do tempo presente é que permite que as personagens sejam, cada uma por sua vez, narradoras do romance não só do acontecido (retrospeccção) ou do criado (ficcional), mas também do acontecimento atual. A narração para si mesma (em que o emissor e o receptor muitas vezes se confundem) do que acontece *agora* permite que a personagem chegue ao autoconhecimento pelo conhecimento do mundo que o rodeia e pela tentativa constante de saber e de determinar pela *palavra exata* o tipo de reação que o ambiente e os fatos provocam nela.

Percebe-se que a função da interiorização do tempo atual em *Xerazade e os Outros* é, portanto, a função de *contar*, em narração de forma inusitada, porque afasta uma série de elementos que integram a narração tradicional: a onisciência, a perspectiva temporal que permite a seleção e a organização dos fatos, a objetividade. É evidente que na apresentação dos fatos a objetividade está longe de ocorrer, porque a relação imediata que se estabelece entre acontecer e narração do acontecer elimina na personagem a capacidade de julgar objetivamente.

Entretanto, de encontro à maré, a característica fundamental de muitas das personagens neste romance é justamente a racionalidade, a busca de um conhecimento lógico dos fatos. Tal princípio é a causa pela qual as personagens se expressam em diálogo interior, buscando uma linguagem que melhor se adapte à idéia, de tal maneira que a cada conceito

³¹⁵ KONDER, Leandro. *Os sofrimentos do "Homem Burguês"*. São Paulo: Senac, 2000, p. 15.

corresponda uma palavra precisa. É dentro da exata correspondência conceito-palavra que começa a se estruturar o mundo da personagem, principalmente de Alberto Fontinhas, o pobre diabo.

Preciso de restaurar os termos, assim não têm significado, são termos vosso, ó meus irmãos, os vossos termos adulleram o meu indescritível edifício, a vossa linguagem nada exprime, não transcende a vossa razão, é, pois, ilusória e incompleta. Nem o que sinto tem o senso que lhe atribuo pelas palavras, tudo ainda vem enrijecido, brumoso, absorvido pela vossa força, pelas vossas leis, são ainda os vossos símbolos ... Compreendes isto, amigo Kafka?³¹⁶

A referência ao autor de *O processo* revela não só o absurdo das regras que regem o comportamento social dos homens na atual sociedade capitalista, como identifica que o elemento condicionante da estrutura vigente é a linguagem-ideologia. Esse reconhecimento não é casual, pois que a palavra é que organiza o pensamento, os padrões humanos.

Na crença da força geradora do signo lingüístico, Fernanda Botelho se opõe à literatura do silêncio e defende a prática literária sustentada pela convicção de que a palavra vem à prosa para tornar audível o que se fala na mudez, por isso não é sem propósito que Alberto Fontinhas, o Berto, seja um escritor-jornalista, cuja arma de contra-ataque constitua na palavra publicada: “*A flagrante mediocridade – Actualidades do século XX.*”³¹⁷

Dáí seu raio de atuação não se restringir a quatro paredes, como sucede com as outras personagens de *Xerazade e os Outros*, mas se propagar num espaço amplo, como é o caso da cidade. Quanto a isso, bem observa Konder, quando informa que “o homem burguês é, por sua própria natureza cidadão”³¹⁸, por isso não é de se surpreender que Fernanda Botelho tenha eleito o topo urbano para imprimir sua imagética, inscrevendo sua voz; e introduzido Alberto Fontinhas para melhor exprimir sua ideologia, ao lhe outorgar uma *dinâmica* e um *espaço* de atuação distintos das diversas personagens que enredam este romance.

O binômio – dinâmica e espaço – diferenciam o perfil e a performance das figuras que circulam no romance. Enquanto jornalista, Fontinhas trafega aceleradamente, tropeçando ou desviando de pessoas e coisas. O contrário sucede com Xerazade, Vina e Gil Dinis, cujas dinâmicas estão comprometidas com a resignação ou com o ceticismo. Não é sem

³¹⁶ BOTELHO. Op. cit., p. 53.

³¹⁷ Ibidem, p. 34.

³¹⁸ KONDER, Lcandro. *Os sofrimentos do “Homem Burguês”*. São Paulo: Scnac, 2000, p. 15.

propósito que Maria Luísa apresente movimentos lentos, quase inexistentes (enfatizando o *status quo* burguês) e Vina se mova num espaço social minúsculo limitado pelas paredes da casa e pelo pó dos móveis (a mesmice lhe tolhe a ação). E o *public relations* seja um *voyeur* , visto não acreditar em qualquer mudança de base: “O seu dinamismo [de Berto] irrita-me [a Gil]. É ineficaz.

Vina, aliás, se constitui num protótipo de conformismo pela prática de gestos repetitivos, num eterno retorno. Sua ação não se projeta para o futuro, tende sempre voltar à sua origem:

Eu bem sei que o tempo tudo estraga, o tempo e, por via do tempo este pó, esta poeira horrorosa. (Desculpe, é só tirar este pozinho, que, em a gente se descuidando, ele parece que nasce do nada, sem pai, sem mãe, sem amigos. Eu bem faço, nunca o deixo poisar, acabo numa ponta e logo recomeço na outra – mas nem assim!) Destinos, o meu e o do pó, ele a assapar-se e eu a enxotá-lo – ninguém leva a melhor! Maldito pó!³¹⁹

Personagens condicionadas e acondicionadas, duplamente limitadas: seja na seara do questionar, seja na dimensão espacial. A estreiteza dos horizontes é real e metafórica, porquanto uma ocorre no campo do pensamento: cerceando a ação e outra, no nível topográfico, ratificando simbolicamente as mordanças sócio-individuais, reduzindo significativamente o espaço das personagens às paredes da biblioteca, cozinha, quarto ou ainda, às janelas cerradas e cortinas espessas: “tudo enquadrado pelos limites da moldura como numa cela.”³²⁰

Em condições antitéticas, porém, se coloca o jornalista, cuja performance nas ruas mostra como a vida na cidade força cada um a realizar movimentos inusitados, e principalmente torna evidente que em assim procedendo, aquela dinâmica desencadeia novas formas de liberdade, porque um homem que saiba se mover dentro, ao redor e através do trânsito pode ir a qualquer lugar, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente.

Ter consciência crítica e liberdade são os únicos instrumentos de que dispõe esse “pobre-diabo” para lutar contra a ordem social, aqui representada pelas ruas lusitanas. Lançado nesse redemoinho, Berto se vê remetido aos seus próprios recursos e forçado a

³¹⁹ BOTELHO, *ibidem*, p. 118.

³²⁰ *Ibidem*, p. 45.

explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, imprescindível desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, necessita adaptar-se à desordem, urge aprender não apenas a se pôr salvo dela:

... a poeira do prédio que está a ser demolido distrai-me por uns segundos e, quando volto a mim, quase sou atropelado por um *Dauphine* amarelo. Dou um salto, oiço um “qualquer coisa de uma figa”, volto a cabeça a preparar uma réplica, mas o *Dauphine* já vai longe e é um senhor de idade que me recebe nos braços “veja lá onde põe os pés”, peço desculpa, e continuo a caminhar, desta vez em passo mais ligeiro, que a manhã já vai alta.³²¹

3.1. Espaço: fator condicionante da personagem

Os movimentos bruscos, aquelas súbitas curvas e guinadas, cruciais para a sobrevivência cotidiana nas ruas da cidade, vêm a ser igualmente fontes do poder criativo, legitimando a eleição, em *Xerazade e os Outros*, pelo espaço aberto e dinâmico em que caminha Alberto Fontinhas.

Com efeito, o elemento espaço, numa ficção, não é algo neutro, alienado do ideário que se pretende moldar, isto é, o espaço e o homem não são independentes entre si, ao contrário, realizam uma composição simbiótica forjando a história. Aliás essa referência não é singular, encontra parceiros em vários estudiosos.

Paul Claval diz que a “vida social é feita de ação sobre o meio ambiente e de interação entre os homens. O espaço seria a própria sociedade e é a história dos homens. Sendo produto histórico o espaço acaba confundindo-se com o tempo”³²². Piaget e Wallon ressaltam que o espaço é antes de tudo uma experiência subjetiva com base na realidade objetiva. Eles rejeitam toda concepção de espaço ingênuo que diz que o “locus” é uma espécie de continente dentro do qual se situariam todos os objetos, inertes ou em movimento simplesmente. Embora para Piaget o espaço seja construído pelo sujeito, ele é dado, em certo modo, pelas coisas

³²¹ BOTELHO, *ibidem* 1989, p. 56

³²² CLAVAL, Paul. *Espaço e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 24.

passíveis de serem relacionadas³²³. E, finalmente, Gaston Bachelard conceitua o espaço como aquele que é percebido pela imaginação, aquele que é vivido não em sua positividade, mas em todas as parcialidades da imaginação, em toda sua relatividade. Para ele a topia enche-se de “objetos” que provocam e se provocam permitindo a contínua duração humana no espaço. Assim, a cada instante, a inter-relação entre os homens forja a história. Não há esquecimento. O presente é prenhe de passado.³²⁴

Depreende-se dos diversos conceitos que o espaço não exclui o homem, ao revés, com ele interage compondo a história. É sob esse enfoque que se distinguem as personagens: de um lado, a opção pelos espaços fechados em que se movem Xerazade, Gil Dinis e Vina; de outro, a eleição de um espaço ficcional amplo, cheio de possibilidades no qual transita Alberto Fontinhas: as ruas portuguesas. Naqueles, essencialmente, a imobilidade e a imutabilidade vingarão; em Berto, a velocidade, a pressa, constituem uma mistura explosiva impingida ao cotidiano das pessoas. Dinâmica corrosiva ou criativa capaz de acelerar o ritmo dos seres e dos objetos, acarretando uma morte precoce ou renovando a vida.

Essa binariedade (espaço-velocidade X morte-renovação) antitética é que compõe Alberto Fontinhas, cuja dupla identidade comunga a crença de que a criticidade e a ironia transformam a dramaticidade em banalidade. Em *Xerazade e os Outros*, o drama é essencialmente cômico, o modo de expressão é irônico, e a ironia cômica é tão bem sucedida que dissimula a seriedade do desmascaramento – perda da dignidade – que está sendo levado a efeito, no caso.

Procuro cinco escudos, cinco escudos, cinco escudos! Talvez menos, meus irmãos, contento-me com vinte e cinco tostões, mesmo quinze, apenas quinze, para salvaguardar da minha dignidade no autocarro da carreira. Dignidade? Haverá palavra mais insultada e insultuosa? *Dignidade perante quem? Perante quê? Bolas para a vossa dignidade, meus irmãos!*³²⁵

³²³ MIGUEL, Antônio & ZAMBONI, Ernest. Org. “A construção do espaço cognitivo em Jean Piaget”. In *Representações do Espaço. Multidisciplinaridade na Educação*. Campinas: Autores Associados, 1996, passim.

³²⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, passim.

³²⁵ BOTELHO, 1982, p. 52 (grifamos).

3.2. Dessacralização do homem e da ordem social

Esse ambiente serve como linha de ação (física e espiritual) a Fernanda Botelho e sua projeção ficcional (o pobre diabo) que ora salta, ora se esquiva, ora se choca, ora corre, no fragmento social (rua), como forma de atuação, desmistificação dos cânones. Aliás, logradouro que permite descortinar a dessacralização do homem, em face da perda de sua dignidade. Questão, originariamente, abordada pelo manifesto Comunista: “A burguesia despiu de seu halo toda atividade humana até aqui honrada e encarada com reverente respeito. **Transformou o médico, o advogado, o padre, o poeta, o homem da ciência em seus trabalhadores assalariados.**”³²⁶ Coincidentemente, Alberto Fontinhas está inscrito nesta mundivisão do espaço urbano, uma vez que retrata o embate que o ambiente impõe ao sujeito, e termina com a perda da dignidade, como a alcunha sugere: “pobre diabo”.

Assim, a questão que se depreende é quanto à força que as ruas trazem à existência, a força que arranca o halo da personagem, conduzindo-a a um novo estado mental que se traduz no caos moderno. É esse, pois, o palco em que caminha Berto na condição de pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia oculta, porém mortíferas (Eis-me tantalizado)³²⁷.

O borbulhante movimento e ferocidade das ruas não conhece fronteira espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo ambiente moderno em caos. O espaço perde a qualidade estática, a passividade torna-se agora dinâmica, como é descrito pelo narrador

A cidade *acordou* definitivamente, as donas *sacodem* os lençóis à janela, o sinalciro *afina* a circulação, uma donzela *pendura* peças de roupas (três pares de cuecas, dois trapos de cozinha, uma toalha de mesa desbotada, guardanapos marcados por uma varíola que bem pode ser vinho irremovível) O varejo do costume nas lojucas de hortaliça e na peixaria, quinze tostões por um legume indestrinçável, quatro mil e quinhentos por um pargo, são dois escudos, dois escudos, nem menos um tostão, que é o peso, nem menos um grama, é o peso, há menos quem queira, é o peso! Dois Volkswagen, um Fiat 600, uma mulher e a sua gravidez (para quê, mulher? Mais valera que o teu homem fosse impotente! Já leste as notícias? Uma bicicleta

³²⁶ MARX., Manifesto Comunista (grifamos) apud BERMAN, Marshall. Ibidem, p. 179

³²⁷ BOTELHO, ibidem, p. 52. Tântalo, à sua morte, sofreu nos Infernos uma das penas reservadas aos crimes sem expiação. Foi castigado por uma sede e uma fome sem fim: mergulhado na água até aos ombros, ele não conseguia sequer umedecer os lábios; um ramo carregado de frutas roçava a sua cabeça, mas ele não conseguia chegar-lhe. Figurativamente, ele é comparado ao homem na sua luta absurda contra um destino obstinado.

encostada ao passeio, uma alcofa, ... Aí vou eu célere [...]. E corro, corro, nem sei porquê.³²⁸

Do fragmento descrito depreendem-se: a autonomia da cidade, esta assume o estado de sujeito (A cidade acordou), um elemento com sua própria história, seu próprio esquema e processo de desenvolvimento, embora e talvez por conta do próprio homem; o ritmo alucinante a que é impingido às pessoas (*célere, corro*); a mixagem de formas e cheiros (ruas, casas, automóveis) sob a regência do movimento; a ameaça que vem das máquinas (Studebaker, Joanhina, Volkswagem, Fiat, Dauphine, ônibus, bicicletas e carroças).

O movimento caótico, traduzido essencialmente pela quantidade de verbos acima grifados, aqui não se refere apenas aos passantes e condutores, cada qual procurando abrir o caminho mais eficiente para si mesmo, mas à sua interação, à totalidade de seus movimentos em um espaço comum. Isso faz das ruas um perfeito símbolo das contradições interiores do capitalismo: opulência e miséria, riqueza e pobreza, medo entre os privilegiados e frustração entre os marginalizados se imbricam, tecendo um espaço social único.

Em tal sociedade, a vida na rua adquire um peso especial, porque ela é ainda o único espaço onde a livre ação pode ocorrer: o confronto entre um homem novo (o projeto de Alberto Fontinhas) e a classe dominante. Esse embate legitima a ascensão do pobre diabo à condição de novo homem. Sua condição ainda é de aprendiz, porque está a pensar e a andar de um modo inusitado, e a afirmar uma nova presença e poder na rua: contra a lei do mando contrapõe as medidas humanitárias, mesmo que diante do malogro destas sempre lhe reste o recurso da peripécia, o uso de expedientes pouco convencionais, o das pequenas trapaças para escapar a miséria de cada dia. “A arte da malandragem aparece para aquela comunidade de excluídos como modo de conquistar uma ponta de humanidade contra a aridez do mundo que para eles parece reservado”.³²⁹

... logo de início, o condutor me pede o dinheiro do bilhete. Faço uma busca rigorosa e ordenada nos meus bolsos, balbucio pra mim mesmo um “calma, calma!” antevisionário, regresso à busca, embora de antemão a saiba inútil [...] mas eu sinto-me em dia nefasto e nego-me a proporcionar espetáculo de falência. Aí vou eu [...] tanto como um evadido, salto do auto carro em andamento quando, numa curva, ele afrouxa a velocidade.³³⁰

³²⁸ BOTELHO. *Ibidem*, p. 47 e 49.

³²⁹ CHAVES, Rita. “José Luandino Vieira: consciência nacional e desassossego”, in *Revista de letras*. São Paulo: UNESP, V. 40, 2000, p. 84.

³³⁰ BOTELHO, *ibidem*, 1989, p. 48.

Representa o indivíduo em conflito com a moralidade e o esquema social vigentes. Por isso, Berto reflete sobre a criação de um homem “melhor”, que não o fosse nos moldes de “simples funções biológicas, [mas] em estruturada e perfeita montagem, que fosse algo melhor”³³¹ Contudo nessa criticidade está só: “Eis-me tantalizado, mas não vejo os mesmos sintomas nos meus irmãos”³³².

Esse questionamento (tantalizado) faz lembrar a cena tratada em textos de autoria de Walter Benjamin “que sugerem uma correspondência entre a modernidade – ou progresso – e a condenação ao inferno [...] em *Das Passagen-Werk*, a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível não se encontra na teologia cristã, mas na mitologia grega – Sísifo e Tântalo, condenados à eterna volta da mesma punição (forçado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico no inferno)”³³³. Penalidade que se estende a toda sociedade moderna dominada pela mercadoria, porquanto submetida à repetição, do sempre igual disfarçado em movimento e novidade, no reino mercantil.

A necessidade de se despojar dos liames do mundo moderno e construir um outro, constitui-se, paradoxalmente, na força crucial do modernismo:

... o meu sistema não vos inclui, porque o concebo perfeito e vou montando, pedra a pedra, à medida das minhas descobertas e com zelo de quem se ignora frustrado, o pequeno edifício de um mundo futuro, com seres privilegiados, despojados de idéias fixas da noção do tempo, belos, saudáveis, não acéfalos...³³⁴

A concepção de um novo sistema social, entretanto, passa necessariamente pelo crivo da linguagem (porque nas palavras se confrontam os valores sociais), em face do que entende necessária a criação de uma outra estrutura lingüística:

Preciso de restaurar os termos, assim não têm significado, são termos vosso, ó meus irmãos, os vossos termos adulteram o meu indescritível edifício, a vossa linguagem nada exprime, não transcende a vossa razão, é, pois, ilusória e incompleta. Nem o que sinto tem o senso que lhe atribuo pelas palavras, tudo ainda vem enrijecido, brumoso, absorvido pela vossa força, pelas vossas leis, são ainda os vossos símbolos ... Compreendes isto, amigo Kafka?³³⁵

³³¹ BOTELHO. *Ibidem*, p. 52.

³³² *Ibidem*, mesma página.

³³³ BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk* apud LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Bomtempo editorial, 2005, p. 90 .

³³⁴ BOTELHO, Fernanda. *Ibidem*, p. 52.

³³⁵ *Ibidem*, p. 53.

3.3. Paradoxos da modernidade

Por meio da ironia e irreverência, o “pobre diabo” questiona o adágio popular de que o “progresso é modernidade e como tal é bom” e denuncia o vazio que se instalou por debaixo dessa certeza, indagando: “o que há de errado em tudo isto? Dir-se-ia que odeio esta vitalidade, como se, no meu projecto, previsse apenas ruas vazias e inodoras, mas sei que não é a vitalidade que eu odeio, é talvez o desespero da vitalidade, este sabor de ante-morte...”³³⁶

Esse modernismo do subdesenvolvimento, diversamente de seu protótipo (vigente no “primeiro mundo”), é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade (carros, velocidade, tecnologia, ...modernidade), e luta contra miragens e fantasmas, como se verifica do perfil do *Homem Melhor* arquitetado pelo pobre diabo: “seres privilegiados, [...], saudáveis, não acéfalos.”³³⁷

Isso porque o “locus” urbano da vida moderna tem se manifestado, muitas vezes de modo contraditório e tensionado: grandes descobertas nas ciências físicas, acarretando mudança na visão do universo e do lugar que nele ocupa o homem; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e organizações, um mercado capitalista mundial, gerando um rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano. Assim, embora a rua devesse ser um moderno espaço público oferecendo, em tese, uma promessa de realizações, inclusive para os excluídos, o que se nota, contudo, são as mais humilhantes e inacessíveis acessos à mobilidade social e financeira.

Com efeito, as contradições que se vislumbram nas ruas são um reflexo das observadas, em nível intrínseco, na sociedade. O que o referido topo urbano faz é promover

³³⁶ BOTELHO. *Ibidem*, p. 48.

³³⁷ *Ibidem*, p. 52.

uma concentração e uma acentuação dos contrastes, um aprofundamento das tensões e dos conflitos socioeconômicos, porque a vida moderna é radicalmente contraditória em sua base:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As mesmas instâncias em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material.³³⁸

Se, de um lado, há o compromisso de modernidade, este entendido como momento e espaço democráticos - em que haveria, em princípio, o predomínio da igualdade e justiça - de outro lado, há o paradoxo gerido pelo micro-cosmo social, em que embora o homem seja nele agredido (reduzido a um *res*), é ainda ele que lhe proporciona as condições de o transformar em um “homem novo”³³⁹, porque é na rua que este se locomove e apreende as mazelas das autoridades, as hipocrisias nas relações entre os homens, a inversão de valores: “O sacripanta, o doutor Gil Dinis, o pulha! Aquilo era o ‘homem’ para a Fininha – o seu direito de escolha empírico, infalível, mas o ‘homem’ para a Fininha”³⁴⁰. É na rua que ele extrai a realidade do sistema social e político e a transforma em consciência discursiva: “*A Flagrante Mediocridade (em tipo grande) Actualidades do Século XX (tipo médio), II Metade (tipo pequeno), Estudo social, I (em subtítulo)*”, por Alberto Fontinhas.³⁴¹

A rua de Alberto Fontinhas é poluída de pessoas e modernidade, é um caldo em que os homens são aparentemente iguais, ou seja, apresentam “as mesmas caras”³⁴², mortos vivos – mas em verdade são “caveiras sob caras idênticas” denunciando o encontro do

³³⁸ MARX-ENGELS. *The Marx-Engels reader*. (Norton, 1978, p.577) apud BERMAN, Marshal. *Ibidem*, 2000, grifamos p. 20.

³³⁹ Termo apreendido da obra já mencionada: *Que fazer?*

³⁴⁰ BOTELHO, Fernanda. *Ibidem*, p. 51.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

³⁴² Pode significar a despersonalização do indivíduo, imprimindo-lhe a marca do anonimato coletivo, porquanto não é caracterizado por nenhum diferencial.

indivíduo e as forças sociais, abstratas, mas concretamente ameaçadoras que lhe arma uma cilada, que sua condição de pobre diabo lhe impõe.

A brutal indiferença e a insensibilidade do isolamento em que cada um se concentra em seus interesses privados aparece de modo mais chocante e perturbador na medida em que esses indivíduos estão amalgamados em espaços cada vez menores. Ainda que saibamos que essa solidão e esse egoísmo empobrecedor constituem um princípio básico da sociedade atual, em nenhum lugar esse princípio se manifesta tão desavergonhadamente e com tanta desenvoltura como aqui, na multidão da grande cidade.³⁴³

Apesar de esse conflito ser ambientado em ruas lusas, ele revela ser uma cena arquetípica da modernidade, em que as conseqüências exasperantes dos atos repetitivos e gestos vazios desembocam no anonimato e despersonalização do indivíduo.

³⁴³ ENGELS, Friedrich, 1844 apud KONDER, Leandro. *Os sofrimentos do "Homem Burguês"*, São Paulo: Senac, 2000, p. 8.

4. Vina e o cotidiano mecanicista

Assim, não é de se estranhar que em Vina todo o ato seja mecânico, ritmado, vicioso, sem começo nem propósito. Os dias passam iguais “É tarde ou cedo, Saturno? Pode ser tarde, pode não ser, para ti, Saturno é a mesma coisa”³⁴⁴. Reduzindo-se a gestos automáticos: “agarra um pano, estende-o sobre a tampa, segura a panela pelas asas devidamente isoladas pelo pano, retira-a da chama, inclina-a sobre o lava-loiças, deixa, por uma fresta entre a panela e os textos, que a água se escoe rapidamente.”³⁴⁵

Ações sem significados: “...e há muito que fazer, sacudir, limpar, enxotar, passar a ferro a camisa de Berto, e a roupa da cama, e as rodilhas, e todos os trapos”.³⁴⁶ Ritualísticas: “é só tirar este pozinho, que em a gente se descuidando, ele parece que nasce do nada, sem pai, nem mãe, sem amigos. Eu bem faço, nunca deixo pousar, acabo numa ponta e logo recomeço na outra – mas nem assim!”³⁴⁷

Apesar de se dirigir a Saturno, na verdade é a ela que o discurso é dirigido: o que faz é tomá-lo como espelho de uma verdade que se encontra nela. Escamoteia (engana-se) a si própria quanto à importância de seus afazeres “o tempo não pára, não pára, Saturno... e há muito que fazer, sacudir, limpar, enxotar, passar”.³⁴⁸ Atos repetitivos ao longo do dia, e ao longo dos anos em sua vida.

A idolatria pela rotina decorre pelo medo de mudança ou pela crença de que a mudança, ao final, nada altera, razão pela qual a personagem vive no passado, uma vez que ele é imutável: “Saturno! Lembras-te? Saturnino! Lembras-te.”³⁴⁹

Até Saturno que não é o mesmo da época da condessa, ela o transforma num único e mesmo: “Usavas então pêlo amarelo com manchas brancas no dorso e em torno do nariz, um nariz sempre pingão! Lembras-te?”³⁵⁰

³⁴⁴ Botelho. *Ibidem*, p. 112.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 60.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 112.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 119

³⁴⁸ BOTELHO. *Ibidem*, mesma página.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 113.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 113.

Intencionalmente se vale do verbo no pretérito imperfeito “*usavas*”, porque esse tempo se refere a um ato iniciado no passado, mas que vige ainda no presente, como demonstra, paradoxalmente, a nova e diferente descrição de Saturno: “Agora és um Saturno negro, negro, negro, um breu com mancha branca na pata...”.³⁵¹

Do jogo entre a vida e a morte resulta para Saturno uma dimensão fora do tempo, fenômeno que lhe dá justamente a possibilidade de funcionar como símbolo da marginalidade temporal. Vina, assim, vive num espaço atemporal, ela tem consciência de que não se trata do mesmo animal, um é o da condessa (“o pêlo amarelo caiu, espalhou-se pelos sofás, pelos tapetes, pelo colo da senhora condessa, o nariz cada vez mais pingão, miado cada vez mais débil ..., até que se foi, o Saturno, a enterrar no jardim, junto à macieira...”) ³⁵². E outro, é o que vive atualmente em sua companhia, mas optou, inconscientemente, em viver à margem da realidade. Como demonstra bem o romance bucólico que forjou, porque ao rememora-lo “re-vive-o”, como se ele fizesse parte de sua realidade. Questão anteriormente abordada em *Funções do coro* .

Vina retrata o cotidiano do homem moderno, cujo vazio é preenchido pela repetição de gestos rotineiros, desinteressantes, sem propósito. Alheia à vida “olhar inexpressivo desce para o prato, pressinto que regressa ao mundo”³⁵³. Reflete uma geração em decadência, mas imbuída do moralismo burguês. “Geração que tentou laicizar a moral cristã, mas ficou sem referências. [...]. Geração que vai buscar as raízes desta opção por contradição da geração anterior, nas figuras que se opunham às mais sutis hipocrisias da sua época, ou por elas deslizavam tranquilamente”.³⁵⁴

E que apesar de todo empenho, não faz mais do que repetir a frustração da geração anterior, uma vez que derrubar unicamente paradigmas envelhecidos não implica necessariamente que os novos criados sejam melhores. Principalmente que a substituição ocorre apenas no nível das aparências, isto é, da superfície, deixando o âmago intacto. Enfim, esta é uma das vertentes que compõem o romance *Xerazade e os Outros*, dando-lhe o tom da tragicidade, de um lado, porque a vida estaria condenada à circularidade de Sísifo.

³⁵¹ *Ibidem*, mesma página.

³⁵² *Ibidem*, mesma página.

³⁵³ *Ibidem*, 62.

³⁵⁴ BARRENO, Maria Isabel. “Fernanda Botelho Dramaticamente Vestida de Negro”. In *Col. Novos Continentes* Lisboa. Editorial Presença / 1994, (Colóquio Letras 140/141 –1996).

De outro lado, contudo, Vina corrobora com a assertiva de que Fernanda Botelho seja uma romancista cuja preocupação é, inclusive, a criação de personagens autônomas, com envergadura suficiente para convencer quanto à sua existência. Personagem, cuja formação lhe outorga a capacidade de partilhar da ação criadora, na medida que elas são capazes de elaborar outros níveis de realidade, como a dos símbolos, ao ficcionarem.

XI. Multiplicidade de visão em *As horas nuas* e *Xerazade e os Outros*

As análises, até aqui realizadas, o foram levando-se em conta as particularidades de cada um dos romances, sem, no entanto, pretender serem exaustivas. Nem o poderiam, sabido que a cada nova leitura haveria a possibilidade de o leitor trazer, à tona, uma nova interpretação, porque a perspectiva do olhar é que determina a sua mundivisão. Esse mesmo mecanismo extratextual ocorre na tessitura dos romances *As horas nuas* e *Xerazade e os outros*, daí a importância da *focalização* e sua conseqüente abordagem.

A relevância da focalização se deve, fundamentalmente, ao fato de que a personagem é sempre portadora de uma ideologia e, por conseguinte, seu discurso não ser inocente, mas traduz-se numa forma de visão de mundo – um ponto de vista particular. O sujeito que fala no romance é um ser essencialmente social – historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social. Por isso, o discurso de uma personagem também pode se tornar fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao pluralismo, conforme pensamento baktiniano.³⁵⁵

Desta feita, o romance pode se compor de uma variedade de perspectivas. Característica que o distancia da epopéia, cuja narrativa não comporta pensamentos distintos. Nesta, o Autor é, em última instância, o único a controlar o código e conseqüentemente a ideologia. O reverso, contudo, sucede com o discurso no enredo romanescos, cuja plurivocalidade é intrínseca, isto é, cada personagem dispõe da voz para expressar sua concepção de mundo – personificada em suas palavras e atos.

Em *As horas nuas* e em *Xerazade e os Outros* se observam um concurso de visões e vozes: Rosa, Rahul, Ananta, Gil Dinis, Maria Luísa, Alberto Fontinhas, Carlos Aloísius, Narrador. E pelo fato desse tecido romanescos deixar entrever os diversos pensamentos, que ora se contrapõe, ora se respondem, ora se somam, consubstancia-se num discurso polifônico. Diferentemente do texto monofônico, que não obstante comportar o dialogismo – que é a condição da linguagem – as várias falas não são ouvidas.

³⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP Hucitec, 1988.

Essa concorrência de vozes é relevante na composição dos enredos examinados, pois que cada personagem, narrador ou autor-implícito³⁵⁶ ao se manifestar o faz cada qual em sua posição, deixando a descoberto o restante do objeto falado, uma vez que a enunciação é determinada pelo posicionamento e relativizada por ele. Em outras palavras, a enunciação é condicionada por aquilo que apreende e relativiza naquilo que é obliterado.³⁵⁷

No caso da personagem ou narrador, seu discurso é resultante da visão com que abarca a realidade. É uma questão de ponto de vista, inclusive a compreensão que se pode ter sobre a tessitura romanesca e suas respectivas personagens. Dependendo do ângulo em que se vê o Outro ou os fatos, que rodeiam a personagem, ter-se-á a hermenêutica da realidade ficcional. Em síntese, é o ângulo do olhar que define a leitura de mundo.

Assim, o foco narrativo de escolha do autor-implícito conduzirá a compreensão do leitor, porquanto a focalização participa da estruturação discursiva do romance. É por meio dele que flui, quantitativa e qualitativamente, a informação diegética. O grau de abertura da perspectiva narrativa é de três naturezas: focalização onisciente (virtualmente ilimitada); focalização externa (varredura da superfície observável); e focalização interna (condicionada à visão da personagem).

Por conta da relevância que a questão suscita para a análise dos romances é que inicialmente se observarão os estudos de Jean Pouillon³⁵⁸ e Percy Lubbock³⁵⁹, e seguidamente os conceitos de Maria Lúcia Dal Farra³⁶⁰.

O primeiro, sistematiza referidas perspectivas em visão “de fora”, visão “com” e visão “por detrás” e distingue da “apresentação” que está ligada a idéia de interação do homem no mundo. E Lubbock, abarca dois conceitos: “cena” e “sumário”.

A cada modalidade de compreensão que deriva das várias posições que cada personagem pode assumir ou ser vista Pouillon conferiu uma visão. O narrador identificado com uma personagem (1ª pessoa) ou não identificado (3ª pessoa), conta os fatos a partir de sua

³⁵⁶ Conceito a ser desenvolvido em capítulo de mesmo nome.

³⁵⁷ MACHADO, Iracema. “Os gêneros e a ciência dialógica do texto” in *Diálogos com Bakhtin* (Org. FARACO, Carlos Alberto et alii, Paraná: Ed. UFPR, 2001, passim).

³⁵⁸ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974. Edição que prestará para eventuais citações.

³⁵⁹ LUBBOCK, Percy. “The craft of fiction”, New York, 1974, apud DAL FARRA, *O narrador ensimesmado*, São Paulo: Ática, 1978.

³⁶⁰ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*, São Paulo: Ática, 1978.

perspectiva: dir-se-á que o narrador de 1ª pessoa utiliza, preferencialmente, a visão “com” na abordagem da realidade que narra. E quando na 3ª pessoa, pode valer-se da visão “por detrás”.

O foco narrativo é significativo para que se tenha uma compreensão romanesca pelo leitor, porque esta depende da posição em que o autor se coloca em relação a suas personagens. Posição que determina, de um lado, a natureza psicológica que se quer transmitir e de outro lado, a forma de se apreender o enredado mundo ficcional.

Pouillon, como se informou anteriormente, observou e sistematizou três perspectivas de focar: visão “com”, visão “por detrás” e visão “de fora”. Entende que para o olhar do narrador a realidade (entendido como meio e personagens e suas relações: personagem-mundo e personagem-personagem) se constitui em duas faces: o “dentro” e o “fora”, sendo que essas nomenclaturas não são tão antagônicas quanto possa parecer no primeiro momento. Convencionou-se pelo termo “fora” como algo que se manifesta para sua exterioridade o que dispõe em sua interioridade, e que pode ser apreendida pela impressão que dele emana.

Por conta disso, compreende-se por visão “de fora”, quando o narrador se coloca como observador da conduta que dispõe a personagem observada e assimila-lhe o caráter que paulatinamente vai se revelando. Nesse caso, o narrador se abstém de comentar ou analisar os gestos e discursos que se personificam. O “fora” se traduz: a) na conduta que se materializa, tornando-se, por conseguinte, passível de observação; b) no aspecto físico da personagem; e c) no meio. No entanto, o “fora” se visto apenas como algo exterior deixaria de ter qualquer importância para o desvelamento da razão que subjaz no romance. É preciso ter em mente que a visão “de fora” em verdade representa um dos focos do narrador, isto é, como ele lê o que se lhe oferece no campo de seu olhar. Focalização predominante em “Cenas” de *Xerazade e os Outros*, porque a personagem é apreendida e compreendida pelas suas ações.

O exterior dos personagens é apresentado de maneira a nos ir revelando progressivamente o seu caráter. [..] O romancista se abstém mesmo de o mostrar explicitamente, de o comentar, limita-se a descrever a conduta.³⁶¹

³⁶¹ POUILLON, Jean. *Ibidem*, p. 75.

Via de consequência, se os elementos concretizados (conduta, aspecto físico e meio) forem analisados apenas por seu valor intrínseco, a compreensão psíquica do romance será comprometida. Sua importância reside, fundamentalmente, no liame que associa o “fora” ao “dentro”. Desta forma, é que a “apresentação” que oferece uma protagonista é relevante quando, por meio dela, possa se acessar o “dentro”, ou seja, o seu significado psicológico. O “fora”, constitui, em última instância, num instrumento para que o “dentro” possa assumir seu caráter revelador.

A compreensão do indivíduo a partir de sua exteriorização não é semelhante a uma explicação causal; é, ao revés, o próprio dentro visto de fora. Portanto, a conduta não será destoante da intenção ou pensamento, pelo contrário, é simultânea: está aí o aspecto significativo do ato.

Distintamente, a perspectiva da visão “com” se forma *a partir* do olhar de uma personagem, que se estabelecerá como referência de onde fluirá a narrativa. Pelo enfoque dessa protagonista é que outras personagens serão conhecidas, desveladas. Instrumentalizado dessa visão, que passa pelo crivo da personagem, que toda tela ficcional será apreendida.

A rigor, pela visão “com” essa protagonista não é propriamente vista, mas será por intermédio dela - de seus critérios, valores, preconceitos, julgamentos – que o Outro será analisado. Portanto é admissível inferir que o perfil do Outro, seja, em verdade, uma “imagem” constituída por aquilo que o detentor da visão “com” acredita ser a personagem focada. Decorre, ainda, desse raciocínio que o Outro não é revelado em sua forma refletida, mas sim sugerida. Assim, diferentemente da visão “de fora” não é o exterior que sugere o sujeito-objeto, mas, ao contrário, é a apreensão da imagem deste que o interior se desvela.

Se, entretanto, o centro do olhar não coincidir com o objeto examinado, mas distante do mesmo ter-se-á o que Pouillon denominou de visão “por detrás”:

No caso presente, pelo contrário, esta fonte não se acha no romance e sim no romancista, na medida em que este dá prosseguimento à sua obra sem coincidir com um de seus personagens. Ele lhe dá prosseguimento mantendo-se “por detrás” dela; não se encontra “dentro” do mundo por ela descrito mas sim “por detrás” dele, ou como um demiurgo, ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas.³⁶²

³⁶² POUILLON, Jean. *Ibidem*, p. 62.

Em se tratando de visão “com” em que o foco a partir do qual se estabelece o conhecimento que integra a tela romanesca, porquanto se trata de uma personagem; no romance de visão “por detrás” essa gênese narrativa está deslocada do enredo ficcional, pois que está na esfera do autor, que se coloca “por detrás” da personagem, na condição de demiurgo.

Diferencia-se ainda a visão “por detrás” da “de fora”, uma vez que, nesta última, a personagem impõe sua presença e sua compreensão, enquanto que na visão “por detrás” a leitura da personagem ocorre não só por força de um distanciamento entre o narrador e a personagem-narrado, mas pela decifração refletida dos meandro e volteios íntimos que a movem.

Lubbock³⁶³, por sua vez, dispõe de outras nomenclaturas para expressar os diversos pontos de vista: a cena e o sumário. Cena constitui num simulacro da realidade, que na literatura, constitui-se pela representação dramatizada das personagens. Nessa condição não há interferência ou mediação de um narrador. Na seara discursiva, dá-se sob a forma de diálogo. O sumário é o resumo da diegese, com a conseqüente retração temporal. A medida redutora do narrador, entretanto, não implica numa perda narrativa, porquanto a síntese é compensada pela relevância dos fatos que são tratados no discurso. Portanto a redução ocorre em nível quantitativo e não qualitativo, uma vez que pela elipse, por exemplo, a condensação poupou os acontecimentos significativos.

³⁶³ LUBBOCK, Percy. Op. cit.

1. Focalização em *As horas nuas* e em *Xerazade e os Outros*

Após essa abordagem teórica, sucinta e necessária, quanto às perspectivas que se podem assumir, a fim de se atinar sobre a trama ficcional, passa-se à análise dos romances. De início constata-se que a protagonista Rosa Rosae, em *As horas nuas*, é detentora não só da posição em que como vê, mas, ainda, do modo como relata os fatos. Assim, dispõe da visão “com”, e portanto, da voz que discorre, além da maneira como o faz, isto é, *sumariamente* quanto às perdas emocionais de sua vida:

Naquela altura não sei o que podia fazer senão beber, Gregório já tinha ido embora, acho mórbido dizer que ele morreu, ele foi embora e pronto. Diogo, esse foi embora andando. E de mal comigo...³⁶⁴

Embora pequeno seja o trecho transcrito, três fatos são relatados de forma extremamente compacta, de modo a transparecer mais um arrolamento do que uma narrativa, são eles: o alcoolismo de Rosa Ambrósio, a morte de Gregório e a partida de Diogo. A narradora condensou, em menos de um parágrafo, acontecimentos que ocuparão diversas páginas no transcorrer da obra, sem dizer de seu estado de embriaguez que perpassará quase todo o romance.

Depreende-se desse recorte uma colocação “sui generis”, ou seja, é convencional nesse tipo de narração (o sumário), o uso da terceira pessoa do singular e, no entanto, curiosamente, no caso presente, a recorrência é da primeira pessoa do singular, pois é Rosona quem tece o discurso. Fato que demonstra que os focos narrativos não são empregados de modo mecânico ou estanque e, sim, condizente com a intenção do discurso.

A segmentação em diversas formas de visões é de caráter didático, porquanto essas podem se mesclar dependendo da intenção do autor-implícito³⁶⁵. Assim é que um narrador, com visão “com”, pode assumir a visão “por detrás” se e quando houver um desmembramento de si, ou seja, é simultaneamente o vidente e o visto. Esse mecanismo

³⁶⁴ TELLES, Lygia F. Op. cit., p. 11.

³⁶⁵ Dal Farra (*O narrador ensimesmado*) conceitua o autor implícito como aquele que “raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este.” p. 21.

permite uma apreensão mais objetiva da psique do objeto a ser conhecido. Nesse sentido a reflexão é considerada uma visão “por detrás”. Acúmulo de visões que sucede com Rosa Ambrósio, por exemplo.

A complexidade da personagem Rosa Ambrósio reside, principalmente, na sua capacidade de encerrar diferentes aspectos de visão, ou melhor, na aptidão que lhe confere o autor implícito de olhar e de se olhar. Duplo foco: visão “com” simultânea à visão “por detrás”, no caso em que há desdobramento de papéis: de um lado, a protagonista ao mesmo tempo narradora – sóbria ou embriagada – relata ora irônica, ora agonicamente, sua história pretérita, ancorada numa visão “com” de um *eu* subjetivo.

De outro, desdobrada de si mesma pela visão “por detrás” sobrevém uma distância temporal entre o pretérito vivido e o presente da enunciação e, conseqüentemente, o estabelecimento de um sistema de ordem psicológica, moral, ética. Desta feita, Rosa Rosae assume a narrativa para ponderar, voluntária ou involuntariamente, de modo mais objetivo sua vida pregressa, porque o sujeito que narra não se confunde com o sujeito narrado: “Mas só agora [tempo da escrituração] me vejo, uma frágil mulher cheia de carência e aparências dobrando do Cabo da Boa esperança”.³⁶⁶

Há de se considerar uma terceira perspectiva além do dueto anteriormente declinado: focalização onisciente. Esta condicionada pelo máximo potencial informativo que a memória da narradora-protagonista possa comportar. Constata-se de imediato que a onisciência de que se trata não é aquela intrínseca à terceira pessoa, em sua condição de demiurgo. Mas a onisciência, assim, poderá ser concebida, na medida em que se reconhecer na narradora a depositária de um saber que lhe confira vantagens superiores a de sua condição vivenciada, enquanto personagem.

É o que acontece com Rosa Ambrósio, quando travestida de narradora, já que, neste estado, domina todos os fatos pretéritos, logicamente limitados à sua memória real ou recriada, que pode “re-construir” sua história à sua vontade e conveniência: antecipando, sumariando ou abolindo acontecimentos.

O tempo diante de mim. Dizia que eu era uma burguesa aliciada. Poderia ter dito, uma burguesa assumida porque nunca neguei minha condição. Tantos espelhos.

³⁶⁶ TELLES, Lygia F. *Ibidem*, p. 11.

Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança.³⁶⁷

Duas imagens se refletem no espelho do tempo: no passado, uma burguesa alienada, e na instância presente (denunciada pelo termo *agora*) diversa da anterior (apontada pela conjunção adversativa *mas*): uma mulher cheia de carências e aparências.

Ainda, quanto ao sumário, o relato do obituário de Gregório é exemplar, visto que toma um mínimo de espaço na fala de Rahul. Assim, embora o diminuto número de signos utilizados, este consegue informar algo significativo: o suicídio

Gregório escolhe sua morte antes de ser escolhido. Anteviu o que poderia vir, futurou e essa futuração deve ter ido além do seu poder de suportar. E de ser suportado, adiantou-se. Dissipou o fantasma indo ao encontro dele.³⁶⁸

Recurso utilizado também em *Xerazade e os Outros*, quando Maria Luísa inventaria situações que a permitiram se tornar a terceira esposa do Comendador Milheiros:

... o conhecimento de que certos factos decisivos da minha vida foram consequência de pequenos nada, de coisas (outra vez!) insignificantes, *em suma*, como a da morte da condessa, que já estava em boa idade de esperar por ela, como a do estúpido bom senso da dona Ana Cristina, como a do carácter rancoroso e brutal, dizem, do Carlos Aloisius.³⁶⁹

Quanto à “visão de fora”, esta é recorrente em *Xerazade e os Outros*, principalmente nas “Cenas” (I-IX) que compõem o romance. Observa-se tal focalização, por exemplo, em Maria Luísa, quando na biblioteca com seu esposo.

Ela ria de mansinho; suspira depois. Volta a rir junto da estante. Estica o dedo e vai tocando as teclas das lombadas, enquanto a cabeça inclinada soletra um nome, depois outro, e mais outro. E a cabeça sempre inclinada, ora para a direita, ora para a esquerda, e mais um nome, e outro, e outro ainda.³⁷⁰

O que se apreende dessa seqüência de ações (rir, suspirar, esticar os dedos, tocar as lombadas, inclinar a cabeça, soletrar os nomes) é o tédio vivenciado pela personagem, isto é, o exterior revela o interior do ser.

Em “II Cena”, constata-se a mesma focalização:

A menina [Fininha] vai a preparar a réplica, mas, reconsiderando, oportunamente desiste. Inicia confusamente uma série de movimentos dentro da minúscula rosa-

³⁶⁷ Idem. Ibidem, p. 11.

³⁶⁸ TELLES, Lygia F. Ibidem, p. 34.

³⁶⁹ BOTELHO, Fernanda. Ibidem, p. 43, grifamos.

³⁷⁰ BOTELHO, Fernanda. Ibidem, pp. 137-138.

dos-ventos onde exerce seu honesto e langoroso comércio; vai dando trabalho às mãos no arrumo dos jornais da tarde, sem, no entanto, lhe encontrar poiso mais desejável. Volta a depositá-los um a um, aplicadamente, onde os encontrara, enquanto os lábios lhe tomam de novo uma configuração de réplica, corrigido pela determinação com que atira o olhar (um olhar, porém, amornecido) às prateleiras dos cigarros (como a avaliar-lhes o saldo). Por fim, decide-se.³⁷¹

Ocasão em que Fininha, por seu gesto (preparar a réplica, reconsiderar, olhar encabulado, movimentos confusos de mãos e corpo, lábios hesitantes) revela seu acanhamento diante da proposta de Gil Dinis.

Ainda, quanto à questão da visão “de fora”:

O consultório de Ananta Medrado era de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos.³⁷²

Aqui o narrador, em *As horas nuas*, se instala fora – criando um distanciamento, o suficiente para analisar a conduta, os aspectos físicos e o meio em que transita a personagem e depreender-lhe o perfil psicológico, porquanto pela visão “de fora”, quem relata se coloca como observador da conduta manifestada pela personagem observada e assimila-lhe o caráter, que paulatinamente vai se revelando. Deve-se ter em mente que o “fora” se traduz: a) no aspecto físico da personagem; e b) no meio; e c) na conduta que se materializa, tornando-se, por conseguinte, passível de observação.

Com efeito, o “fora” se visto apenas como algo exterior deixaria de ter qualquer importância para o desvelamento da razão que subjaz o romance, porque a visão “de fora” em verdade representa um dos focos do narrador, isto é, *como ele vê* o que se lhe oferece no campo de seu olhar. Por isso, é possível se conhecer a personagem em sua interioridade pela observação de seu aspecto físico: avental, meias brancas, sapatos fechados e sem saltos, cabelo preso por uma fivela. Esses aspectos compõem e denuncia o perfil psicológico de Ananta: uma pessoa despojada de vaidade.

O mesmo sucede com a descrição do ambiente:

³⁷¹ Ibidem, pp.144-145.

³⁷² TELLES, Lygia F. Ibidem, p. 67.

A flanela estava dobrada no canto da gaveta. Passou-se devagar na mesa. Passou-se nos poucos objetos e nenhum supérfluo: o telefone castanho (no som mínimo a campainha imitava o besouro enterrado vivo) e o cinzeiro sem cinza. O relógio prateado e o bloco de notas com a caneta de prata.³⁷³

Da observação ao ambiente descrito, percebe-se que tudo é limpo, anti-séptico por força da flanela. A cor “castanho” e “prata” refletem sua personalidade: discreta. Mas não só:

Voltou-se bruscamente para a janela com suas cortinas caindo retas, do mesmo tom castanho-claro do tapete. Havia sol lá fora mas o tecido compacto permitia apenas a passagem de uma luz discreta. Opacidade. Quietude.³⁷⁴

Tecido compacto e opacidade formam a teia em que Ananta se enredou para não vivenciar suas paixões. “Pavor. Pavor” é o sentimento que a corrói, mas ela questiona ao final: “Por que proibida? Essa alegria? Onde estava a transgressão se a janela (ou a fruta ou o doce) lhe pertencia, pois não pertencia? Pertencia ou não pertencia?”³⁷⁵

Ananta que se mantinha fiel às normas sociais e usava-as como armadura para afastar o que lhe fosse proibido (! ?); agora, entretanto, com a vinda do novo vizinho, mistura de homem e cavalo, transformado num herói medieval: (cavalo/cavaleiro/cavalheiro) para salvar a princesa enclausurada em seu castelo ou consultório (?), ela questiona: “Por que proibida? Essa alegria?”

É interessante a perspectiva em que se posiciona o narrador, enquanto espectador da personagem Ananta. Sua colocação é externa à atuação desta. Mas essa exterioridade se revela mais profunda, porque é migrante da visão de “fora” para a visão “por detrás”. O narrador não é só um *voyeur* ou *behaviorista*, ao revés, extrapola essas condições limitativas e ingressa na onisciência. Seu olhar é demiúrgico. Nesse estado sua figura e voz não se confundem ou fundem com o elemento visto, ele se aparta o suficiente para proceder a uma abordagem direta e objetiva. É, em suma, um espectador privilegiado, porque seu conhecimento é íntimo e amplo.

³⁷³ TELLES, Lygia F. *Ibidem*, p. 61.

³⁷⁴ TELLES. *Op.cit.*, p. 63.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

Assim, por ser dotado de uma visão panorâmica, atua como um diretor na ordenação de um enredo cinematográfico: controla e manipula as personagens, o espaço em que estas deverão se mover, as ações de cada um dos participantes, o tempo em que os eventos deverão transcorrer. Por forjar a diegese, detém um conhecimento ilimitado que, revela dessa ou daquela maneira, ou nesse ou naquele momento.

Com seus passos silenciosos Ananta foi até a janela. Abriu uma fresta para que entrasse um pouco de ar na sala esfumaçada. O vento levantou bruscamente as cortinas. Recuou. Sentou-se e ficou ouvindo o piano (Chopin) na Polonaise que tinha o mesmo tom roxo-indignado do céu.³⁷⁶

A visão do narrador vai de mero pontuar, isto é, um olhar mecanicista dos gestos apenas oferecidos, como um significante destituído de significado visível - traduzidos pelos verbos andar (passo silencioso), abrir (abriu uma fresta), recuar, sentar (sentou-se), ouvir (ouvindo o piano) - até um mergulhar nos recônditos obscuros da personagem :

No início eram tantas as perguntas que fazia a si mesma e com tanta ansiedade. Mas as perguntas essenciais (e supérfluas) tinham ficado lá no começo. Não queria mais respostas. Não queria explicações. Conseguira sair do labirinto que tinha na porta de entrada o Moinho-das-Dúvidas trabalhando inesgotável como o Moinho-do-Diabo da história do Arco-da-Velha.³⁷⁷

Questionamentos íntimos, dúvidas, medos e desejos, todos sentimentos visíveis ao narrador, como numa radiografia, outorgando-lhe uma visão demiúrgica.

³⁷⁶ TELLES. *Ibidem*, p. 73.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 76.

2. Apresentação e Cena

Ainda quanto à questão do ponto de vista é, por certo, um estar-aqui que permite compreender as personagens, que não são fixas nem isoladas no mundo, ao contrário, se relacionam com o seu meio determinando a complexa relação mundo-sujeito, a que Pouillon convencionou chamar de *apresentação*, e Lubbock de *cena*: apreensão mais objetiva da realidade. Esse mecanismo transcorre apenas na esfera da existência, porquanto está ligado ao aparecimento da personagem, que tece o enredado complexo romanesco. Nele a visão “com” ou “por detrás” do autor, a princípio, sucumbem, uma vez que o aparecimento está vinculado à figura da personagem, de um lado, enquanto a visão (percepção do mundo) está atrelada à pessoa do receptor (personagem ou leitor), de outro lado.

Depreende-se disso que entre a personagem e o Outro há uma distância, isto é, a personagem não se confunde com o Outro, justificando-se, em tese, a impossibilidade de visão “com”. Contudo, embora a ocorrência do citado distanciamento, mesmo a visão “por detrás” resta comprometida, uma vez que na *apresentação* e *cena* inexitem a figura do narrador. Os acontecimentos e personagens se mostram diretamente ao receptor (personagem ou leitor), sem que ocorra o intermédio do narrador, fenômeno freqüente em *Xerazade e os Outros*.

A cena, esta entendida, grosso modo, como representação dramática, se verifica no diálogo entre Cordélia e Ananta, em *As horas nuas*, quando o caráter psicológico daquela (desinibida sexualmente) se revela:

- Querida Ananta, aonde vai você? [...] Olha a minha linda tatuagem, Ano do Dragão!
- Bonito.
- O Franz fica horas olhando meus seios, disse que não é voyeur até baba de delícia, sinto tanto prazer em sentir o prazer dele, você entende isso, Ananta? Você entende?³⁷⁸

Em *Xerazade e os Outros*, a mesma focalização se verifica no diálogo que ocorre entre Gil Dinis e Maria Luísa, quando esta finalmente assume sua história:

- Foi difícil, Luísa ?
- Não, difícil não foi. Agora vai-te embora. Quero dormir.

³⁷⁸ TELLES, Lygia F. Ibidem, p. 69.

- Eu sabia que não seria difícil para ti, pelo menos. É a altura de ficares só, absolutamente só. Será como se não existires.
- Sim, sim, é isso mesmo! Quero sentir-me só, é isso mesmo! Já não és preciso para nada.³⁷⁹

Se é pela focalização que se apreende a relação personagem-mundo, o Coro I atua como um amplificador da opinião pública, porquanto naquele as visões das personagens compõem o perfil da personagem-objeto. Figuras como os acólitos, Pérola e Coral “constroem a personalidade” de Xerazade

No primeiro caso:

- Aí vem nossa Xerazade! – diz um.
- A Xerazadinha! – confirmou o outro.
- E que linda vem a nossa Xerazade! – murmurou um terceiro.³⁸⁰
- [...]
- Pessoa bem comportada! Nem três minutos para um telefonema de amor.
- Esta é que soube levar! Com papas e bolo se enganam os tolos. Mas, com o jeitinho dela, a mim não se me dava de passar por bobo. Riem os acólitos, cooperativos.³⁸¹

Em diálogo, Coral pede a Pérola que conte, a um jovem funcionário do Contencioso, o que soube:

- Eu conheço um rapaz estudante [...] Depois dos cumprimentos normais ... diz-me ele: “Queres saber uma coisa: a vossa Xerazade faz-me a honra de frequentar, em certos dias, a leiteria que eu frequento...” Foi então que o rapaz me disse que, se a leiteria em questão não convinha à nossa Xerazade, convinha perfeitamente ao mocinho com quem ela se encontra, um pobre diabo mal-vestidote... “Lá que ele o engane o marido, ainda vá, mas enganar o vosso *Public Relations*, isso não!”³⁸²

Da *apresentação* tem-se que é do juízo público que Maria Luísa estampa beleza e recato. Esses predicados, somados ao fato de ser uma “interesseira”, permitiu que “agarrasse um bom partido e conservá-lo”.

Observe-se, entretanto, que a apresentação não se restringe unicamente à concretização da conduta, vai além, o aparecimento remete a outro aparecimento da

³⁷⁹ BOTELHO, Fernanda. Op. cit. p. 238.

³⁸⁰ BOTELHO, Fernanda. Ibidem, p. 7.

³⁸¹ Ibidem, p. 10.

³⁸² Ibidem, pp. 18/19.

personagem que está sob análise. Assim, apresentação constitui num aparecer que germina em si um novo aparecer, que propicia uma revelação integral da personagem, como se observa nas relações de Rosa Ambrósio e o outros.

Num primeiro momento, em cena, Rosa está num diálogo com sua filha, Cordélia:

- Você não quer viajar também? Vem comigo, mãezinha, de navio você gosta.
- Ainda prefiro as diligências. E chega de vagabundagem, hem?! Estou me preparando para uma fase de trabalho, quando escrever essas memórias, quero voltar ao palco. Preciso estar em forma.
- E a peça, mãezinha? Você já tem a peça?
- Claro que tenho, mas é segredo, digo depois.³⁸³

E, num momento posterior, em cena, Renato Medrado conversa com Dionísia sobre Rosa:

- É uma mulher muito atraente. E inteligente, está animada com essa nova peça, vai voltar ao teatro, não?
- Vai. Ela torceu o pé quando caiu no banheiro.
- Eu soube mas achei-a muito bem. Espera pelo antigo secretário que irá buscá-la.
- Ela disse isso?
- Disse.³⁸⁴

Da leitura a essas duas aparições ter-se-ia a impressão de que Rosa Rosae, após um isolamento de quatro anos, retornaria ao palco para representar uma nova peça. No entanto, do diálogo que ela tem com seu secretário constata-se, mais do que apenas se viu, isto é, a atriz não tem forças para voltar a sua performance no palco.

- Estou me despedindo.
- De mim? [Diogo]
- De tudo. Fim de luta, estou depondo as armas, cansei. Agora queria dormir, me isolar. O teorema é que não tenho paz enquanto durmo, os sonhos.
- Teorema. É invenção de Gregório, eu sei, mas esqueci...
- A palavra problema afunda, teorema flutua, hem?! E tem Deus na raiz.
- O único teorema é que você precisa trabalhar, que conversa é essa, depor as armas! de que peça tirou isso? Teo-rema. Olha aí, Rosa Rosae, Deu rema por nós.
- Será que vou poder começar? Hem?!
- Vê se presta atenção, garota, quando você acerta num papel é uma atriz extraordinária já disse isso mil vezes, esqueceu?
- [...]
- É simples Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim. Rosa Ambrósio, como vou fazer entrar nessa cabeça que não existe outra saída, existe? Para

³⁸³ TELLES, L. F. *Ibidem*, p. 83.

³⁸⁴ TELLES. *Ibidem*, p. 217.

escapar da velhice, querida, só morrendo jovem, mas agora não dá mais. A solução é enfrentar, sem fazer bico, de bom humor, se possível.

- [...] Deus sabe que eu quero voltar a trabalhar.
- Deus sabe que você só quer vagabundear e beber.³⁸⁵

As cenas se desenrolam, aparentemente, independentes entre si, contudo cada uma remete a outra dando unicidade ao ser apresentado. Assim, à primeira vista poder-se-á confundir o que significam efetivamente as nomenclaturas *Apresentação* e *Cena*, já que ambas são formas de compreensão romanesca e guardam pontos comuns, tais como:

- os acontecimentos são mostrados sem intermediação do narrador, ou seja, diretamente ao leitor ou a outra personagem;
- há um distanciamento entre a personagem focada e o Autor, não se confundindo ou se fundindo um ao outro.

No entanto, não só ostentam diferentes significantes como carregam significados distintos. A *apresentação* é mais abrangente que a *cena*, porque aquela implica numa dinâmica relacional entre o sujeito e o mundo circundante, enquanto que esta para sua “interpretação” depende apenas da posição de quem detêm a visão.

Assim, a *apresentação* ultrapassa a mera materialização instantânea da conduta da personagem, que deixa de agir como marionete, insuflando-lhe vida. Essa gênese coincide com o momento em que aparece e, simultaneamente, é percebida pelas impressões que desperta no Outro. Impressões, aliás, captadas e decifradas no plano do consciente do receptor.

A *apresentação* por ser uma colocação fenomenológica, isto é, interação sujeito-mundo, refere-se principalmente ao mostrar-se de um ser para um outro ser, este capaz de perceber as impressões causadas por aquele. A compreensão psicológica da personagem, então, está condicionada não a um exame psicológico que o Autor faz da personagem, mas na dinâmica que as condutas desta despertam na outra. A *apresentação* traz em si, simultaneamente, a impressão e o significado, isto é, não se reduz ao mero mostrar (*Cena*), como uma contraposição entre o parecer e o ser.

³⁸⁵ TELLES; Op. cit., pp. 98-100.

A cena, no entanto, pode se somar a uma *visão “com”* gerando uma maior profundidade e veracidade à mensagem discursiva, uma vez que, à semelhança do diretor, o narrador dirige a cena da forma mais eficaz para a compreensão da platéia/leitor, principalmente se ele estiver na condição de testemunha dos fatos, como é o caso de Rahul, quando presencia o suicídio de Gregório, como se fosse numa tela:

Ele não é egoísta, é discreto, Gregório me defendeu tantas vezes. Discreto é você, eu quis dizer na noite em que se preparou para morrer.

[...]

Restava o testemunho de um gato e foi esse testemunho que o fez hesitar.

Ficou me olhando, pensativo; e se o bicho consciente de que o dono está morrendo, sofrer essa morte? Tomou-me nos braços, apertou-me demoradamente contra o seu peito. Então, meu gato? ...

Levou-me à poltrona da sala e nela me acomodou tendo o cuidado de me rodar de almofadas, a noite estava fria. Passou a mão na minha cabeça. Passou a mão nos meus olhos para limpá-los da excessiva umidade. A mão branda e sábia tateou o meu focinho com a percepção de um cego. Quis lambe-la sua mão e me contive, sei da aspereza da minha língua.³⁸⁶

Deprendem-se, da transcrição, duas posições assumidas pelo narrador, aparentemente paradoxais: de distanciamento ao contar os fatos e de aproximação – representado pelo diálogo silencioso com o suicida. Esse discurso indireto livre - *e se o bicho consciente de que o dono está morrendo, sofrer essa morte?* - em que o pensamento de Gregório é traduzido e oralizado por Rahul, que em última instância, denuncia um diálogo ao nível do implícito e aponta para a existência da cena (aqui entendido no seu sentido mais amplo: tela em que se presencia um diálogo). Embora, a rigor, nenhuma palavra seja pronunciada, o diálogo se estabeleceu pelo olhar: “Ficou me olhando, pensativo”.³⁸⁷

Existe, ainda, a possibilidade de uma terceira hipótese nesse discurso: o conjecturado por Rahul, como se por meio da onisciência pudesse ler os pensamentos de Gregório. Ato este que permite inferir quanto a existência de uma visão “por detrás”.

O diálogo prossegue de forma dúbia – a confusão se instala quando não se tem a certeza de quem proferiu o discurso “era arriscado deixar a prova no cesto do escritório”.

³⁸⁸Esta voz pode ter como fonte o pensamento de Gregório ou a incorporação da suposta

³⁸⁶ TELLES; Op. cit., p. 91.

³⁸⁷ TELLES; Op. cit., p. 90.

³⁸⁸ Ibidem, mesma página.

mensagem pelo gato, em seu testemunho. A dúvida se estabelece, ainda, não mais no nível dos signos, mas na seara do objeto: não se tem certeza quanto à causa material que gerou a morte: líquido ou pílula, “Descartado o vidro – ou caixa – apressou-se, já devia ter tomado o líquido. Ou pílula”. A incerteza é ratificada pelo auto-questionamento: “que sei eu [?]”.³⁸⁹ Essa incerteza decorre daquilo que Pouillon designou de visão “com” - mecanismo pelo que se limita à perspectiva unicamente do narrador – e, assim, criando um clima de mistério, característico da morte, mesmo que esse ato tenha sido presenciado por uma testemunha: “Restava o testemunho de um gato”.³⁹⁰

Ainda sob o enfoque da visão “com”, Rahul disposto numa posição privilegiada de testemunha, mas, agora, em relação à Rosona – “ela despiu-se e ficou nua diante do espelho e dele”³⁹¹ –, discorre, diferentemente de um sumário, o processo-tintura daquela, de modo detalhado, e num tom moroso e fastidioso, ao longo de aproximadamente sete páginas (30 a 36). Nessa focalização, trata de comentar e julgar, sob o crivo subjetivo, o comportamento da atriz.

Mas, ao mesmo tempo que assistia Rosa Ambrósio tingir os pelos púbis e colorir os cabelos, esta mergulhava em si mesma, sob uma visão “com” e num processo de solilóquio, baixinho, quase num diálogo interior, num tom irônico:

Tão bonita, começou em voz branda. Gostava de conversar com o pai aquelas conversas mecânicas celestes. Como se não bastasse a terrestre. Em que falhei, meu Deus, me diga agora em que falhei! Adora velhos, todos velhos. Impotentes, velhos [...]. E o pai pedindo que eu não interferisse, ela é livre, deixa que faça sua escolha. Deixei. Então, na surdina, ele foi saindo de cena, ah, sim, em certas ocasiões fica mais cômodo morrer.³⁹²

A ironia e língua ferina não são qualidades unicamente de Rosa Ambrósio, mas de seu gato que, obrigado a assistir o processo de tintura na sala de banho, começa a destilar, sarcasticamente, algumas observações: ora criticando, ora ridicularizando sua dona: “Está me namorando, Rahul?, e em resposta silenciosa retruca: - não posso, querida, você me mandou castrar respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa a si mesma não iria agora poupar um gato”.

³⁸⁹ TELLES. *Ibidem*, p. 91.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 90.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

³⁹² *Ibidem*, p. 33.

Numa outra descrição, sua crítica recai quanto ao comportamento histérico e temperamental de Rosona:

Começavam mais ou menos assim as discussões entre os dois. E que podiam evoluir rapidamente para os palavrões entremeados de empurrões. Tapas. Ou ter o desfecho na cama. Os tapas vinham de Rosona, ele apenas se defendia agarrando-a pelos pulsos até vê-la sucumbida, desfeita em lágrimas.³⁹³

Ou, ainda, quando a ridicularizava:

Lambuzou as mãos, a cara. Sentou-se na borda do bidê. Acendeu um cigarro. Com a cara branca de creme e a auréola da cabeleira esgrouvinhada, escorrendo tinta ficou um palhaço à espera da roupa para entrar no picadeiro.³⁹⁴

A crítica é, ainda mais acirrada, quanto à preocupação daquela sobre a velhice:

Podia fazer uma tintura no cabelcirciro, seria mais simples. Mas se preocupa em não se entregar, clegu as poucas pessoas nas quais confia e no círculo hermético entra este gato.³⁹⁵

Nesse pequeno entrecho, o narrador ridiculariza a extrema vaidade somada à insegurança de que é acometida Rosa quanto à idade. Nesse caso, fazer parte de seu círculo hermético (dela) não é nenhum privilégio e sim uma penalidade: “condenado a vê-la”³⁹⁶.

Rahul é uma personagem complexa por si mesma e pelas visões que comporta. Na posição de visão “com” assume o papel de testemunha, presente quando das ações das personagens assistidas, condição que dá ao seu relato o caráter de veracidade. Quando, colocado na visão “de fora” assiste impassível o desenrolar objetivo dos fatos, sem interferir. Os acontecimentos ocorrem, as pessoas se expõem sem que ele conduza o roteiro. A conotação de mero “voyeur” imprime às exteriorizações (fatos/pessoas) uma coloração de verossimilhança. De súbito, porém, como se o ilusionista cochilasse e o truque se revelasse— o que parecia verdade perde a certeza intrínseca —, despertando a dúvida na platéia / leitor: “Condenado a vê-la. E me ver como um ser que sou eu. E não sou eu.”³⁹⁷

³⁹³ TELLES, L. F. *Ibidem*, p. 27.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 32.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 33.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 36.

³⁹⁷ TELLES, L. F. *Ibidem*, mesma página.

Realmente, a dicotomia entre ser (que sou eu) e não ser (não sou eu) deixa de ser uma mera problemática existencial hamletiano, para ingressar numa realidade deslocada, em que o ser e o não-ser deixam de ser antagônicos para assumirem uma posição dialética: ora gato, ora homem, ora patas, ora mãos. Metamorfoses que se imbricam ou se superpõem sem nenhuma sinalização prévia, uma vez que a linha fronteira é tênue, quase invisível, o que permite aquela(s) criatura(s) ingressar(em) numa dimensão surrealista. “Apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mãos à altura do gesto, mas uma pata.”³⁹⁸

Sob a visão “de fora” (em que se coloca inicialmente numa posição imparcial), pode migrar para uma visão “com” deixando de ser mera testemunha imparcial para se solidarizar com a personagem, objeto de seu olhar. Nessa postura, a distância se estreita e pode ter uma conotação ética, afetiva entre o vidente e o visto. É o caso de Rahul com Gregório:

Ele não é egoísta, é discreto, Gregório me defendeu tantas vezes. Discreto é você, eu quis dizer na noite em que se preparou para morrer.³⁹⁹

[...]

Gregório! Eu chamei. E o meu miado de dor foi o grito que ele não deu.⁴⁰⁰

Essa empatia – sentir a experiência vivenciada pelo outro como se fosse a sua – é um dos momentos mais líricos de *As horas nuas*, pois retrata uma face das relações humanas que se acreditava extinta – o amor. Sentimento este que persiste e insiste em abraçar os corações dos homens, a despeito de todas as forças sociais, éticas e pessoais contrárias. O sentimento emergente dessas personagens é tão profundo que se projeta além do inocente amor fraternal, invadindo o campo erótico

Nossas mãos se buscaram e se entrelaçaram ao longo dos corpos num aperto forte. E de novo sua voz turbilhonada e os meus soluços explodindo sem motivo, descontraídas as falas, mas os corpos se encontrando e ajustando. Eu te amo.

[...]

Reconhecendo dessa vez o amante que veio por detrás e tocou no meu ombro, Gregório.⁴⁰¹

³⁹⁸ TELLES. *Ibidem*, p. 25.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁰¹ TELLES, L. F. *Ibidem*, p. 24.

O lirismo e a magia, na perspectiva discursal de Rahul, não se restringem apenas às descrições, mas principalmente emanam de gestos e de sentimentos que perpassam os seres envolvidos nessa paisagem idílica.

Amanhece. Cheiro de mel e leite de cabra. A imagem do menino passa por mim mais ligera do que uma sombra. Cabelos escuros. Túnica branca. Sigo atrás pelo caminho que já conheço atrás de um furo no tempo, olho por esse furo e vejo grandes árvores. Um rio pardacento. O menino mergulha nessas águas. Ouço com alegria o ruído rigoroso das minhas braçadas, estou nu na correnteza. O bosque. Entrei no rio menino e dele saio jovem...⁴⁰²

A mesma beleza se repete “na casa das venezianas verdes, antes da morte do pai, antes do luto fechado das mulheres”⁴⁰³, e mesmo depois das perdas (pai morre / mãe ensandecida) o amor se revela, porque a loucura maternal decorre da perda do marido e o menino de cachos é amparado pela irmã. A loucura e o amparo se traduzem em antídotos à solidão.

Essas imagens, de uma poesia quase irreal, fazem o leitor refletir se isso não passa de mera imaginação. Mas esse questionamento, quase emergencial que profere o leitor é respondido pelo gato - que aqui assume o papel de sábio – aquele que tem conhecimento não só decorrente de sua longevidade (sete vidas), mas principalmente pelo nível qualitativo de suas experiências vividas e somadas: “Ficou tão pouco dessa vida breve, *não é fantasia*, eu sei que esse pouco se divide e multiplica em outras lembranças com a rapidez dementada das imagens do caleidoscópio”.⁴⁰⁴

A afirmação – “não é fantasia” – acalenta corações românticos, que se permitem sonhar com o amor como um grito calado no peito. Lygia Fagundes Telles se revela crente no homem, ao se valer, na epígrafe de *As horas suas*, do lirismo de Carlos Drummond de Andrade: “De tudo fica um pouco. Não muito.” Embora o faça de modo vacilante, isto é, o amor é ocorrente apenas num mundo deslocado no espaço: intermediário entre o real e o platônico; e no tempo: está de permeio entre o presente e o passado (Rahul), e o presente, e o futuro (Ananta); ou numa versão que intercepta o ser humano e o ser animal, entre Rahul e o gato, entre Ananta e o cavalo-amante, vizinho do sétimo andar.

⁴⁰² TELLES, L. F. *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰³ TELLES. *Ibidem*, p. 51.

⁴⁰⁴ TELLES. *Ibidem*, p. 53.

3. Ponto de Vista e Ótica

Ainda no que versa sobre a focalização, interessante é a abordagem feita por Dal Farra mencionada anteriormente. Para esta estudiosa, a visão do narrador e das personagens são posturas visuais determinadas pelo autor-implícito. Mesmo o narrador onisciente, embora dotado de uma visão abrangente, seu ponto de vista ainda será uma postura determinada por aquele autor. Portanto, sua perspectiva será maior do que a do narrador. A estes fenômenos, Dal Farra denominou de *ponto de vista*, a visão do narrador e, *ótica* a visão do autor.

Essa diferença é relevante porque “se o ponto-de-vista (sic) é postura visual doada ao narrador pelo autor-implícito, já se vê que a escolha de determinada ideologia [...] está relacionada com a finalidade específica e com a direção ética que o autor-implícito pretende conferir ao romance”⁴⁰⁵. Assim é que ao descrever minuciosamente o imóvel:

Um apartamento habitado. E desabitado. Tudo em ordem e nos lugares exatos como ela deixara, os objetos da estante vazada. Os livros fechados como se nunca tivessem sido abertos. Os discos. Olhou mais atentamente o divã com sua manta-xadrez tão esticada que dava a impressão de nunca ter recebido um corpo na sua superfície felpuda. A rígida cadeira onde ficava e ouvia”.
[...] O telefone mudo. O abajur apagado. O cinzeiro limpo...⁴⁰⁶

através de seu *ponto de vista*, o narrador varreu a superfície do apartamento e descreveu o ambiente interno. Mas, a *ótica* do autor-implícito foi além: retratando não só um apartamento fechado mas, principalmente, revelando a antítese entre a vida e a morte, que trespassa - como uma nuvem espectral - o apartamento de Ananta, expressa pelas palavras *habitado* e *desabitado*.

No primeiro momento, a ausência de vida é mais incisiva. Silenciosa, sim, porém contundente: livros fechados, o divã como se nunca fora usado, telefone mudo, abajur apagado, cinzeiro limpo. Mesmo os verbos “ficava” e “ouvia” no pretérito imperfeito, que não obstante insinuar habitualidade, deixou de sê-lo, para dar lugar ao vazio.

⁴⁰⁵ DAL FARRA, 1978, *ibidem*, p. 29.

⁴⁰⁶ TELLES, 1989, *ibidem*, p. 218.

Ao final, entretanto, denunciado pela conjunção coordenativa adversativa “**contudo**”, o rumo em que seguia a descrição do narrador foi interrompido, e mais, foi desviado em sua rota: de morte à vida.

Contudo, novas flores desabrochavam e Marlene já trabalhava em outro endereço e Flávia marcava com as moças do grupo um encontro para essa noite e Rosa Ambrósio se recuperava para a nova peça e Cordélia se queimava na piscina de algum navio. Em algum mar. A rotina. Tudo o que era vivo prosseguia vivendo enquanto Ananta Medrado ia virando lembrança. Com uma fina camada de poeira.⁴⁰⁷

O predomínio dos verbos no tempo pretérito imperfeito (desabrochavam, trabalhava, marcava, recuperava) reforça a idéia de que não só as ações vêm do passado e ingressam no presente, como implica a vida subjugando a morte, e os gesto instaurando-se na rotina. Do jogo antitético (“Tudo o que era vivo prosseguia vivendo enquanto Ananta Medrado ia virando lembrança.”), a ideologia do autor-implícito vem à tona. Acredita na dialética entre os extremos, morte e vida se revezando. Em verdade, retrata a nova visão de mundo, porquanto a pós-modernidade – sinônimo de desconstrução – quebrou o que era inteiriço. Nesse universo repleto de fragmentos, a verdade sucumbe às versões, a convicção cede ao cepticismo, e a morte se instala. Referido autor, **contudo**, aposta no renascer: dialética histórica.

Aliás, a obra inteira revela em seus significantes e significados a simbologia do eterno retorno: seja Rosa Rosae, quando alterna o estado de embriaguez e lucidez; sem dizer o exemplo clássico de Rahul que migra nas duas dimensões, real e quimérico, num constante avatar.

⁴⁰⁷ TELLES, L. F. *Ibidem*, p. 219.

4. Autor-implícito : forjador da ideologia romanesca

Mas as visões, como já foi dito, não são únicas, elas podem se combinar entre si, pois que o narrador é sempre uma impostação, uma máscara que o autor cria a fim de fazer prevalecer certas finalidades específicas a cada obra sua. Ele é – como o são as personagens – uma das muitas posturas criadas pelo autor implícito, de maneira que a galeria de narradores é tão extensa e diversificada quanto a das personagens. Na verdade é muito tênue a diferença entre uma e outra: uma personagem ascende à categoria de narrador na medida em que passa a deter o discurso.

Sabe-se que tanto o narrador quanto a personagem são “performances” do autor que se localiza por trás deles, mas que não se deixa surpreender em cena. Suas máscaras ocupam o seu rosto, de maneira que o leitor conhece de início, apenas o nome do autor empírico e posteriormente o autor implícito, através de sua manipulação textual, visto que é o *mentor*, o escritor e o diretor do espetáculo que a tessitura semântica dos signos (que compõem o romance) faz surgir diante dos olhos do leitor. Vê-se que o registro do universo criado se encontra em suas mãos, ao seu critério e disposição. O poder do autor está em não estar explicitamente presente, mas nada perde em se ocultar, ao contrário, alcança uma ação sub-reptícia e quase subliminar.

A figura do autor não se apresenta, mas sua manifestação é percebida quando dispõe sobre o registro e o destino do enredo romanesco. Isso sucede por conta de sua visão maior, mais abrangente do que o que possui o narrador ou a personagem. Sob este enfoque pode se depreender uma distinção entre o autor-implícito e o narrador. Se o narrador é uma postura materializada desse autor, seu ponto de vista será uma postura visual doada àquele por este. Cumpre lembrar a distinção quanto à visão do narrador e a do autor, que Dal Farra denominou de *ponto de vista* a visão do narrador e, *ótica* à visão do autor⁴⁰⁸.

O narrador onisciente, embora dotado de uma visão abrangente, nem sempre se funde à do autor-implícito, porque aquele é engendrado por este. É uma das várias máscaras forjadas pelo autor-implícito e assumidas – como papéis – pela personagem. Assim é pertinente

⁴⁰⁸ DAL FARRA, 1978, *ibidem*, *passim*.

inferir que se narrador é uma postura materializada daquele autor, seu ponto de vista constituirá numa postura visual determinada por este. Portanto, a perspectiva do citado autor será maior do que a do narrador. Sua circulação no romance, apesar de invisível, é marcante, porque é ele quem orienta, elege e dispõe os fios do romance compondo sua tessitura. A escolha das personagens e suas personalidades, os signos e sua sintaxe, a ideologia, materializam o autor que apesar de implícito é manifesto: sua mundivisão toma forma de um julgamento, postura, sentimento, eleição de perspectiva, etc. Enfim, ele é o próprio modo de conceber desse universo particular – que é o romance.

Assim, o autor implícito não se confunde com o autor empírico, pois que aquele é o resultante da própria obra que produz. Em outras palavras, “se, para cada romance, o autor tem uma finalidade diferente, é justo que para cada romance exista um autor-implícito específico.”⁴⁰⁹

É lícito observar, portanto, que a *ótica* pertencente ao autor implícito é muito mais ampla que o *ponto de vista* que ele empresta ao narrador e personagem-narrador. O ponto de vista dá ao leitor a ilusão de que há, no romance uma lente específica, unívoca por meio da qual o narrador vê o universo. Entretanto, se observar minuciosamente o desempenho do ponto de vista, há de se concluir quanto à sua volatibilidade, isto é, ora sua percepção é profunda, ora é superficial. Isso porque o *ponto de vista está condicionado a ótica*, que o movimenta segundo suas conveniências e ideologias.

Pode-se, enfim, “conceituar que a ótica será resultante do confronto entre a ‘luz’ e a ‘sombra’, entre o ponto de vista do narrador e os pontos de ‘cegueira’ do narrador. Confronto entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia de focos, desde a onisciente até o ponto-de-vista (sic) mais restrito – e os pontos de cegueira do narrador – os diferentes proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedada à sua máscara”.

410

Essa colocação encontra ressonância em Bakhtin: somente o posicionamento permite falar em determinação e relatividade na enunciação discursiva. Todas as visões são relativizadas, porque determinadas pelo posicionamento. Isso porque um indivíduo sempre vê o

⁴⁰⁹ DAL FARRA. *Ibidem*, p 128.

⁴¹⁰ *Ibidem*, pp. 128/129.

que está fora do campo de visão do outro. No campo de visão de um existe sempre um excedente de visão – algo que sua visão não alcança devido à posição que ocupa no espaço.

Aquilo que é inacessível ao olhar de uma pessoa é o que preenche o olhar de outra. Logo, na esfera das relações humanas e da comunicação o invisível à visão é tão importante quanto aquilo que se oferece explicitamente ao olhar. Assim, quando Bakhtin submete o ato dialógico à lei do posicionamento ele afirma, implicitamente, a existência de um princípio de extraposição orientando os sentidos. Se a lei do posicionamento permite a determinação do ponto de vista, a extraposição (aquilo que não é visto de imediato) relativiza o determinismo e abre espaço para o virtual.

O mesmo sucede no universo dos signos, onde se situa a linguagem, as especificações são apenas indicativas: aquilo que está além do campo de visão também potencializa significados. A dialética entre a determinação e a extraposição - eis a chave para se entender o ato dialógico como um evento determinado pela lei do posicionamento, mas relativizado pelas visões que nele, e a partir dele, são projetadas.

Dialogismo entendido, sobretudo, como visão de mundo composto pela linguagem através dos sistemas de signos. Conseqüentemente, dialogismo constituído como ciência das relações, fundamental para se compreender a representação estética como construção de sentido. Em síntese: *de um determinado ponto no espaço ou na linguagem só é possível sair um único campo visual ou significado*. Assim, examinar o romance considerando somente o ponto de vista do narrador (e personagem-narrador) ou de um discurso – sem confronto das relações - resultará sempre numa análise linear e infecunda.

Com efeito, há de se concluir que o ponto de vista equivale à ideologia como “falsa consciência”, porque o narrador reduz o “real” à medida que o seu relato o faz a partir de um determinado ângulo. A opção reside numa tomada de partido, na propensão por um desempenho que eleger como verdadeira uma face da realidade. Assim a mensagem “mascara todas as demais relações” porque assume uma função mistificante e impede de se ver os vários sistemas semânticos na totalidade da mútua relação deles. Porém, se o ponto-de-vista é uma postura visual doada ao narrador pelo autor-implícito, já se vê que a escolha de determinada ideologia como “falsa consciência” está relacionada com a intenção específica e com a direção ética que o autor implícito pretende conferir ao romance.

Engana-se, entretanto, quem acredita que o autor-implícito é o único agente a delinear a ideologia-falsa-consciência, porquanto a tessitura desta está condicionada à linguagem que por sua vez é constituída por uma teia ideológica que determina a mundivisão de quem dela se utiliza. Isso implica em dizer que a ideologia-falsa-consciência é, igualmente, subjugada a uma ideologia imperceptível, mas não menos eficaz: a do código da linguagem, como se demonstrou quando da análise de Alberto Fontinhas (*Xerazade e os Outros*) e Ananta (*As horas nuas*).

Assim sendo, à ideologia-falsa-consciência (ponto de vista do narrador) atravessa a ideologia-estrutura-de-código e, é esta justamente a que confere a verdadeira coloração ética ao romance. É através de todos estes meandros que o leitor deve se conduzir a fim de compreender a verdadeira intenção romanesca, elucidando os seus mecanismos de persuasão. A diversidade de olhar para compor a estrutura ficcional é a condição do romance, ou seja, o dialogismo é o fator determinante do discurso romanesco.

Desta feita, na seara ficcional, os *focos narrativos* (como já se discorreu) e a *polifonia* refletem a quebra e a “queda” do mundo inteiriço forjado em *As horas nuas* e *Xerazade e os Outros*.

XII. Dialogismo e Polifonia

1. Dialogismo constitutivo do discurso

Em face da indiscutível importância do fenômeno polifônico inscrito nestes romances de Lygia Fagundes Telles e Fernanda Botelho, entendeu-se pertinente discorrer sobre essa multiplicidade antes de se ingressar na análise comparativa de *As horas suas* e *Xerazade e os Outros*

Assim, não há que se tratar de múltiplas vozes sem declinar conceitos seminais de Bakhtin⁴¹¹. A complexidade de seu pensamento concebe o *eu* e o *outro* como inseparavelmente ligados e tendo como elemento articulador a linguagem. O essencial de sua teoria é decorrente da amálgama entre, de um lado, o formalismo russo, e, de outro, a corrente historicista tradicional tanto no campo dos estudos da cultura popular, quanto no das elites daquele país. Assimilou, para formar o seu pensamento, o *ideário estético* formalista cujo postulado afirmava ser necessário o exame da materialidade verbal imanente para se extrair a significação literária, bem assim a teoria da corrente da *historiografia*, cuja característica é a abordagem sociológica da estrutura recorrente na forma poética. Suas reflexões incorporarão essas duas tendências até os últimos trabalhos.

Em estudo ao discurso verbal, em seu sentido mais amplo, à semelhança de um fenômeno da comunicação cultural, ele observa que o referido discurso deixa de ser independente, como queriam os formalistas atrelados à concretude literal, isto é, não pode ser compreendido desvinculado da situação social que o engendra, uma vez que participa do fluxo social, participando de processos de interação, de troca, com outras formas de comunicação.

⁴¹¹ BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP Hucitec, 1988.

O amadurecimento de sua obra incorre, de um lado, na separação gradual dos aspectos construtivistas concebidos pelos primeiros formalistas, e de outro no desapego criterioso da sociologia de formulação ingênua. Essa postura não implica, contudo, no reconhecimento de que o estudo imanente seja despido de importância, ao revés, significa que a interpretação está condicionada à linguagem na sua condição dialógica, na relação principalmente histórico-social. Enfim, como fruto da interlocução de dois sujeitos que intervêm em cada ato comunicativo: o destinador e o destinatário.

Ao debruçar sobre os textos de Dostoiévski é que Bakhtin constata um princípio gerador em que as idéias, os pensamentos, as palavras consubstanciam-se num sistema que se instaura através de várias vozes, ressoando cada uma à sua maneira, isso porque, como ele inclusive observa, a intenção do escritor russo não é elaborar um sistema de idéias como algo neutral e/ou análogo a si mesmo, mas promover uma variação do tema em muitas e diferentes vozes, produzindo um tecido multivocal.

Por conta desse princípio de estruturação, a abordagem encaminha às questões do sentido, e das relações de sentido entre diversos enunciados, incorrendo num caráter dialógico, na medida em que os sentidos se encontram instalados em vozes distintas. O discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro. Isto é, o outro perpassa o discurso do eu.

Assim, em todo discurso são percebidas vozes: às vezes distantes, imperceptíveis até, anônimas, quase impessoais, e outras vezes, tão próximas que chegam a soar simultaneamente no gesto da fala. Essa duplicidade permite apostar na relatividade da autoria una. A dinâmica vocal traduzida pelo jogo dramático das vozes é uma forma especial de interação que torna multidimensional a representação, porquanto incorpora-se nela uma tensão dialética, em oposição a uma síntese (estática) do conjunto. Esse fenômeno constitui-se na arquitetura de todo discurso.

Baseado no princípio de que a alteridade define o ser humano (o outro é imprescindível para sua formação), Bakhtin ao tratar em seus escritos sobre o texto já anunciava as duas diferentes gêneses do princípio dialógico: o do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos.

Quanto ao **Diálogo entre interlocutores**, esta colocação decorre de sua opção pelo social (é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro), como

formador do indivíduo e, por conseguinte, do diálogo. Desse entendimento derivam quatro aspectos: a) a interação entre interlocutores é o princípio forjador da linguagem. A língua é fundamentalmente um instrumento de comunicação; b) o sentido do texto e a significação das palavras – na dinâmica entre codificação e decodificação - dependem da relação entre sujeitos; c) a intersubjetividade antecede a subjetividade, uma vez que a relação entre interlocutores não apenas dá origem a linguagem e, sentido ao texto, como também constrói os sujeitos produtores do texto; d) há dois tipos de sociabilidade: a relação entre sujeitos e a relação do sujeito com a entidade social. A noção de sujeito é, por conseguinte, vinculada à de sujeito social, caracterizado por pertencer a uma classe social e em que dialogam os diferentes discursos da sociedade⁴¹².

Por essa via, percebe-se que não tramita apenas o diálogo entre interlocutores, mas aqui se cruza ainda a comunicação entre discursos, isso porque o dialogismo interacional retira do sujeito sua posição central, e o substitui por uma diversidade de vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

Em suma, a interação entre os interlocutores é o princípio fundador da linguagem, o sentido depende da relação entre sujeitos; a intersubjetividade é anterior a subjetividade; há dois tipos de sociabilidade: sujeito com sujeito e sujeito com o grupo social.

Nos estudos bakhtinianos constata-se que o lingüista russo se valia do termo heterologia para informar a diversidade de tipos que caracterizam o discurso: de gênero (tipos discursivos), de profissão, de camada social, de idade e de região (dialeto). Essa gama de variações deve ser considerada sempre que se tratar de comunicação verbal entre os indivíduos. Sob a concepção mais ampla de comunicação de sujeitos que se constituem no diálogo e que se avaliam, as noções de emissor e de receptor, tão caras aos lingüistas, devem ser reexaminadas, isto é, não podem ser concebidos tais elementos tão somente como receptáculos vazios de emissão e de recepção. Precisam ser considerados como sujeitos prenhes, tanto por qualidades modais necessárias a suas competências comunicativas, quanto por valores decorrentes das relações como o extra-linguístico e com a sociedade, já que para Bakhtin o locutor é um ser social.

⁴¹² BARROS, Diana Luz Pessoa de et FIORIN, José Luiz. (Orgs) . *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, passim.

No que diz respeito aos **Diálogos entre discursos** é preciso ter em mente que, segundo os estudos bakhtinianos, o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido do discurso, uma vez que o discurso não é individual, porque se constrói como um diálogo entre discurso, ou seja, porque mantém relações com outros discursos.

Essas relações ocorrem quando o engendramento do texto-resultado pode se constituir do alinhavo de múltiplas vozes ou de discursos diverso, que se entrecruzam, completando-se , pactuando-se uma às outra ou, ainda, embatendo-se entre si. Deriva dessa mixórdia o caráter ideológico do discurso, tendo em vista que nos discurso- formadores falam vozes que mostram a visão que cada grupo social (classe, segmento étnico, profissional, etc) tem do mundo, em um determinado momento histórico. Assim caracterizada, pode se inferir que a língua é dialógica e complexa, pois nela se imprimem histórica e consuetudinariamente as relações dialógicas dos discursos.

2. Estratégias discursivas: monofonia ou polifonia

Por aquela vertente – tensão dialógica - cria-se uma possibilidade de incursão no pensamento bakhtiniano e pelos conceitos fundamentais de dialogismo, polifonia, intertextualidade, preservando a dimensão de incompletude conferida pelo autor e pelo conceito de vozes instauradas no espaço textual. Sob essa perspectiva depreende-se que a palavra-do-eu e a palavra-do-outro interagem, instaurando um mecanismo em que a linguagem atravessa o indivíduo provocando um processo dialético. Tanto os significantes como os significados de outrem tecem os fios para compor o discurso individual: as vozes se incorporam uma nas outras em diferentes proporções de modo a *fazer-se ouvir* ou a *ficar sob a égide de um discurso monologizado*.

Sob o critério do ocultamento ou não do dialogismo formador do texto, depreende-se dos estudos bakhtinianos que há uma distinção entre o que seja dialogismo e polifonia (não obstante, neles, às vezes, ser utilizado tais termos como sinônimos). O primeiro se refere ao princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso, enquanto que polifônico é

o texto em que o dialogismo aflora ao texto e se deixa entrever pelo leitor, em oposição ao monofônico (que esconde os diálogos que o engendra).

Assim, há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. No texto polifônico escutam-se as várias vozes, no monofônico apenas um voz se deixa ouvir, pois as demais são abafadas. Monofonia e polifonia são efeitos de procedimentos discursivos decorrentes da constituição dialógica. Que por sua vez podem se constituir em dois tipos de discurso: **Autoritário** – nele os diálogos são escamoteados, prevalecendo o discurso da verdade única e incontestável; **Poético** – é aquele que deixa à mostra o dialogismo (os confrontos sociais, a polêmica escondida, a heterologia discursiva, as vozes contraditórias dos conflitos sociais) que o constitui⁴¹³.

Enfim, de um lado, emprega-se o termo polifonia para caracterizar o discurso poético, no qual se instala a complexidade e as contradições dos conflitos sociais, promovendo o diálogo intertextual, porquanto deixa entrever a diversidade de vozes. De outro lado, reserva-se o termo monofonia ao discurso autoritário, “em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável”⁴¹⁴.

Sob o prisma dialógico, até aqui tratado, é que se procederá o exame das estratégias de construção dos discursos polifônicos forjadores das obras: *As horas nuas e Xerazade e os Outros*, uma vez que os discurso romanesco não apenas conta uma história, mas, principalmente, se articulam como a fala de uma multiplicidade de vozes, uma vez que a literatura é uma produção de natureza social: sua concepção é derivada de outro sujeito que não ele mesmo – destinador – e o material é orientado para o outro – destinatário. Decorre desse aspecto ser o texto romanesco visto como um fenômeno plurilinguístico, pluriestilístico e plurivocal. É por esta movimentação constante, sempre aberto à atualização das linguagens sociais, à incorporação das mais diversas versões de mundo, que o romance enquanto gênero permanece inacabado.

O autor, como artesão do pensamento, incorpora a palavra do outro como fator continuamente constitutivo de seu próprio universo. A palavra do outro – precha de sentido e

⁴¹³ FARACO, Carlos et alii (Orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: UTPR, 2001, passim.

⁴¹⁴ BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso”, p. 33 in FARACO, Carlos et alii (Orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: UTPR, 2001.

sinalizada como enunciado individual – impregna-se no tecido literário não apenas enquanto portadora de marcas semânticas, sintáticas e estilísticas próprias, mas enquanto um ponto de vista, uma visão de mundo que se contrapõe, no texto, a outros olhares, representados ou não.

O plurilingüismo ao ingressar no romance é evidentemente submetido a uma re-elaboração literária de forma que as vozes que se fazem ouvir no discurso romanesco são e devem ser consideradas enquanto manifestações sócio-históricas, portadoras e de posturas sócio-ideológicas que não coincidem necessariamente com as do autor, mas são acuradamente administradas por ele. Esse coral se organiza no texto de forma diferenciada e original, compondo estratégias discursivas que vão desde a narrativa direta e literária do autor, em todas as suas variedades, à estilização, via narrador, ou biografia, aos gêneros intercalados (cartas, sonhos, poesias, etc) aos discursos das personagens individualizadas.

O autor, o narrador, a personagem cada qual a seu modo, poderá operar no seu universo lingüístico particular, individualizado, uma gama de perspectivas sociais de diferentes correlações. Todos estes elementos (prenhes de tendências descentralizadas), relativamente independentes, articulam-se na unidade superior do todo, formando, a originalidade estética do romance.

Nesse empreendimento, a figura do autor-implícito coincide com a do tecelão que laboriosamente tece cada um dos fios (singulares e autônomos) no sentido da convergência de um tecido literário, coerente. O engendramento das unidades multiformes encobre, contudo, as mãos hábeis do autor que, dependendo da ideologia que pretende imprimir ao texto, manipula, construindo estratégias discursivas variadas.

2.1. Estratégias discursivas em *As horas nuas e Xerazade e os Outros*

Como pode se deduzir das informações teóricas até aqui formuladas, os romances *As horas nuas e Xerazade e os Outros*, não só reproduzem a constituição dialógica, mas trazem em si as marcas da polifonia, isto porque as articulações promovidas nas citadas

obras não o foram apenas de vozes diversas e às vezes divergentes, mas principalmente por serem as mesmas audíveis. Rastrear o caráter polifônico em cada uma de suas formas pluriestilísticas e plurivocais será a incumbência doravante empreendida.

O inventário dos recursos polifônicos engendrados dos romances examinados se inicia com a figura do autor que implicitamente arquiteta a estrutura do texto, porque é sabido que sob o escudo de sua invisibilidade, o autor implícito poderá à semelhança do ventríloquo se incorporar numa instância narrativa (narrador e/ou personagem), atuando como uma espécie de duplo. Nesse sentido, ele se apropria das palavras de um outro com todas as intenções sócio-ideológicas que os códigos lingüísticos contém e as utiliza para atingir seus objetivos, sem manifestar-se nelas, contudo servindo-se delas para refratar suas intenções. Daí o caráter bivocal do discurso literário, uma vez que cada uma das enunciações é produto de duas consciências: uma, refere-se ao do autor que é a consciência de uma consciência, na medida em engloba, neste saber, a consciência e o universo de sua personagem.

Empreitada feliz se verifica em Alberto Fontinhas, quando torna visível o invisível, presente o ausente, enfim, audível o pensamento do seu criador implícito:

... o meu sistema não vos inclui, porque o concebo perfeito e vou montando, podra a podra, à medida das minhas descobertas e com zelo de quem se ignora frustrado, o pequeno edifício de um mundo futuro, com seres privilegiados, despojados de idéias fixas da noção do tempo, belos, saudáveis, não acéfalos ...⁴¹⁵

Para Bakhtin, o objeto estético é uma criação que inclui em si o criador. Assim o autor estará sempre presente na obra como parte constituinte da sua forma artística e embora personalidade, em tese, invisível e inaudível ele estará refletido no objeto formalizado como a força ativa que o criou. Já a personagem, objeto da visão artística, personifica a imagem exteriorizada do homem audível e visível, organizada e construída pelo criador. Nessa dinâmica entre aquele que representa e aquele que é representado, tem-se certo que o autor-implícito forjou o sujeito específico para narrar e viver a história, emprestando-lhe seu ponto de vista. E ainda, estilizando convencionalmente, atribui-lhe uma linguagem cujas particularidades vão remeter, não apenas ao jargão lingüístico do seu grupo social, mas a uma infinidade de outras linguagens que a personagem, enquanto homem exposto a uma evolução ideológica, terá escolhido e/ou assimilado de seu contexto histórico-cultural:

⁴¹⁵ BOTELHO. Op. cit., p. 52.

Preciso de restaurar os termos, assim não têm significado, são termos vossos, ó meus irmãos, os vossos termos adulteram o meu indescritível edifício, a vossa linguagem nada exprime, não transcende a vossa razão, é, pois, ilusória e incompleta. Nem o que sinto tem o senso que lhe atribuo pelas palavras, tudo ainda vem enrijecido, brumosos, absorvido pela vossa força, pelas vossas leis, são ainda os vossos símbolos ... Compreendes isto, amigo Kafka?⁴¹⁶

Outro recurso pelo qual a multiplicidade estética se concretiza é no jogo cênico, quanto à aparição do real e do onírico num mesmo plano textual. Essa luz cambiante é uma recorrente em *As horas nuas* e em *Xerazade e os Outros*. Na obra inicialmente citada, esse fenômeno é percebido desde o espaço labiríntico em que trafega a personagem Rosa Ambrósio, passando pelos diversos vida-caminhos, percorridos pelo gato Rahul até o delírio vivenciado por Ananta. A incrível corrente de fatos que vai envolvê-los num turbilhão (em que as dimensões do real e do irreal se imbricam), consubstanciam-se numa unidade textual.

No universo ficcional, essa técnica narrativa reflete a nova concepção de mundo. A multiplicidade de vozes suportada principalmente pelo tripé (Rosa, Rahul, Ananta) testemunha a fragmentação da unicidade. O mundo não está apenas lá de modo completo e objetivo, há relação fenomenológica entre o sujeito e o objeto. A relação é dinâmica e “subjetiva”, daí decorrer diferentes visões sobre o “Objeto” e, conseqüentemente, diferentes focos consubstanciados pelas diversas personagens.

Observe-se, entretanto, que a cisão do sujeito narrador não gera apenas autores coadjuvantes “a”, “b”, “c”, etc, porquanto a fissura é mais profunda: cada um desses autores pode se multiplicar. O que permite que o personagem *gato*, sob a forma de ser humano se prolifere em vários outros: o menino da túnica branca, o jovem romano, o menino de cachos, o atleta na praça romana, apenas para citar. Essas figuras são independentes entre si, tanto quanto as vozes que as representam.

Divisão que se verifica inclusive numa mesma personagem. Enquanto felino tem postura acomodada e burguesa: já não salta, nem caça.

Pulo no colo de Rosona. Vou pisando pelos tapetes, almofadas quando fui feito para árvores, telhados. Mas já estou achando que é melhor pisar no conforto, engordei.⁴¹⁷

⁴¹⁶ BOTELHO. Ibidem, pp. 52/53.

⁴¹⁷ TELLES, 1989, ibidem, p. 30.

Já na condição de homem, não só sua natureza se transforma (de animal em ser humano), mas principalmente sua colocação em face à vida: deixa de ser um *voyeur* (estático), mera testemunha dos fatos e passa a uma posição mais dinâmica, vivenciando os acontecimentos: seja como amante romano, seja como competidor, seja como um sofredor, vitimado pelas perdas familiares.

O binômio real/ficção, vida/arte é uma questão em evidência no final do Século XX e se traduz metaforicamente no emblemático gato Rahul: “apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata veludosa”⁴¹⁸. Este movimento pendular, de homem a felino e vice-versa, denuncia não só uma metamorfose kafkaniano - metáfora da dualidade humana - “simultaneamente corpo material, com suas limitações e sujeições à própria natureza física, e corpo espiritual, com sua sede de absoluto e permanência no tempo”⁴¹⁹. Vai além, aponta para uma nova visão do escritor: lógica e absoluto, um dueto em decadência. Assim, o autor implícito, como um demiurgo, pode criar e destruir uma realidade, porque não há mais verdade única e sim versões.

Por sua vez e igualmente, a narrativa *memória-sonho* comporá a estrutura polifônica ao entrecortar com a extrema freqüência a narrativa “normal”, porquanto acabará por contaminar e subverter aquilo que é, aparentemente, o seu oposto, e terá sempre, os verbos no presente, opondo-se ao tempo pretérito das ações e será ela a mesma interrompida pelas constantes tentativas do narrador para explicá-la.

A figura de Rosa Rosae expressa essa dicotomia, uma vez que se desdobra numa dualidade vocal temporalizada: uma, narradora no presente, outra, dramatizada no pretérito. Cada uma relatando de modo distinto os mesmos acontecimentos, pondo em evidência a dúvida que cerca os fatos: “Tive homens [...] Gregório. E Diogo. Sem falar naquela lembrança tão esgarçada, **verdade ou invenção?** Miguel”⁴²⁰.

Num primeiro momento do discurso é a memória objetiva que vem à tona, cuja certeza é duplamente expressa pelo verbo (Tive) no pretérito perfeito que, por sua vez, exprime

⁴¹⁸ TELLES. *Ibidem*, p. 25.

⁴¹⁹ COELHO, Nelly Novacs. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p.239.

⁴²⁰ TELLES, *ibidem*, p. 11, grifamos.

uma ação concluída num momento definido do passado; e no modo indicativo, indicando que o fato é real, verdadeiro. E, posteriormente, o que traz à luz é uma *lembrança tão esgarçada*, que gera uma dúvida quanto a sua realidade.

Ainda sob a concepção polifônica, *As horas nuas* revela três vertentes distintas, no quinto e sexto capítulos: um narrador e duas faces de Ananta. O narrador demiurgo simula um discurso autoritário, de autoria singular, com o fito de encobrir a cisão que ocorre tanto no plano da personagem, quanto da escritura.

Por seu turno a figura de Ananta se divide, de um lado, numa psicóloga de poucas palavras, mas de profundo senso de hierarquia e ordem. Sua vida é regrada, pautada nas convenções sociais e morais, que se refletem em seus gestos (andar discreto, silenciosa), trajes (roupas recatadas, saltos baixos) e sexualidade (virgindade presumidamente incontestada).

E, de outro lado, no entanto, uma face oculta se revela sob a sinfonia de Chopin: “Prelúdio e Fuga”⁴²¹. Ananta se torna uma arena em que um embate se instaura: o lado obscuro – *sombra*, na melhor acepção terminológica de Jung – trava uma luta contra a *persona*. Retrata uma oposição, constante e sistemática, a toda ordem sócio-moral expressa ou implícita. Para Jung o que parece mau, ou pelo menos carente de sentido e de valor para a experiência e conhecimento contemporâneo, pode ser, num nível mais alto de experiência e conhecimento, a fonte do melhor:

Naturalmente dependerá do uso que fizermos de nossos sete demônios. Explicá-los como desprovidos de sentido priva a personalidade da sombra que corresponde a eles e tira-lhe a forma. A forma viva precisa de sombras profundas a fim de revelar sua realidade plástica, sem as sombras, ela fica reprimida a uma ilusão bidimensional ou então a uma criança mais ou menos bem educada.⁴²²

O duelo contempla um ganhador: a sombra, que segundo Jung, o que parece mau pode dar origem ao melhor do indivíduo. Opção realizada por Ananta que, ao final, se diluiu nos caminhos ocultos, desconhecidos, isto é, o das sombras.

Quanto à segmentação no plano da escritura, esta observa três vetores distintos: uma com predomínio da função referencial, formulada pelo narrador; outro da função emotiva, de caráter passional, e, por fim, em tom profissional. Os dois últimos sinalizam a fissura psicológica da personagem.

⁴²¹ TELLES. *Ibidem*, p. 71.

⁴²² JUNG, 2003, *ibidem*, p. 113.

O discurso de cariz objetivo revela o narrador:

Ananta estendeu a mão para apagá-lo [abajur] e tirou da gaveta a agenda maior. No retângulo branco da capa e que era reservado ao seu nome ela escreveu com letra de forma...⁴²³

Um discurso arrebatador evidencia o lado sensualmente oculto da personagem:

Não tenha medo (tum-tum-tum!). Eu estou como você (tum-tum!). Sou sua amiga (tum-tum-tum!). Responda se está me ouvindo (tum-tum-tum!). Por favor – tum! – responda!⁴²⁴

E, por fim, a economia de palavras e a ética caracterizam a profissional: “*um esforço incessante para não ridicularizar, não lamentar e não desprezar as ações humanas mas compreendê-las*”.⁴²⁵

O possível cruzamento dos registros da linguagem – ideologias – é em si mesmo uma espécie de verdade que faz pensar sobre a refração do autor na evidente proposta de relação entre sonho/realidade/ficção. Ou na colocação da imaginação e da fantasia como elementos primordiais, a despeito ou por causa das suas inquestionáveis relações com a realidade circundante.

Retornando a instância do narrador, esta ainda se dicotomiza, porquanto não é neutral: a fala da personagem é incorporada pela fala do narrador, pelo discurso indireto e/ou indireto livre, primando pela diversidade de vozes:

Ananta ficou um instante imóvel, o pasmo somado ao pasmo de ser ainda capaz de se pasmar. E a excitação (quase insuportável) pela revelação do amor, abriu os braços. Fechou-os em seguida contra o peito e foi rolando suavemente até o toca-disco, rolando e repetindo *Eu te amo eu te amo eu te amo*. O choro contido soltou-se veemente, que ele ouvisse, sim, o pranto que era uma celebração, *Eu te amo!*⁴²⁶

O imbricamento dos discursos se manifestam pelas funções: referencial, praticada pelo narrador, em terceira pessoa do singular e, concomitantemente, pela emotiva, formulada pela personagem, num apelo apaixonado, em primeira pessoa do singular. Percebe-se que as várias vertentes que constroem a unidade textual não se restringem à esfera psicológica

⁴²³ TELLES, 1989, *ibidem*, p. 62.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 74.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 75 (grifamos).

(realidade-fantasia; objetividade-subjetividade), mas ressoa na tessitura do texto propriamente dito, como se verificou na simultaneidade dos focos narrativos: 1ª e 3ª pessoas.

Outra estratégia de polifonia, ainda no nível do texto, pode ocorrer quando se lhe estampam as marcas ideológicas do sujeito. Os traços impressos se debatem no mesmo sistema lingüístico, engendrando a condição de qualquer discurso poético: a *mundi-visão* e *multi-visão*.

Nesse sentido, a complexidade do gato-Rahul, em *As horas nuas*, é exemplar, porque a multiplicidade de visões é retratada, metafórica e metonimicamente, num discurso irônica:

Sair desta vida no nível do chão. Sem horizonte, fechado por muros, móveis, portas. A longa convivência com o rodapé. Com os sapatos, identifico os donos antes mesmo de encará-los e ou de ouvir sua vozes. Rosona e sua mania com sapatos, compra dúzias deles, a maioria endurece intocada. No Verão, costuma circular descalça, tem pés bonitos assim como a filha que desce e sobe descalça pelos lances da escada que mandou ataptar. Gregório e seus sapatos gastos, as solas guardando o seu jeito de pisar um pouco para fora, de quem não quer ser notado. Você precisa comprar sapatos com urgência, Rosona repectia. Ele concordava, distraído. Diogo e seus belos sapatos italianos. Os sapatos sem salto da pequena Ananta. Os saltos altíssimos da Lili, que não se conforma em ter pés grandes e compra um número menor para ficar depois se queixando de dor no calcanhar. As alpargatas limpas de Dionísia.⁴²⁷

Nesse trecho, as diversas personagens são colocadas, sutil e ludicamente, num mesmo nível (chão/texto), e concomitantemente, porém, são apontadas suas diferenças ideológicas e sociais. Isso convertido à versão bakhtiniana, implica que as diferentes vozes (sujeitos histórico-ideológicos) se interagem num mesmo espaço textual.

A estratégia que forja esse fenômeno múltiplo é complexa, porquanto alinhava harmonicamente vozes de práticas de linguagem socialmente diversas, estruturando um romance polifônico. Neste cada personagem/narrador funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria visão de mundo. Assim, a polifonia se arquiteta quando cada personagem/narrador é dotado de voz eficaz e independente para expressar seu pensamento, de tal modo que a quantidade de personagens coincida, no mínimo, com a de posturas ideológicas permeadas e manifestadas no texto.

⁴²⁷ TELLES, *ibidem*, p. 29.

Enfim, do cotejo entre o que seja o romance polifônico (poético) e o monofônico (autoritário) depreende-se que, enquanto aquele retrata a multiplicidade de posições ideológicas de suas personagens / narradores, revelando e valorizando as diferentes visões sobre os mesmos “objetos”, com a conseqüente representação mais complexa da realidade, este (autoritário) subjuga a mundivisão dos sujeitos romanescos ao ideário de seu autor, acarretando uma delimitação das múltiplas perspectivas, vertentes ou rotas em que as divergências e ambigüidades se instalariam.

Outro aspecto do dialogismo a ser considerado é o diálogo entre os muitos textos da cultura, que se hospeda no interior de cada texto e o define, conhecido por intertextualidade:

“Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não é/não está mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade.”⁴²⁸

A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. O conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido: discurso direto, as palavras entre aspas, etc.

O conceito de intertextualidade está condicionado ao discurso bivocal que tem duas vozes e um único centro de discurso, nele, há depois uma relação de aparente ausência entre dois centros: quem fala e o outro. Nesse discurso, há uma relação de evidente presença entre diferentes centros discursivos. Esse fenômeno não pode ser ignorado, pois é ele que dá ao romance a característica de plurivocalidade. É isso que permite produzir o confronto de discursos produzidos em vários lugares sociais, que caracteriza o romance. Esses discursos traduzem as visões de mundo, que permeiam uma formação social.

É o que se verifica na composição social e ideológica da personagem “o pobre diabo” em *Xerazade e os Outros*. Alberto Fontinhas não decorreu de uma geração espontânea, é possivelmente fruto de uma amálgama, de um lado, do *Homem Novo* de Nikolai

⁴²⁸ KRISTEVA, 1970, no Prefácio da tradução francesa de *A Poética* de Dostoiévski, definiu o que fosse intertextualidade, segundo Edward Lopes (Discurso literário e dialogismo em Bakhtin in *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*, p. 71)

Chernyshevski escritor de *Que fazer?* (1863) e, de outro, do *Homem Subterrâneo* de Dostoievski, concebido no romance *Notas do subterrâneo* (1864), cuja característica é a perplexidade e o inconformismo com a modernidade, expressas pelo dinamismo de ações praticadas no espaço urbano, especificamente na rua.

Essa binariedade: de caráter interno (inconformismo) e externo (rua) é que compõe a personagem-personalidade Alberto Fontinhas. Dada a relevância das obras citada, resolveu-se abordá-las, mesmo que sucintamente.

*Que fazer?*⁴²⁹ dramatiza, pela primeira vez na história russa, o contra-sonho da classe dominada: representa os plebeus de Petersburgo desafiando os dignatários no meio da rua, em plena luz do dia. Tema resgatado com maestria por Dostoievski (1864)⁴³⁰ ao abordar um novo protótipo de liberdade e modernidade ao povo russo. Para se compreender este símbolo da modernidade (Palácio de Cristal de Londres) em sua totalidade e profundidade, é necessário abordá-lo da perspectiva de um outro cenário moderno arquetípico: a rua de

⁴²⁹ *Que fazer?* é, simultaneamente, um manifesto e um manual para essa futura vanguarda. Teria sido impossível a Chernyshevski, é claro, mostrar seus homens e mulheres novos envolvidos em alguma espécie de política concreta. Em vez disso, ele fez algo muito mais relevante: criou uma série de vidas exemplares, cujas relações e encontro pessoais estavam saturados de política. Eis aqui um típico incidente, um dia na vida de “um homem novo”: Que espécie de homem era Lopukhov? Eis a espécie de homem que ele era. Caminhava pela rua Kameni-Ostrovski vestindo um uniforme (de estudante) esfarrapado (após ter dado uma aula por uma ninharia, a três quilômetros da escola). Um dignatário, que passeava, vem em sua direção e, como dignatário que é, recusa-se a dar passagem. Na época, Lopukhov tinha como lema: “Exceto mulheres, não dou passagem a ninguém primeiro.” Deram-se um encontrão. O indivíduo, fazendo meia-volta, disse: “Que há como você, seu porco? Gado!”. Ia já prosseguir, mas Lopukhov virou-se completamente para ele, agarrou-o e o estendeu cuidadosamente na sarjeta. Plantando-se sobre ele, disse: “Se fizer um movimento, empurro-o ainda mais”. Dois camponeses passaram olharam e elogiaram. Um funcionário passou, olhou, não elogiou, mas sorriu amplamente. [...] Um camponês passou e ajudou a limpar, dois cidadãos passaram e ajudaram a limpar, todos limpavam o indivíduo e foram embora.”⁴²⁹ Seria possível que nele (Lopukhov) não houvesse qualquer vestígio de medo perante a classe dominante? Poderia ser ele tão livre de ansiedade quanto às consequências de seu ato? Chernyshevski diria que é precisamente isso que há de novo no “Homem novo”: eles estão livres das intermináveis dúvidas e ansiedades hamletiana que tanto enfraqueceram a alma russa até então. É exatamente essa ausência de conflito interior que priva a vitória de Lopukhov de qualquer verossimilhança: ela é rápida demais, fácil demais; o confronto entre oficiais e funcionários, dominantes e dominados, termina antes de se tornar verdadeiro. Dados extraídos de *Aventuras no Marxismo*, citada na bibliografia.

⁴³⁰ *Notas do subterrâneo* é cheio de alusões a Chernyshevski e a *Que fazer?* Para este último e sua vanguarda de “homens novos, o Palácio de Cristal (construído em Londres para a Exposição Internacional de 1851) traduzia-se num novo modelo de liberdade e felicidade que os russos poderiam usufruir caso dessem o grande salto histórico para a modernidade.

Petersburgo. A partir desse logradouro é possível perceber a estrutura social e espiritual partilhada por Chernyshevski e Dostoievski⁴³¹.

Este “locus” urbano desempenha um papel transformativo na vida do *homem subterrâneo*. Inicialmente, ele o arranca do isolamento e o atira ao sol e à multidão. Mas a vida na luz evoca novas formas de sofrimento: quando aquele encontra seu antigo agressor na multidão, sua humilhação política e social assumem um caráter mais pessoal. Como uma enguia que se esgueira ou, ainda, como um mero espaço vazio, o homem subterrâneo se transforma em nuances da degradação que emergem, não das anormalidades da personagem, mas da estrutura e operação normal da vida que caracterizam o macro-sistema.

Degradação que o homem subterrâneo enfrenta, após anos de angústia, encolhido no subterrâneo, e que, ao final, desafia a autoridade opressora e luta por seus direitos na rua. Atitude que a personagem, Alberto Fontinhas, pratica nos logradouros lusitanos, mas não com a agonia introspectiva e profunda de Dostoievski, e sim com a ironia que é peculiar a Fernanda Botelho.

Ainda no romance português examinado, o entrecimento de textos diversos salta aos olhos, a começar pelo título : *Xerazade e os Outros*, do qual se depreende, sem receio de equívoco, de que Xerazade remete à figura da protagonista de mesmo nome dos contos pérsico-arábicos, Sherazade de *As mil e uma noites* , e o pronome “Outros”, no plural, expressa as alteridades, dinâmica e dialética entre Eu-Outro. Questões, aliás, abordada anteriormente em *Tempo: elemento devorador e, paradoxalmente, renovador*, como construção polifônica de que trata Bakhtin.

A polifonia pode se tornar, inclusive, polêmico, em que concepções controversas se embatem num mesmo espaço discursivo. Frequentemente, é entabulado entre duas personagens, como sucede entre Rosa e seu esposo, Gregório, quanto ao enfrentamento da miséria humana. A primeira prefere se alienar, resignar-se quanto à sua conveniente impossibilidade de interferir e modificar a situação de desigualdade e injustiça sociais. Assume

⁴³¹ Há, incavelmente, profundas diferenças entre ambos, contudo se se comparar o Novo Homem do primeiro e o Homem do Subterrâneo do último há de se perceber significativas afinidades na origem e nos objetivos dos mesmos. A diferença da cena de confronto em *Notas do subterrâneo* para com a cena de *Que fazer?* reside no fato de que são necessários vários anos de angústia exaustiva para o Homem do Subterrâneo desafiar a autoridade. A semelhança é que o entrecoque ocorre: após uma agonia introspectiva aparentemente interminável, o Homem de Dostoievski finalmente age, insurge-se contra o superior social e luta por seus direitos na rua.

covardemente seus temores, enquanto o Outro não se subjuga, mesmo que, ao final, seja penalizado.

Principalmente assumi meus medos. Tudo somado, um longo plano de evasão fragmentado e fugas miúdas. Diárias. Que foram se multiplicando, não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeiríssima mão, crimes humanos e desumanos, catástrofes e calamidades naturais, provocada, ah! Um cansaço. Por que ficar sabendo de tudo se não posso fazer nada? Estou ciente e daí? Não, não adianta se revoltar, Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, dependurado, torturado.⁴³²

Há um confronto ideológico, nas vozes personalizadas, num mesmo substrato discursal. Fenômeno que se verifica também em *Xerazade e os Outros*, na instância dos personagens Alberto Fontinhas, Gil Dinis, Carlos Aloisius Milheiros. Ideologicamente marcados, mas não como meros esteriótipos, porque há em todos eles uma paixão que os fazem agir, sem culpa nem remorso, principalmente quanto ao último.

Boss é a imagem do homem movido pela obsessão. Uma obsessão tão desmesurada - destituída de qualquer escrúpulo -, que ele não hesita na utilização do Outro para atingir seu propósito:

Urge fortalecer a minha posição, o meu prestígio. O Richardson serve-me às maravilhas. [...] Que tal? Não é uma excelente idéia mandar à montanha do Richardson o ratinho sabido que é a Maria Luísa? Tem realmente muita piada. A Maria Luísa a falar com Richardson, o Richardson a acariciar-lhe as pernas ... discretamente, debaixo da mesa, a coberta da toalha ...⁴³³ [...] Adiante. O Dinis encontrará a fórmula, todas as fórmulas necessárias, todas as provas, todos os cálculos. Pago-lhe para isso.⁴³⁴

Antagonicamente à ideologia apologizada por Carlos Aloisius Milheiros (exploração dos outros pelo um) há a praticada por Alberto Fontinhas, voltada à conscientização do homem e à sua condição de indivíduo-sujeito:

E corro, corro, nem sei porquê, como se me perseguisse uma alcatéia [...] o suor dos oprimidos, uma náusea causada por este baralhar no meu estômago como se ele fosse, simultaneamente, o estômago da própria cidade e o meu cérebro lhe registrasse os desniveis, a agonia, as queixas, [...]⁴³⁵ [Contudo] É este "melhor" que eu procuro pôr em evidência no meu próprio pensamento, na rotina do meu pensamento inepto e escasso.⁴³⁶

⁴³² TELLES, *ibidem*, 1989, P. 10.

⁴³³ BOTELHO. *Op. cit.*, p.86.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 51.

A figura de Gil Dinis é emblemática, uma vez que representa a ideologia que intermedeia (ou que intercepta) o antagonismo representado, de um lado, por *Boss* e, de outro, pelo “pobre diabo”. É ciente da miséria humana, foge contudo, dela, como se uma lepra fosse. Seu contágio fosse maléfico. É egoisticamente um sobrevivente:

As perturbações afloram-me sem me desmembrar; sinto-me um individualismo independente e intocado – como a própria natureza renovável, com a qual, alias, me sei solidário e afectuoso. Sou, pessoal e teoricamente, o homem-resultado ideal para o mundo futuro. Mas não o Melhor dos Mundos...⁴³⁷

A polifonia pode, igualmente, ser observada entre os procedimentos que asseguram o efeito de ambigüidade narrativos (os discursos ambíguos são aqueles que admitem várias leituras semânticas, graças aos percursos temático-figurativos que nele se desenvolvem). O procedimento empregado é o de projetar o discurso em 1ª pessoa, isto é, o sujeito da enunciação atribui palavra e o saber a um narrador, mas ao mesmo tempo em que faz essa delegação, o sujeito da enunciação, por meio de outra ou outras vozes, desqualifica o narrador como o sujeito do saber, mais especificamente, do saber interpretar. Não há, dessa forma, no discurso, uma voz confiável, que possa interpretar e resolver a ambigüidade da narrativa.

Protótipo dessa ambigüidade polifônica, constitui-se na figura de Rosa que se desdobra numa dualidade vocal temporalizada: uma, narradora no presente, outra, dramatizada no pretérito. Cada uma traduzindo, de modo distinto, os mesmos acontecimentos. O momento da enunciação diferente do momento do enunciado pela distância temporal que as intermedeia, permite que o olhar vigente seja distinto da realidade revisitada. Assim, sobre si mesma, a personagem tem dupla visão: a beleza pretérita e a carência presente.

Posso começar assim as minhas memórias: Quando nos olhávamos [ao fazer referência a um antigo admirador] eu via minha beleza refletida nos seus olhos.
[...]

Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança.⁴³⁸

O mesmo fracionamento sucede com Xerazade: quando se vê com os olhos de Alberto Fontinhas :

Só o Berto poderia ter descoberto o medo e a solidão que me invadem, só ele, mas a verdade é que gosto de ouvir falar de mim, da minha solidão e do meu medo. É

⁴³⁷ BOTELHO. *Ibidem*, p. 107.

⁴³⁸ TELLES. *Ibidem*, p. 10.

como se eu me visse fora de mim, magicamente transplantada para um palco, e ele, o Berto, fosse autor de mim própria, a descobrir-me, a elevar-me, a tornar-me na imagem que me apraz contemplar, sendo ela eu sem saber quem sou.⁴³⁹

A fissão da personagem se evidencia indubitavelmente na confissão: *sendo ela eu, sem saber quem sou*.

Ainda sobre a intersecção entre os textos, principalmente quanto ao aspecto temático, *As horas nuas* traduz, com excelência, essa técnica. É o que se percebe num primeiro momento, na passagem em que Rahul assiste, em um de seus avatares, a gênese do homem. Esse momento ontológico está associado, neste espaço romanesco, à forja do homem pelo barro. Posteriormente, outro episódio cristão aparece e, desta vez está associado à divisão do pão sagrado. As duas referências bíblicas: uma expressa em Gênesis do Antigo Testamento e, outra, no Novo Testamento, são incorporadas na tessitura do discurso romanesco, uma vez que as idéias são objetos de apropriação em *As horas nuas*, isto é, sua assimilação no romance é harmônico. A inserção dos temas harmônico e não polêmico, como se percebe dos cotejos abaixo.

Sob o título *Recapitulação da criação em Gênesis*:

...o Senhor Deus não tinha (ainda) feito chover sobre a terra, nem havia homem que a cultivasse. Mas da terra saía uma fonte, que regava toda a superfície da terra. O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e expirou no seu rosto um sopro de vida, e o homem tornou-se alma (pessoa) vivente.⁴⁴⁰

Em paralelo, a essa transcrição sagrada, o texto do romance:

“Eu vi a vida nascer da morte”, soprou uma voz. Fiquei em suspenso diante de duas grandes mãos da cor do ocre, trabalhando pacientes na argila como eu próprio trabalhara no pão.⁴⁴¹

A intertextualidade se observa, ainda, no episódio em que Rahul se transporta para um tempo “antiquíssimo” e assiste ao episódio cristão da partilha do pão sagrado:

Era domingo. A noite seria de lua cheia, segundo Dionísia que servia pão feito em casa no café da manhã. Partiu ao meio o pão que tirou do forno e deixou a metade na minha vasilha. O cheiro do pão quente me levou a um tempo que eu sabia ser anterior ao período da minha casa romana, fiquei elétrico. Com ganas de me atirar ao pão, antiquíssimo o apetite. E comeci a mastigar lentamente, sem a menor

⁴³⁹ BOTELHO. *Ibidem*, pp. 28/29.

⁴⁴⁰ 1º Livro do Pentateuco, de Moisés, no qual se descrevem a criação e os tempos primitivos do mundo.

⁴⁴¹ TELLES L. F. *Ibidem*, 1989, p. 28.

pressa, a saliva abundante trabalhando cada migalha como se nela restasse algum resíduo desse tempo.⁴⁴²

Cena que se observa igualmente no testemunho do apóstolo São Marcos em Instituição da Eucaristia: “E, enquanto comiam, Jesus tomou o pão, e, depois de o benzer, partiu-o e deu-lhe, e disse: Tomai, isto é o meu corpo”.

As estratégias discursivas, até então arroladas e desenvolvidas, o foram com a intenção de demonstrar que a plurivocalidade e a pluriestilística, em *As horas nuas* e *Xerazade e os Outros*, mais do que uma elaboração estética dos romances, apontam para a desconstrução do que se supunha uno: a verdade.

3. Carnavalização

Até aqui, o dialogismo, condição de todo discurso, mostrou-se polifônico em *Xerazade e os Outros* e em *As horas nuas*. Mas há outra forma de expressão dialógica, isto é, a Carnavalização. Nesta, o texto se constitui num espaço dinâmico, em que as diferentes ideologias se inter-relacionam numa mecânica conflitual e heterogênea. Do embate dialético, o discurso rejeita o apanágio de sistema fechado em si mesmo e se transforma num lugar em que os ideários se processam, em que a história se inscreve para engendrar um enunciado ambivalente e contraditório.

A Idade Média, segundo estudo de Bakhtin, forjou um fenômeno popular em que a visão de mundo era dupla e dúbia: o carnaval. Constituía-se manifestamente numa festividade de cunho boêmio e profano, oportunidade em que se suspendiam os regramentos sociais, dando vazão aos sentimentos, então, reprimidos.

“ Em outras palavras, com a festa, o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierárquica e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais,

⁴⁴² TELLES, *ibidem*, 1989, *mcsma* página.

acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliavam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo”⁴⁴³.

A coincidência com a própria existência do povo medieval, que no carnaval se despia de suas máscaras hierarquizadas e subjugadoras para assumir uma postura às avessas, fez com que o carnaval deixasse de ser, meramente, um espetáculo *popular* para se transformar num novo modo de olhar a realidade e de nela se colocar. Assim, barreiras e limites (sócio-financeiros) são derrubados e as relações humanas se subvertem; o sagrado é destituído de seu pedestal e o profano se instala (obscenidade/imoralidade); os contrastes se comungam para pulverizar as diferenças; a cisão rompe a couraça social e o que era reprimido se rebela e se revela.

A postura subversiva, trasladada do discurso gestual carnavalesco, denominou-se carnavalização literária. A dinâmica ambígua e contraditória manifestas na praça se processa no corpo do texto num movimento dialógico: desdobra-se numa face burlesca e noutra, austera; num lado seráfico e noutra, lucífero. O mecanismo articulador dos extremos se reflete na linguagem – palco de divergências e paradoxos – , tornado-a num espaço de comunhão. O discurso traduz, de um lado, o espetáculo das contradições e amálgamas e de outro, a sua própria constituição dialógica.

A dialogia, entretanto, pluraliza-se, principalmente, quanto à cosmovisão do sujeito. As transgressões se multiplicam, uma voz se projeta em outra, uma insensatez se instaura numa sobriedade, uma profanação se imiúscua num sagrado, retratando o desejo subversivo de o Um ser o Outro ou, ainda, de ser de outro modo. Atos e gestos que engendram uma profusão ideológica na rota do *non-sense*: subversão, falta de sentido, delírio, promiscuidade, blasfêmia, loucura. A polifonia eclode na instância discursiva, tornando audível a mundivisão múltipla e às avessas da socialmente estabelecida.

Na dimensão da escritura, o caos se enreda na arquitetura do texto e forja uma nova linguagem: polemicamente polifônica. Essa insanidade lingüística ressoa, de modo exemplar, em *As horas suas*, na voz de Rosa Ambrósio:

Convento das Carmelitas. Descalças, será que ainda existe? Acho que nem tem mais conventos, as freiras enlouqueceram completamente. O Século Pornográfico. E

⁴⁴³ BARROS, Dia Luz Pessoa. “Dialogismo, Polifonia e Enunciação” in *Dialogismo, Polifonia, e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 7.

Gregório falava no próximo Século Metafísico, o pobrezinho. Nesta virada do Século! , começou todo empolgado aquele político corrupto abrindo o bocão de palanque para deixar jorrar o fluxo das mentiras. Enfim, não interessa, eu era criança, mas me lembro de um tango lindo que a mamãe adora ouvir, *Verás que todo es mentira, verás que nada es amor!*... contou que na época, milhares de argentinos se mataram por causa do tango das ilusões perdidas. A gente vai perdendo. Perdendo uma coisa atrás da outra, primeiro, a inocência, tanto fervor. A confiança e a esperança.⁴⁴⁴

Na dimensão do ser, essa insanidade, também, tece o caráter de Ananta, a psicóloga. Dividida, não mais em dois espaços, como nos carnavais medievos: interna/casa e externa/prça, mas em dupla existência, a primeira de submissão, repressão, medo, regramento, enfim em um ser condicionado a uma máscara sócio-histórico; a outra, de blasfêmia, despudor, desregramento, destemor, em que os desejos e delírios assumem as rédeas da vida.

No caso de Ananta, a cisão é de outra natureza, deixa de ser geográfica para atingir o sujeito, porquanto é constituído pelo Outro. Assim, uma de suas faces revela seu perfil compenetrado, socialmente adaptado:

Nenhum vício. Tudo indica que era uma moça comportadíssima, daquele tipo de intelectual que tem dinheiro, mas se veste com simplicidade. Bom apartamento, bom carro, mas usava pouco o carro, preferia andar, gostava muito de andar. Era analista. Atendia os pacientes em casa e dormia cedo, acordava cedo. Examinei sua agenda, os pacientes não eram muitos, mas ela também ajudava aí numa Delegacia de Defesa da Mulher, era feminista. Não tem inimigos aparentemente, todos falam bem dela.⁴⁴⁵

Em outra, o absurdo se promove, porque o sujeito é uma encruzilhada, em que os opostos se tencionam e se equilibram. A lucidez e insanidade ocupam o mesmo ser numa comunhão profunda:

Tenho um Vizinho, anunciou e enfiou a mão no bolso, como se fosse tirá-lo dali. [...] Silêncio e calma para se concentrar nesse Vizinho instalado no andar de cima, o sétimo. Instalado. Nenhum móvel. Nenhum objeto. Não sabia de onde viera, não sabia para onde ia, não sabia nem se era real. Sabia apenas (procurou os óculos) de uma presença tão forte e tão poderosa que certa noite teve o pressentimento de que a face (ou focinho) ia aparecer no tecto, chegou a olhar o tecto. [...] ... sentou-se e ficou olhando o teto⁴⁴⁶. Durante o dia era o convencional retângulo branco da sala de um apartamento de luxo [...] Mas assim que o Vizinho chegava, a laje de concreto armado (do que era feito um teto?) entrava num rápido processo de delirante alquimia que transformava a massa sólida em massa pastosa, beirando quase ao estado gasoso. Senão, como intuir através das transparências do tecto csgarçado a chegada dele mais fugidio do que uma sombra. O chapéu desabado. A

⁴⁴⁴ TELLES, 1989, *ibidem*, p. 37.

⁴⁴⁵ *ibidem*, p. 165.

⁴⁴⁶ TELLES. *Op. cit.*, pp. 63/64.

capa impermeável de gola levantada. E os sapatos que não rangiam, eram solidários⁴⁴⁷.

Ananta se constitui num sujeito desdobrado e dúbio: duas faces, duas existências antagônicas, aparentemente inconciliáveis e, no entanto, hospedeiras de um mesmo ser. Daí a carnavalização que se inscreve no discurso e reescreve uma nova leitura de mundo pela personagem:

No início eram tantas as perguntas que fazia a si mesma e com tamanha ansiedade. Mas as perguntas essenciais (e supérfluas) tinham ficado lá no começo. Não queria mais respostas. Não queria explicações. Conseguira sair do labirinto que tinha na porta de entrada o Moinho-das-Dúvidas trabalhando inegotavelmente como o Moinho-do-Diabo da historinha do Arco-da-Velha.⁴⁴⁸

e se revelam em múltiplos “eus” profundos, antitéticos e conflitantes.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 76 (grifamos).

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 76.

XIII. Conclusão

Do exame de cada um dos romances, em suas peculiaridades e comparativamente, pode se afirmar que Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles lograram êxito em suas intenções quanto a dar personalidade às suas personagens, bem assim em romper com a linearidade narrativa.

No primeiro aspecto, embora referidas romancistas tenham empregado estratégias distintas para dar consistência e autonomia às suas personagens: Fernanda Botelho, se valendo do diálogo (em que o “tu” era o próprio “eu”) e Lygia Fagundes Telles, do monólogo interior (em que o fluxo-de-consciência “organizava” o discurso); ambas evoluíram de um romance habitado por personagens a um romance habitado por personalidades, isto é, para um romance em que os seres que vivem os conflitos tendem a se apresentar com características de pessoas reais no sentido que caminham dentro de uma linha estabelecida por si mesmas. Portanto, o predomínio da posição dialogal consigo mesma, com os outros e com o mundo, em geral, constituiu condição inalienável para a o desenvolvimento e estruturação da personalidade romanesca.

Ao mesmo tempo em que a questão discursiva (monólogo e o diálogo) atuava como requisito da estruturação das personalidades, a sua multiplicação engendrava a estruturação do objeto narrativo, visto que, por conta de referida pluralidade de vozes que Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles puderam fugir à linearidade narrativa.

Em *Xerazade e os Outros*, esta linearidade é evitada pela presença de múltiplos narradores essenciais (Maria Luísa, Gil Dinis, Alberto Fontinhas, Carlos Mulheiros, Vina); do diálogo interior de cada um deles tira o leitor a verdade profunda do romance. Mais especificamente, poder-se-á dizer que o leitor extrai uma impressão sobre o romance, sensação que poderá não estar relacionada com o conhecimento objetivo de um fato determinado. Realmente, o que é importante nesse romance, por exemplo, não é o momento específico em que Xerazade se liberta do marido, mas o fato de que ela se sente gradativamente na obrigação de se libertar e isto só pode ser sentida *enquanto se lê o livro*. Motivo pelo qual é praticamente impossível se discutir para além da realidade objetiva da narração, a validade ou

não da decisão tomada por Xerazade. Só no contexto é que se pode compreender o significado total das ações, dos sentimentos e dos modos de ser das personagens, como lhe permite o gênero Trágico. Assim, somente pelo cômputo total das ações praticadas pela personagem ao longo do romance, é que ao leitor será permitido apreender a personalidade respectiva.

Se, de um lado, o diálogo interior foi o mecanismo que Fernanda Botelho lançou mão para estruturar suas personagens, dando-lhes personalidade e, engendrar a tessitura de *Xerazade e os Outros*, Lygia Fagundes Telles, de outro, se valeu do monólogo interior para forjar suas personagens e construir um discurso denso em *As horas nuas*.⁴⁴⁹ Recurso manipulado com maestria por esta romancista, permitindo que as personagens adquirissem maior consistência, e, por conseguinte, maior verossimilhança. Este projeto estético, que consiste na exposição da mente e do respectivo processo de individuação mediante a rememoração e incursão de si mesma, permitiu que Rosa Ambrósio questionasse sua identidade e sua relação com o mundo ou, ainda, que Ananta perquirisse a relação de seu universo interno, opaco e misterioso, com o externo, cheio de possibilidades.

As personagens lygianas permitem que ocorra a adesão efetiva e intelectual do leitor pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc., apesar de seres fictícios. Elas dão a impressão de que vivem, remetem a seres vivos, ou seja, mantêm certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se pode equiparar ao que o leitor conhece em sua vivência.

Além da autonomia das personagens, a autora consegue romper com a linearidade narrativa. Assim, a sucessividade de que procurou se esquivar Fernanda Botelho (principalmente pela multiplicidade de vozes), Telles o faz valendo-se de outra estratégia: o fluxo-de-consciência somado a um monólogo interior. Embora se trate de monólogo, a estrutura narrativa se constitui de uma gama de vozes, compondo não só o tecido romanesco, mas revelando paulatinamente a personalidade das personagens. Essa organização narrativa

⁴⁴⁹ Vale observar que para o estudo em questão, será considerado monólogo interior os pensamentos, lembranças ou sensações expressas pela personagem, diferentemente do que sucede a um diálogo interior ou solilóquio, ocasião em que a composição é ordenada, formal e lógica. O discurso do monólogo interior é embriagante, associativo, clíptico e com poucas referências ao sujeito ou tema pensado. É uma exploração intimista: uso do imaginário, da livre associação, do *flashback*, do corte, da redução temporal, entre outras são as habilidades desenvolvidas em *As horas nuas* para perscrutar e pôr à vista, eficazmente, o que se encontra oculto. Preocupação que Telles expressa na epígrafe do romance: "Abririci em parábola minha boca e de lá farci sair com ímpeto coisas ocultas desde a criação do mundo."

esclarece o caráter das personagens porque, mediante focalizações de outras, aquela é caracterizada e caracteriza-se a si mesma. É o caso de Rosa e Rahul, em que um fala sobre o outro compondo o perfil de um e de outro. Ação que permite perceber uma Rosa narcisista, vaidosa, irônica e agônica ou um Rahul, místico e consciente.

Mas independentemente do autor e leitor, as personagens de Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles se engendram, centralizadas em si mesmas, em processo de autoconstrução ou de auto-reconstrução, malgrado os outros. Integra-se, então, dentro da moral específica destes cosmos romanescos, a preponderância do “eu trágico” sobre o “outro”, sempre que tal for necessário ao interesse maior: romper com o “sem saída”. A moral delas, assim, longe de ser uma moral baseada na realidade do mundo extra-literário, constitui-se numa moral criada a partir de linha de conduta extremamente coerente, linha de conduta que por sua vez se afirma na específica escala de valores que para si estabelece cada personagem. É na extrema coerência interna e no fato de viverem vidas próprias e livres dentro do mundo romanesco, que as personagens destas romancistas são personalidades e não apenas personagens destituídas de estofamento existencial. Libertando-se dos outros, das autoras e, finalmente, de si mesmas, as personagens-personalidades de Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles superam as limitações do puramente literário para se mostrarem pessoas reais, provando que a palavra cria a realidade, pois que é pela palavra que autor e leitor promovem a gestação das personagens, e estas, da realidade ficcional.

Cumpra, enfim, observar que muitos outros aspectos que não os mencionados acima mereceriam atenção nos romances examinados, como, apenas para citar, o contexto em que foram elaborados os romances; a questão do estilo; a ironia como forma de expressão; os arquétipos como elementos reveladores; a “ideologia” dos romances, etc. É fato, contudo, que muitos desses pontos foram abordados, mas de modo sucinto, quando à alusão a eles era necessária para a melhor compreensão do problema específico de que se tratava o enfoque principal. Mas, nem por conta dessa prática, pretendeu ter se esgotado o significado total destas obras de Fernanda Botelho e Lygia Fagundes Telles, nem ao menos ter aludido a todos os seus aspectos relevantes.

XIV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Específica

BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os Outros* - romance/tragédia em forma de. Lisboa: Contexto, 3ª ed. 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

1.2 Sobre as autoras

1.2.1. Lygia Fagundes Telles

BARBOSA, Leila Maria Fonseca. *O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Letras de hoje, n.º 38, 1989.

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

_____. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

OLIVEIRA, Kátia. *A técnica narrativa de Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: UFRGS, 1964.

1.2.2. Fernanda Botelho

BARRENO, Maria Isabel. “Fernanda Botelho dramaticamente vestida de negro”. In Col. *Novos Continentes*. Lisboa: Presença, 1994.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.

SIMÕES, J. Gaspar. *Literatura, Literatura, Literatura,...* Lisboa: Portugália, 1964.

2. Geral

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- AUEREBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BADINTER, Elisabeth. *O que é uma mulher*” Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.
- _____. *Um é o Outro – relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARROSO, Carmen (Org.) *Mulheres, Mulheres*. São Paulo, Cortez: Fundação Carlos Chagas, 1983.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- _____. *Novos ensaios críticos – O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP Hucitec, 1988.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, São Paulo: Hucitec, 1986.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, 2.v.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

- _____. *Aventuras no marxismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand, 1989.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CÂNDIDO, Antônio e Outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1996.
- CARLOS, Reis et alii. *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- CARVALHAL, T. Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa desconhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2002.
- CHEVALIER, Jean *Dicionário de símbolo*. Rio de Janeiro: José Olímpio editora, 1988.
- CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paul: Ed. Moraes Ltda, 1984.
- CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- _____. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.
- COSTA, Lúcia Militz da. *A poética de Aristóteles*. Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.
- COUTINHO, E; CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. Textos fundadores”. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DASTUR, Françoise. *A morte*. Ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikailovitch. *Notas do subterrâneo*. São Paulo: Ed. Bertran Brasil, 2004.
- DUCROT, Osvaldo e TODOROV, Tzvetan.. “Tempo do discurso.” In *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura – uma introdução* São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*.: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- _____. *Cinco lições de psicanálise*. EJ. Imago, 1970.
- FRIEDMAN, Melvin J. “O romance simbolista: de Huysmans a Malraux”. In FLETCHER, John. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 317.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Elas*. São Paulo: Sananda, 1998.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GUIMARD, P. *O gozo do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- HALL, J. *Jung e a interpretação dos sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HARVEY, David. “A experiência do espaço e do tempo” In *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, trad. Adail Sobra e Maria Stela Gonçalves, 1993.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- HUNPHREY, Robert. *O fluxo de consciência*, São Paulo: MacGraw-Hill, 1976.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 14ª impressão, s.d.
- _____. *O Eu e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.
- KAISER, Gerhard Rr. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Gulbenkian, 1980.
- KERÉNYI, Karl. *Os deuses gregos*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- KOLTUV, B. Black. *A tecelã*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- KONDER, Leandro. *Os sofrimentos do “Homem Burguês”*. São Paulo: Senac, 2000, p. 15.
- LIETE, Dante M. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- LEITE, Mirian I. Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo, Ática, 1984.
- LIMA, Luis da Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, Sérgio C. de Franceschi. *O corpo significa*. São Paulo: Edart, 1976.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOYOLA, Maria Andréa (Org). *A sexualidade nas ciências humanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. New York: Peter Smith, 1974.
- LUKACS, Georg. “Narrar ou descrever?” In *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- MACHADO, Irene. *O romance e a voz : A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.
- MARQUES, F. Costa. *A análise literária*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. E outros textos escolhidos [de *O Capital*]. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MARY Del Priore (Org.) . *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- MELETINSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1972,
- MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo* . Assis: FFCLA, 1966.
- MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.
- MENESES, A B. *Do poder das palavras/Ensaio de Literatura e psicanálise*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes Ltda, 1991.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1976.
- MIGUEL, Antônio & ZAMBONI, Ernest. Org. “A organização do espaço cognitivo em Jean Piaget”; In *Representações do Espaço*. Multidisciplinaridade na Educação. Campinas: Autores Associados, 1996.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s/d.
- NIEL, André. *A análise estrutural de textos*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*.: História, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record, Rosa do s Tempos, 1995.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. São Paulo: Cia das letras, 1992.
- PAIVA, Marcelo Whately (Org) *O pensamento vivo de Sartre*. São Paulo: Martin Clarete Editores, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance francês*. São Paulo: São Paulo Editora S.A – Buriti, 1966.

- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloisa Dantas, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, trad. Ana Luisa B. M. Costa, 1992.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Ed. Documentos, Coleção Nova Crítica, Vol. 1, 1969.
- ROSALDO, Michela Z. e LAMPHERE, Luise (Coord). *A mulher, a cultura, a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno", In *Texto/Contexto*, São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SAFFIOTI, Heleith I. Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes – mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976
- SALLES, Catherine. *Nos submundos da antiguidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SANT'ANNA, Affonso Romando de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995
- SCHOLES, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977
- SCHMIDT, Joel. *Dicionário de mitologia grego romana*. Portugal, Ed. FO Ltda, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 224.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- SILVA, Maria E. Alves da. *Mulher substantivo masculino*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- STUDART, Heloneida. *Mulher – objeto de cama e mesa*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: perspectiva, 1990.
- VIEIRA, R. A Amaral. *Sartre e a revolta do nosso tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1967.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

WILLWMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995.



SBD / FFLCH / USP	
Bib. Florestan Fernandes	Tombo: 279572
Aquisição: DOAÇÃO /	
Proc. / SPG	
N.F.	/ R\$ 30,00 25/6/2007

Índice

I.	Sumário	7
II.	Resumo	5
III.	Abstract	6
IV.	Introdução	10
V.	Sobre as romancistas e os romances: um sumário	13
VI.	Contexto dos romances <i>Xerazade e os Outros</i> (Romance/Tragédia em forma de) e <i>As horas nuas</i>	17
1.	Banalização do cotidiano	21
2.	<i>Non-sense</i> do real	24
3.	Multiplicidade de observadores	26
4.	Solidão a dois	27
VII.	A tragédia em <i>Xerazade e os Outros</i> e <i>As horas nuas</i>	29
1.	Evolução do que seja a Tragédia	30
2.	Tragédia em <i>Xerazade e os Outros</i>	34
3.	Funções do Coro	35
4.	O trágico em <i>As horas nuas</i>	42
VIII.	A palavra como construtora	44
1.	Narrar e Tempo: mecanismos de sobrevivência em <i>As horas nuas</i> e <i>Xerazade e os Outros</i>	46
2.	Narrar: ato legitimador de sobrevivência em <i>Xerazade e os Outros</i>	49
2.1.	Encaixe: Sherazade sobrevive às mil e uma noites	51
3.	Tempo: elemento devorador e, paradoxalmente, renovador	54
3.1.	Tempo deleuziano	55
3.2.	Tempo: individuação de Xerazade	58

IX.	<i>As horas nuas</i>	62
1.	A problemática nuclear	63
2.	Rosa Rosae: morte metafórica	65
3.	Fluxo-de-consciência: arquitetura narrativa	69
4.	Linguagem, Tempo e Espaço: fatores componentes do universo introspectivo	75
5.	A busca de identidade pela palavra	77
6.	Ananta: a ausência forja a presença	80
6.1.	Corpo: formador da linguagem cultural	87
6.2.	Ruptura com o racional como apelo verbal	89
6.3.	Subversão à ordem linguística	92
6.4.	Ausência marca a presença da mulher	94
7.	Composição insólita e simbólica: gato Rahul	96
7.1.	Símbolo: significado além do significante	97
7.2.	Gato-Rahul: compreensão simbólica	100
X.	<i>Xerazade e os Outros</i>	
1.	Construção múltipla das personagens	106
1.1.	Pigmalião esculpindo sua Galatéia	110
1.2.	Xerazade na condição de Galatéia	112
1.3.	Espaço de imbricamento social-sexual	114
1.4.	Gato: versão felina de Xerazade	117
1.5.	Gato Saturno: símbolo da renovação	121
2.	O diálogo como estruturação de personalidade	123

2.1.	Gil Dinis: do estético ao ético	123
2.2.	<i>Big Boss</i> : sob o cânone do capital	125
2.2.1.	Mercadoria: valor-de-uso e valor-de-troca	128
2.2.2.	Xerazade e Mercadoria: equivalência	130
2.2.3.	<i>Big Boss</i> e o fetichismo da mercadoria	133
3.	Alberto Fontinhas: expressão da consciência crítica pela palavra	137
3.1.	Espaço: fator condicionante da personagem	140
3.2.	Dessacralização	142
3.3.	Paradoxos da modernidade	145
4.	Vina e o cotidiano mecanicista	148
XI.	Multiplicidade de visão e vozes	151
1.	Focalização em <i>As horas nuas</i> e <i>Xerazade e os Outros</i>	156
2.	Apresentação e Cena	160
3.	Ponto de vista e ótica	171
4.	Autor implícito: forjador da ideologia romanesca	173
XII.	Dialogismo e Polifonia	177
1.	Dialogismo constitutivo do discurso	177
2.	Estratégias discursivas: monofonia e polifonia	180
2.1.	Estratégias discursivas em <i>As horas nuas</i> e <i>Xerazade e os Outros</i>	182
3.	Carnavalização	195
XIII.	Conclusão	199
XIV.	Referências Bibliográficas	202