

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**EUNICÉA DE OLIVEIRA SOUTO CÂNDIDO**

**A FIGURA FEMININA  
EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

São Paulo  
2009

Eunicéa de Oliveira Souto Cândido

**A figura feminina em contos de Lygia Fagundes Telles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

São Paulo  
2009

S217f

Cândido, Eunicéa de Oliveira Souto.

A figura feminina em contos de Lygia Fagundes Telles / Eunicéa de Oliveira Souto Cândido. 2009

99 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras)– Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

Bibliografia: f. 94-99.

1. Figura feminina. 2. Plurilinguismo . 3. Cronotopo. 4. Telles, Lygia Fagundes. I. Título.

CDD 869.3

**EUNICÉA DE OLIVEIRA SOUTO CÂNDIDO**

**A FIGURA FEMININA  
EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovada em

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Profa. Dra. Cleusa Rios P. Passos.  
Universidade de São Paulo

Ao meu querido esposo Tércio e  
aos meus pais, Ozias e Eunisse,  
pelo constante incentivo e apoio;  
às minhas filhas, Déborah e Sarah  
pela paciência e compreensão.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, meu pai e companheiro, pelo cuidado, provisão e força que me concedeu, permanecendo ao meu lado nesta caminhada.

À Dra Helena Bonito Couto Pereira, minha gratidão, por ter sido minha orientadora persistente, que, apesar de tantos compromissos, me aceitou com todas as minhas restrições e que, com sua competência, me ajudou a concluir esta empreitada.

À Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, pelo desprendimento e boa vontade em compartilhar seus conhecimentos, sendo minha co-orientadora.

À Dra. Cleusa Rios P. Passos, por ter aceito o convite e participado da banca de defesa da minha dissertação

Ao Prof. Ms Ricardo Iannace, pelos comentários e sugestões apontadas no decorrer do exame de qualificação.

Aos queridos amigos Saulo e Eugênia, pelo incentivo tão precioso, sem o qual não teria começado esta jornada.

Aos professores e funcionários da Pós-Graduação Mackenzie, pelo incentivo à realização deste trabalho.

Ao MackPesquisa – Fundo Mackenzie de Pesquisa – pelo apoio financeiro da reserva técnica

Pensei um dia, estendo ao leitor a minha palavra assim como se estende uma ponte e digo, Vem! Então esse leitor que acaba por ser meu cúmplice, leitor e cúmplice, chega até onde estou. Fraternalmente reparto com ele essa palavra como se reparte o pão.

Lygia Fagundes Telles

## RESUMO

Representar uma realidade não é simplesmente relatar acontecimentos ou ações, mas também considerar a forma como são narrados. Percebe-se na voz do narrador e em outras vozes que também compõem o discurso marcas sociais, culturais e ideológicas, que expressam uma visão de mundo. Partindo desse pensamento, este estudo pretende observar as estratégias de construção do sentido utilizadas, em contos de Lygia Fagundes Telles, para a representação da figura feminina.

Para tal, percorremos, de forma sucinta, a obra de Lygia procurando identificar a maneira como trabalha a temática da mulher, bem como as características próprias de sua obra. Em seguida, analisamos os contos “A confissão de Leontina”, “Senhor Diretor” e “Missa do Galo”, cujas protagonistas têm uma relação conturbada com sua interioridade. Na análise dos contos utilizamos como base teórica as idéias de Bakhtin sobre dialogismo e cronotopo.

## **Abstract**

Representing a reality is not simply to report facts or actions, but also to consider how they are narrated. It can be perceived by the narrator's voice and in other voices that are part of the speech social, cultural and ideological marks which express a world view. From this thought on, this study intends to observe the used strategies of building the sense, in tales by Lygia Fagundes Telles, for the representation of the female figure.

In order to do that, we will go through Lygia's work in a very succinct way trying to identify how she works the woman's thematic, as well as its work's own characteristics. Later on we will analyze the following tales "Leontina's confession", "Mr Director" and "the Mass of the Rooster" which main characters have a troubled relationship with their own interiority. In the analysis of the tales we will use as a theoretical basis Bakhtin's idea about dialogism and cronotopo.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1-EM TORNO DAS QUESTÕES TEÓRICAS.....	15
1.1. A literatura e suas várias funções .....	15
1.2. A literatura e o plurilinguismo de Bakhtin .....	20
1.3. A literatura e a questão do <i>cronotopo</i> .....	27
2 – EM TORNO DOS COMPONENTES TEMÁTICOS .....	30
2.1. Um histórico da trajetória feminina.....	30
2.2. A figura feminina na literatura .....	37
3- A FIGURA FEMININA NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES .....	48
3.1. Características gerais da obra de Lygia Fagundes Telles.....	48
3.2. Leontina: uma mulher prostituída .....	56
3.3. Emília: uma mulher recalcada .....	71
3.4. Conceição: uma mulher cerceada.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	94

## INTRODUÇÃO

O nosso interesse pela obra de Lygia Fagundes Telles surge a partir da leitura do conto “A confissão de Leontina”. A forma como a autora constrói a personagem nos impressionou tanto que aguçou nossa curiosidade em conhecer outros textos e observar a maneira como representa as mulheres. Embora Lygia afirme, em entrevista publicada no *Caderno de Literatura Brasileira*, que não se interessou pelo movimento feminista que chegara ao Brasil pela via americana, sua obra tem um interesse especial em retratar o papel da figura feminina na sociedade. Mesmo quando narra suas próprias experiências, em entrevistas ou em publicações como *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*, deixa evidente que enveredou, em sua juventude, por caminhos tradicionalmente masculinos para a época: a faculdade de direito e o ofício de escritor, denotando seu caráter pouco convencional.

A leitura de seus contos e romances leva-nos ao encontro de mulheres que representam o cotidiano de pessoas reais, com seus dilemas, conflitos, tristezas e alegrias. Muitas delas inseridas em contextos históricos reais, deixando perceber as consequências desses fatos históricos na vida das personagens. É o que ocorre, por exemplo, em *As meninas*; registro de um período importante da História do Brasil. O autoritarismo do regime militar é nitidamente percebido na trajetória, principalmente, da personagem Lia, militante de esquerda, sempre preocupada em ser descoberta por causa de sua opção política.

Além de suas obras de ficção, a autora retrata os dilemas humanos em outros textos de caráter autobiográfico; é o que se verifica em livros como *A disciplina do amor* (1980) e o já referido *Durante aquele estranho chá* (2002), em que estão inscritos relatos de experiências vividas pela ficcionista.

Entre as mulheres presentes na obra de Lygia encontramos algumas desajustadas, desprezadas, recalcadas, lutando contra as circunstâncias que se impõem sobre elas, e ainda outras como a “poetisa que ousou sugerir em seus poemas alguns anseios políticos” (TELLES, 1980, p. 73), as quais vão na contramão dos padrões sociais que restringiam as ações das mulheres ao espaço privado do lar.

Foi, portanto, a partir da leitura da obra dessa especial escritora que adentramos o tema que propomos discutir neste trabalho. Lygia expressa em sua

ficção a realidade vivida não só pela mulher brasileira, como também pela mulher contemporânea de qualquer lugar, fazendo-nos refletir sobre a forma como se percebem e como são percebidas.

Voltando nosso olhar para a sociedade verificamos que durante muito tempo as mulheres ficaram na sombra da história, embora desempenhassem um papel relevante. Nos últimos tempos, porém, atestamos o avanço na conquista de direitos femininos no campo profissional, no familiar e em outros na sociedade. A mulher, que antes era colocada em plano secundário, em que geralmente o homem controlava seus atos externos, seus hábitos, suas relações, enfim, sua vida, tem agora seus direitos assegurados por lei. Entretanto, apesar desses avanços conseguidos pela luta dos movimentos feministas, a questão da hierarquia dos gêneros continua ativa na sociedade.

Em relação à hierarquia dos gêneros, é importante para este estudo esclarecermos o conceito de gênero, entendido aqui não como sinônimo de sexo. A Psicologia Social faz uma diferenciação entre esses dois termos. Sexo diz respeito a características fisiológicas relativas à procriação, à reprodução biológica. O sexo em si não determina comportamentos, estilos de vida ou papéis sociais,

tudo isso seria determinado pelo processo de socialização e outros aspectos da vida em sociedade e decorrentes da cultura, que abrange homens e mulheres desde o nascimento e ao longo de toda a vida, em estreita conexão com as circunstâncias socioculturais e históricas. (STREY, 2003, p.183).

Assim, as determinações sociais relacionadas a homens e mulheres dizem respeito ao gênero. As composições de gênero (masculino e feminino) pontuam os valores, as aptidões e criam paradigmas físicos, morais e mentais. Entendendo essa concepção de gênero percebemos que em nossa sociedade, “Mulheres e homens continuam a ocupar lugares tradicionalmente traçados segundo sua ‘natureza’ feminina ou masculina, esta mesma ‘natureza’ desconstruída pelo feminismo contemporâneo.” (SWAIN: 2001, p.4) Isso demonstra que, embora as leis coloquem homens e mulheres com direitos iguais, a sociedade continua perpetuando comportamentos discriminatórios, principalmente no que se refere à mulher.

O desprezo pelas mulheres pode ser verificado, por exemplo, pelo fato de que só a partir da década de sessenta do século vinte começam os primeiros estudos que consideram relevante a categoria de gênero para a análise histórica. Apesar de

longínquos antecedentes das lutas feministas, é apenas a partir desse período que a História volta-se para o relato do cotidiano das mulheres. Com tendência antropológica, esses estudos buscam renovar o olhar sobre o passado, abrindo campo para a análise das expressões culturais, modos de vida, relações pessoais e familiares entre homens e mulheres, propiciando um maior conhecimento sobre a condição social da mulher. (MATOS, 2000, p. 123)

Essas representações sociais de gênero, imbuídas de valor axiológico, isto é, impregnadas dos valores que permeiam a sociedade, podem ser encontradas nas conversas do dia a dia, na literatura, no discurso científico, ou seja, em tudo o que é escrito ou falado.

Assim, a televisão, as novelas, os romances, as revistas em quadrinhos, as revistas em geral, os jornais, a internet, etc., em seu espaço de recepção e interação, veiculam representações sobre as mulheres, os homens, a sociedade. (SWAIN: 2001, p.4)

Dessa forma, a arte, como recriação da realidade, não fica alheia a esse tema. Seja de forma idealizada ou realista, as obras de arte retratam a figura feminina e demonstram seus vários papéis em diferentes épocas e contextos, bem como os conflitos pelos quais passa.

A literatura, como uma das formas de arte e por meio dos vários gêneros do discurso, tem também o papel de representar os conflitos sociais em que a mulher está envolvida. Clark e Holquist, comentando as ideias de Bakhtin sobre o romance, diz que tal gênero tem “ o poder de fazer um ‘raio X’ de uma visão de mundo específica, uma cristalização dos conceitos peculiares a um dado tempo e a um dado estrato social em uma sociedade determinada” (1988, p. 293). Podemos assim inferir que por intermédio da literatura, de suas estratégias de construção do discurso, é possível perceber a visão de mundo de uma geração ou de uma época, não apenas no romance, mas em qualquer gênero literário.

Ainda de acordo com Bakhtin, “a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja.” (1993, p.33) A Literatura, portanto, é um caminho importante para o desvendamento dos valores que permeiam a sociedade de determinado tempo. Partindo desse pressuposto, nosso estudo tem como

propósito identificar os recursos presentes nas obras literárias no tratamento da temática feminina, bem como seus efeitos de sentido.

Candido (2002), em paralelo às ideias de Bakhtin, ressalta que o estudo da obra literária há de percorrer dois caminhos: o de uma perspectiva crítica, que aborda os valores, a reprodução da experiência humana, e também o de uma abordagem analítica, que privilegie os procedimentos de construção do sentido do texto utilizados pelo autor, por meio dos quais conseguiremos desvendar a visão de mundo subjacente.

Nesse sentido, além dessas questões inseridas no plano das ideias, dos valores, é importante observar também as questões estruturais do texto, pois, segundo Rosenfeld (1969) elas também expressam um modo de ver o mundo. Esse aspecto mais profundo da análise literária demonstra que as transformações ocorridas na estrutura do texto literário são expressões de mudanças ocorridas na própria sociedade. Ao observarmos a história do conto, por exemplo, nos deparamos com o fato de como o modo de narrar modificou-se (e permanece nesse dinamismo) de acordo com a visão que cada época tem do ser humano e do seu contexto socioeconômico.

Desta forma, é importante ressaltar que, embora os aspectos temáticos sejam importantes, a relevância do texto também reside nele mesmo, nas suas formas de composição. O estudo da forma é tão importante quanto o estudo do conteúdo.

Tendo em mente tais pressupostos, é que escolhemos como *corpus* alguns contos de Lygia Fagundes Telles, que optou por retratar, predominantemente, o universo feminino, expressando seus conflitos, alegrias e decepções. Com um estilo próprio, em que a autora faz uso frequente de digressões, metáforas e com linguagem peculiar dá às suas personagens um caráter introspectivo, desvendando a alma humana, além de expor, como já afirmamos, os movimentos sociais e econômicos. Como exemplo desse último aspecto, citamos o conto “O Espartilho”, de *A Estrutura do Bolha de Sabão* (1995), que revela o conflito interior da personagem Ana Luisa, quando descobre ser filha de uma judia. Inserido no contexto da segunda guerra mundial, o conto deixa explícito o pensamento preconceituoso da classe burguesa, que se considera superior às classes “marginalizadas”, nas quais seriam incluídos os judeus e os negros.

Dentre os contos de Lygia publicados em várias coletâneas, como *A Estrutura da Bolha de Sabão*, *Seminário dos ratos*, *Venha ver o pôr-do-sol*, entre outros,

escolhemos para análise “ A confissão de Leontina”, “Senhor Diretor”, “Missa do Galo”, respectivamente publicados pela primeira vez em *Cacto Vermelho* (1949), *Seminário dos Ratos* (1977) e *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema* (1977). Esse contos foram escolhidos por retratarem mulheres distintas, mas que têm em comum uma relação conturbada com sua interioridade.

No primeiro conto, Lygia apresenta um tipo especial de mulher, uma prostituta. Inserida numa sociedade machista, Leontina vive seus conflitos e por meio da construção do discurso sua imagem é revelada. A narrativa se constrói em primeira pessoa revelando a busca da personagem por sua própria identidade, pelo emprego de vários recursos, entre os quais as estruturas espaçotemporais. Nesse texto dá-se voz à mulher socialmente marginalizada, que conduz o leitor a narrativas em que outras vozes se juntam para demonstrar a visão de mundo que envolve esse tipo de personagem.

No segundo conto, “Senhor Diretor”, inovando na forma de narrar, a ficcionista faz uso do discurso híbrido em que a voz de um narrador de terceira pessoa se mistura à voz da protagonista. Corroborando o que já comentamos sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, esse conto tem um caráter essencialmente introspectivo. A personagem, diante de algumas fotos de nudez expostas em uma revista em uma banca de jornal, elabora uma pretensa carta ao diretor do *Jornal da Tarde*, a fim de protestar contra a imoralidade tão aparente nos meios de comunicação. Intercalado ao que pretendia configurar-se como um discurso epistolar está o monólogo interior da personagem, que deixa entrever sua identidade.

O terceiro conto, “Missa do Galo”, narrado em terceira pessoa, traz uma personagem um pouco diferente das anteriores. Ela não se mostra interiormente, é pelo ponto de vista do narrador que essa mulher é desvendada, revelando, como ocorre nas personagens anteriores sua frustração diante de uma vida fútil, sem sentido e sem amores.

A fim de fazer uma leitura da condição social da mulher na produção literária da autora, procuramos observar como construiu suas personagens, as estratégias utilizadas para a produção dos efeitos de sentido obtidos. É por meio de conceitos como dialogismo, do recurso do cronotopo, baseados nas ideias de Mikhail Bakhtin, e da análise dos aspectos estilísticos da autora é que tentamos desvendar os mecanismos de construção de sentidos.

O trabalho está, portanto, assim organizado: o primeiro capítulo recupera os estudos críticos e teóricos sobre a literatura como representação da realidade social, atentando para os elementos estruturais que serão contemplados em nossa abordagem, como o dialogismo, mostrando as várias vozes que se cruzam no texto, expressas por intermédio de outros discursos, como conversas informais, relatos e cartas, e recursos como o cronotopo. No que se refere a este último, tentamos mostrar o modo como o espaço e o tempo são componentes relevantes para a formação da personagem.

O segundo capítulo delinea-se pela trajetória dos papéis sociais representados pela mulher no decurso da História, a fim de demonstrar como eles foram se alterando no decorrer do tempo a partir de mudanças de paradigmas econômicos e políticos. Em seguida tentamos demonstrar como esses papéis foram retratados pela literatura a partir do século XIX, época em que começam a ocorrer as principais conquistas femininas. Fazemos, então, uma análise sucinta de algumas obras de diferentes momentos históricos, até chegar no século XX, período em que situa o nosso *corpus*.

O terceiro capítulo apresenta algumas personagens femininas dos contos e de alguns romances de Lygia Fagundes Telles, nas quais se evidenciam as características estilísticas da autora, recolhidas a partir das ideias de alguns críticos, como José Paulo Paes e Sônia Régis. Em seguida nos detemos à análise dos contos “A Confissão de Leontina”, “Senhor Diretor” e “Missa do Galo”, a fim de identificar os procedimentos estudados no primeiro capítulo e observar como, a partir deles, a ficção reconstrói o real. Ainda nesse capítulo, tentamos fazer um paralelo entre as obras analisadas para demonstrar em que elas se aproximam ou se distanciam na recriação do papel que a figura feminina desempenha na sociedade.

Este estudo, portanto, sem a pretensão de esgotar o assunto, limita-se a expor algumas formas de construção do discurso que permitem a observação da imagem que a sociedade faz da figura feminina por meio da obra de Lygia Fagundes Telles.

## Capítulo 1

### EM TORNO DAS QUESTÕES TEÓRICAS

Antes de adentrarmos diretamente ao nosso *corpus*, examinando, como é nosso objetivo, a figura feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles, optamos por uma breve introdução teórica, não com a intenção de sermos exaustivos no assunto, mas na expectativa de assentar certos pressupostos importantes ao entendimento do nosso estudo.

#### 1.1. A Literatura e suas várias funções

Todo homem, segundo Antonio Candido (2002), tem a necessidade básica de ficção e fantasia. Isso pode ser comprovado pelos milhões de dólares gastos todos os anos com as produções cinematográficas, as quais são consumidas por um público sôfrego de novidades, bem como com as novelas, que hipnotizam milhares de telespectadores todos os dias com tramas que imitam a vida real.

A fantasia, porém, não é uma característica apenas do homem contemporâneo. Milênios antes da era cristã a imaginação já era instrumento para a compreensão do mundo. Na impossibilidade de entender, principalmente a ação da natureza, atribuíam-se a ela dons divinos, o que explicaria muitas de suas manifestações. Para perpetuar tais crenças, essas histórias (mitos) eram contadas de geração a geração. Os mitos, portanto, eram narrativas fantasiosas mediante as quais o homem interpretava a realidade que lhe era misteriosa.

Nádia Battella Gotlib (2006), a respeito da origem do conto, comenta que era por meio dos mitos, ritos e contos que a sociedade era instruída. O conto possuía, assim, um caráter pragmático,

os mais velhos *contavam* aos jovens suas origens, para informá-los dos sentidos dos atos a que estavam submetidos: para justificar as proibições que lhes eram feitas, por exemplo. O *relato* fazia parte do ritual religioso, do qual constituía uma parte imprescindível. E havia proibição de narrar *alguma coisa*, por que o *narrar* estava imbuído de funções mágicas, que não eram permitidas a todos. Nem estes podiam narrar tudo. (GOTLIB, 2006, p. 25)

Com a mudança nas sociedades, seus costumes, a narrativa, que era utilizada restritamente por aqueles que eram autorizados, liberta-se da religião e

passa a ter vida própria; o narrador pode agora ser qualquer pessoa e os fatos sociais invadem os relatos. Nessa fase, o indivíduo passa a relatar suas próprias experiências e as alheias. Isso demonstra uma característica importante do ato de narrar, que não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Ele implica que o fato acontecido é reproduzido por alguém que é ou foi testemunha ou teve notícia dele. Portanto, a narrativa não se refere só ao ocorrido, ela também se torna importante pela forma como o fato é contado, não tendo, portanto, compromisso com o evento real, pois passa pelo filtro de quem está narrando. Assim, a voz do enunciador sempre pode interferir no discurso; nela se percebem marcas sociais, culturais e ideológicas, que podem manipular os fatos, demonstrando seu caráter arbitrário e deformador. .

A interferência do narrador pode ser maior ou menor. É nesse ponto que podemos distinguir, por exemplo, um documento de um texto literário. O primeiro possui um caráter mais objetivo, com as marcas do enunciador menos aparentes e o segundo apresenta uma subjetividade mais explícita. Como se sabe, o propósito da Literatura não é fornecer uma fotografia da realidade, mas criar uma ilusão dela. Pelos meios artísticos, o autor faz sua interpretação da realidade, colocando-lhe cores subjetivas, diferentes de um documento científico, por exemplo.

Segundo Afonso Romano Sant'Ana, a representação da realidade pode se manifestar de duas formas: em sua transparência ou em sua opacidade. A primeira, refere-se às narrativas que mimeticamente procuram refletir o mundo exterior em sua organização e aparência, de acordo com o sistema de costumes e ideias vigentes na comunidade, reproduzindo, assim, a ideologia presente no contexto em que foram produzidas. “ Seu produto final é uma crônica, uma história, uma sucessão de quadros e retratos de costumes e episódios havidos ou possíveis de haver no espaço da realidade contextual.” (SANT'ANA, 1975, p.40) Sua preocupação é a transparência, é representar mimeticamente o que considera ser realidade. As personagens agem de acordo com o sistema de leis socialmente recomendáveis; tal ideologia aparece não apenas no tratamento da temática, mas também na construção das frases, no uso da linguagem na narrativa. Santana denomina tais histórias de *narrativas de estrutura simples*.

Na segunda forma de representação da realidade, a narrativa é contra-ideológica, pois outros pontos de vista, diferentes dos da ideologia dominante, são apresentados, “ introduz, portanto, um certo grau de opacidade em relação à

transparência absoluta da narrativa mimética ideológica.”(ibidem, p.42). Neste caso a visão do real é crítica e procura denunciar aquilo que a ideologia do poder tenta ocultar. É o que ocorre, por exemplo, com as narrativas regionalistas da década de trinta, que expõem a visão de mundo das classes oprimidas, sob um ponto de vista diferente da classe dominante ou, mesmo anteriormente, na primeira fase modernista, quando Mário de Andrade cria *Macunaíma*, o herói sem caráter, em confronto ao mito do *bom selvagem*, tão propagado pelos românticos.

Seja de uma forma ou de outra, constatamos que as narrativas sempre estiveram presentes no cotidiano das pessoas, a princípio, oralmente, evoluindo depois para a forma escrita e mais tarde, quando a voz do contador se transforma em voz do narrador, para a forma do conto literário. Assim, para satisfazer a necessidade de representação da sua realidade, o homem utiliza-se tanto da fruição quanto da produção de textos literários. A literatura registra os anseios, as realizações e fracassos dos indivíduos, fazendo-se, assim, testemunha da experiência humana. O texto literário é, portanto, o lugar ideal de investigação sobre o homem. Em relação a isso Nelly Novaes Coelho comenta:

A arte é, na realidade, em suas diferentes manifestações, o fenômeno que descobre o mundo à Humanidade [...] é uma espécie de ponte entre a realidade comum que nos rodeia e o mundo do indizível, que escapa à percepção comum [...] a tarefa do artista-criador é revelar aos seus semelhantes as múltiplas faces da realidade comum que nos rodeia, e os possíveis valores do mundo do indizível, que deverá dar o sentido derradeiro àquela realidade comum. (1994, p. 37)

Além disso, a literatura, como qualquer outro tipo de arte, serve também para provocar no homem o sentimento do belo, algo para ser apenas apreciado. É por intermédio dela que o indivíduo expressa seus sentimentos. De acordo com Bosi (1995), a arte é um meio pelo qual o homem se relaciona com o universo e consigo mesmo, por isso tem sido uma das atividades fundamentais do ser humano desde a pré-história.

No que se refere aos textos literários, estes desempenham ainda outro papel: o da humanização do homem. Segundo Candido (2002) a obra literária exprime o homem, contando suas experiências e atua sobre sua própria formação; deste modo, além de despertar o prazer estético no leitor, a literatura molda, como uma

forma de inculcamento, o pensamento do fruidor sobre o mundo, faz isso a despeito de este estar consciente ou inconsciente desse processo de recepção.

A obra de arte pode representar temas essenciais do ser humano ou, ainda, temas não tão relevantes. O que importa é o modo como esses temas são tratados, a sua originalidade. Temas corriqueiros da vida cotidiana podem ser reproduzidos de maneira excepcional pelas lentes de determinado escritor. É o que ocorre, por exemplo, com a obra de Machado de Assis; o romance *Dom Casmurro*, ao tratar temas comuns, recebe o aplauso da crítica em virtude de *como* a sua linguagem traduz o jogo de interesses explícitos e escusos das personagens, como o olhar do narrador, instalado na narrativa, perscruta a alma das personagens e manifesta-a mediante sua fina ironia e humor.

Embora o foco deste trabalho não esteja na recepção da obra de arte, é interessante ressaltar que as histórias trabalhadas nas obras não são retiradas apenas da experiência do artista, mas este, ao produzir sua obra, respeita também o repertório comum da civilização para a escolha de temas e formas, considerando as condições de recepção de seu público. Esse princípio vai ao encontro do pensamento de Beaugrande e Dressler (1981, apud VAL, 2000) que entendem o texto como “ocorrência comunicativa” da interação humana. Para esses autores, há certos mecanismos de textualidade que permitem que a comunicação estabeleça, entre eles a aceitabilidade, isto é, atitudes, objetivos e expectativas do emissor e do receptor, os quais são considerados no ato da produção textual.

Assim, quer na produção, quer na fruição das obras deve-se ter em mente tanto o narrador, quanto seu receptor. A Literatura desempenha, portanto, variada função, o poder de representar uma dada realidade social e humana, auxiliando na sua compreensão e o poder de “inculcamento” de certas visões de mundo em seu receptor, apresentando-lhe a imagem dessa realidade, sem esquecer-se de considerá-lo nessa produção. Contudo, como já afirmamos, este estudo não pretende voltar-se para o aspecto da recepção das obras de arte.

Ingenuamente poderíamos pensar que a representação da realidade estaria relacionada apenas à temática, aos fatos dessa realidade. Entretanto, ela se expande nas formas de expressão. A maneira como o discurso se constrói esteticamente deixa também transparecer certas visões de mundo. As

transformações estéticas sofridas pela Literatura no decorrer do tempo são reflexos das mudanças do modo de ver o mundo.

Bosi, referindo-se à arte de um modo geral, comenta que

“nenhum período da História é vazio: cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de sistemas de significação, universos de valores que as distingue de outras épocas. [...] as rupturas entre os vários tempos da História envolvem mutações radicais no modo de falar, escrever, cantar, pintar, esculpir, construir...” (1995, p. 45)

Exemplo disso é dado pelo mesmo autor quando se refere ao uso da perspectiva na pintura. Entendendo como perspectiva um conceito “que ensina a transpor para a superfície bidimensional do quadro a estrutura tridimensional do espaço, tal como o olho humano percebe” ( *ibidem*, p.42), o autor comenta que a arte bizantina (séc. IV a XVI) e a gótica (séc. XII a XVI) não utilizaram tal recurso, enquanto a arte renascentista tomou a perspectiva como critério obrigatório para a *boa arte*, retomando os padrões clássicos. Isso pode ser explicado historicamente: os espaços bizantino e gótico são místicos, portanto simbólicos, sem qualquer cuidado com a representação do real, enquanto a mente racionalista e antropocêntrica dos renascentistas cria uma forma funcional e matemática para representar a realidade, daí se justifica sua forma detalhista de ver o mundo.

Na literatura, também observamos a relação entre os modos de compor e os períodos culturais. É o que ocorre, por exemplo, a partir do final do século XIX, quando o romance começa a modificar as formas tradicionais de narrar, distanciando-se aos poucos da representação mimética e aproximando-se da abstrata. O papel do narrador e o das personagens se alteram. No romance tradicional, o romancista onisciente enfoca as personagens de maneira integral, na sua amplitude histórica, conhecendo seu presente, passado e futuro, integrando-as em um espaço específico e conduzindo-as num enredo cronológico. Mesmo o narrador em primeira pessoa, o *Eu* que narra se distancia o suficiente do *Eu* passado (narrado), para ter uma perspectiva do todo. O narrador conduz coerentemente a narrativa, fruto de uma visão antropocêntrica, segundo a qual o homem tem o controle das coisas. Todavia, a realidade social se altera e o romance acompanha tais transformações. Rosenfeld (1969) comenta as modificações ocorridas no romance moderno a partir das transformações na sociedade. Como

reflexo de um mundo que passa a ser conturbado, cheio de guerras e conflitos, abalado pelas inovações tecnológicas, as quais o homem já não consegue controlar, o romance moderno modifica sua estrutura, alterando seu modo de narrar. Os autores modernos passam a utilizar o monólogo interior, a abolição do tempo cronológico e da causalidade, recursos expressivos inovadores, que rompem com o sistema simbólico tradicional como forma de representar esse estado caótico. O narrador passa, então, a não representar o “mundo real”, mas o psíquico, que é atemporal e não-linear, utilizando-se de estruturas capazes de incorporar o sentimento de insegurança em que está inserido.

Desta forma, percebemos que a Literatura, quer por meio de seu conteúdo, quer por suas formas de expressão, é produto social e exprime as condições das civilizações em que ocorre, isto é, traduz o contexto cultural, ao mesmo tempo em que atua sobre o indivíduo. Para fazer isso o artista orienta sua produção segundo os padrões da sua época, os interesses de seu público, escolhendo certos temas e formas.

Amplia-se, assim, a função social da obra literária, além de satisfazer as necessidades materiais ou emocionais dos indivíduos, de influenciar sua percepção sobre o mundo, possui ainda uma função social: a partir da conscientização que provoca, contribui para a mudança ou conservação de certa ordem social.

## 1.2. A Literatura e o plurilinguismo de Bakhtin

Desde a antiguidade clássica, já encontramos preocupação com a abordagem dos textos literários. Aristóteles e Platão fazem afirmações sobre a arte e a literatura, que podem ser consideradas como prenúncios de crítica literária. Esses filósofos veem a arte como mimese da realidade, embora sob perspectivas diferentes: na visão platônica, como imitação das aparências, na aristotélica, como imitação da essência. Além desse aspecto, eles também abordam a questão dos gêneros literários, fazendo a distinção entre poesia lírica, épica e dramática. Assim, embora não se falasse ainda em crítica literária, esses são seus primeiros fundamentos.

Baseado, principalmente, na doutrina de Platão, Horácio levou a Roma as teorias gregas, por meio da obra *Arte Poética*, com a intenção de fornecer parâmetros àqueles que pretendiam elaborar normas dramáticas. Seu pensamento considera que o fazer da arte se estabelece por regras rígidas e inflexíveis; o que

transforma a crítica numa disciplina normativa e didática. Pensamento que perdurou até a Idade Média.

Durante a Idade Média, as questões estéticas ficaram em segundo plano, prevalecendo as de caráter moral, teológico ou filosófico.

Com o Humanismo e o Renascimento, a descoberta da cultura greco-latina deu origem a inúmeros estudos teóricos e de crítica literária. Em geral, esses estudos, a partir do século XVI, obedeciam às teorias da antiguidade, principalmente as de Aristóteles e Horácio. Nesse período predomina a crítica doutrinal, “quando algum estudioso se voltava para as obras de criação, procedia como um censor, vigiando a boa ou má aplicação das normas teóricas aceitas como leis absolutas e definitivas.” (MOISÉS, 1982, p.128) Tal abordagem crítica se estende até o século XVIII, quando o pensamento clássico começa a ser questionado.

Para os críticos desse século a admissão de regras não deveria constranger o talento individual; admitem a lição dos antigos teóricos, mas rejeitam sua obediência passiva. Tais regras deveriam passar por um exame para serem, posteriormente, aceitas ou repudiadas.

No final do século XVIII, no entanto, assiste-se ao aparecimento de novas tendências críticas, que se desenvolverão no século seguinte, dando ênfase à dimensão histórica dos acontecimentos humanos.

A crítica literária do século XIX, representada pelas teorias deterministas, positivistas e naturalistas, aborda o fenômeno literário a partir de sua causalidade históricossociológica, acentuando a análise das circunstâncias externas, como os aspectos históricos, econômicos, sociais. “O valor literário era medido de acordo com a maior ou menor fidelidade com que a literatura retratava o meio.” (COUTINHO, 1968, p. XV) Ainda nesse período surge um outro tipo de crítica (postulada por Sainte-Beuve) que, para atingir a obra, parte da biografia do autor, no pressuposto de que compreendendo o autor explica-se a obra. Percebemos, assim, a predominância dos aspectos extrínsecos no exame das obras literárias. Nessa perspectiva crítica, a literatura é encarada como um documento (PROENÇA, 1985)

Em seguida, passou-se a observar os conteúdos morais ou políticos contidos nas obras, se eram ou não ideologicamente adequados, segregadores ou agregadores, se modificavam a conduta e a visão de mundo do indivíduo ou reforçavam seus valores sociais. O valor da obra estaria na sua maior ou menor

eficácia em divulgar os princípios éticos que deveriam ser obedecidos. Entretanto, esses tipos de análise ainda não contemplam os aspectos estilísticos da obra, restringindo-se apenas à observação do conteúdo exterior da obra.

A partir das primeiras décadas do século XX, há a retomada das ideias de Aristóteles no plano da arte e, mais especificamente, da literatura, que passa a ser examinada como arte da palavra. Surgem, em várias partes do mundo, diferentes doutrinas e métodos de abordagem, que tomam direções diversas, baseados em quadros teóricos diversificados, tendo em comum, contudo, a ruptura com a crítica do século anterior. Ocorrem mudanças significativas na forma de observação da obra, abrindo, assim, possibilidades de análise dos aspectos essencialmente intrínsecos ao texto. A crítica literária não mais explica tudo pela vida do autor ou pelo contexto, interessa-lhe agora o que é constitutivo do texto, os processos literários empregados pelo autor para traduzir sua visão de mundo e não o que lhe é exterior.

A nova crítica literária dedica-se, portanto, ao estudo dos elementos internos da obra. Surgem, assim, as várias correntes da crítica moderna, entre as quais o Formalismo Russo, o *New Criticism* e o Estruturalismo.

No entanto, essa nova visão crítica não desconsidera totalmente os aspectos extrínsecos (políticos, religiosos, morais), pelo contrário, a partir desses conteúdos procura observar a forma pela qual cada estilo trabalha esses temas. "... o social, o humano, o vivo, estão incorporados ao estético (...) a obra de arte é um todo, composto de partes indissolivelmente ligadas de conteúdo e forma, de significante e significado." (COUTINHO, 1968, p. XXX)

Contemporâneas a esses movimentos da crítica literária surgem as ideias de Mikhail Bakhtin relacionadas ao estudo do romance, gênero que nem sempre teve relevância literária. Durante longo período, apenas os textos poéticos eram literariamente aceitos, considerados como a expressão das altas camadas sociais, ditas como modelo do *bom falar*. A poesia era organizada sob um ponto de vista prismático, ou seja, tudo era abordado de um único ângulo. Em suas origens clássicas a linguagem literária sempre foi metrificada, só a partir da Idade Média é que a prosa foi incorporada nesse tipo de linguagem, o que modificou o modo de representar o mundo e, conseqüentemente, a forma de interpretá-lo. No decorrer dos últimos séculos, sobretudo a partir do século XIX, o romance transforma-se de mera narrativa de entretenimento em um estudo da alma humana e das relações

sociais. Assim, a importância das propostas de Bakhtin se estabelece pela ênfase que dá a esse gênero, revelando mais um rumo à análise literária e concedendo novos métodos de abordagem e recursos de análise.

É, portanto, nesse contexto que o filósofo russo introduz a noção de que toda linguagem, inclusive a literária, é semiótica, ou seja, ela apreende o plurivocalismo manifestado pelos diversos estratos sociais, dando-se voz aos diversos grupos sociais que se fazem representar nos discursos.

Diante do progressivo desenvolvimento do romance, que introduz constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas e incorpora esses posicionamentos sociais, surge a necessidade de teorias que dêem conta de seu estudo como fenômeno semiótico, que se preocupem com o exame das várias vozes inscritas. Por isso, quando Bakhtin estuda, por exemplo, a obra de Dostoiévski em *Problemas da poética de Dostoiévski* e Rabelais, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, ele inova na observação do texto literário, explorando as inter-relações entre os vários discursos, a fim de focalizar o plurilinguismo instalado no texto, princípio básico da teoria de Bakhtin. Assim,

Embora não se apresentem como uma teoria sobre os gêneros, as formulações sobre o dialogismo propõem uma alternativa para a *Poética*, dirigindo seu alvo para uma esfera do mundo discursivo que ficara à margem tanto da retórica quanto da poética. Essa esfera corresponde ao domínio da prosa. (MACHADO, 2006, p.153)

Enquanto a poesia é considerada expressão das altas camadas sócioideológicas, o romance se opõe à língua literária reconhecida nos salões; ele é produto das classes populares. Só mais tarde, o romance é assimilado pela elite, mas, nesse processo de incorporação, ele se enforma segundo os temas e os tratamentos da classe dominante. Irene Machado comenta que a escolha de Bakhtin pelo romance como corpus de seu estudo não se deu por considerá-lo um gênero maior da cultura letrada, mas porque nele Bakhtin encontrou “ a representação da voz da figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram relacionar-se no mundo”. (ibidem, p. 153) Além disso, configura um espaço em que se podem encontrar inseridos vários outros gêneros.

De acordo com Bakhtin, o romance, como já apontamos, dá voz aos diversos estratos sociais, que manifestam diferentes concepções de mundo, estabelecendo entre si relações polêmicas em seus discursos, como nos ensina Bakhtin em sua

análise de *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais. Registre-se que desde os romances da Antiguidade as diversas classes sociais já são representadas, entretanto, não lhes é dada voz, esses estratos sociais são representados na linguagem considerada “literária”. Aos poucos os romances vão incorporando dialetos, que sozinhos não seriam considerados literários, assimilando linguagens e construções que tradicionalmente não fariam parte da literariedade, valorizando, assim, as ações cotidianas dos homens comuns e sua linguagem peculiar. Ressalta-se aqui que essas vozes podem ser polêmicas ou contratuais entre si. Polêmicas, se divergirem em seus posicionamentos axiológicos, contratuais, se concordarem.

É a partir da década de 30 que a orientação dialógica do discurso começa a ser discutida na teoria literária, verificando-se a existência de vários discursos *alheios* sobre o mesmo objeto e sobre o mesmo tema inseridos no enredo, os quais são percebidos na linguagem. Cada período histórico, cada profissão, cada camada social passa a ter sua linguagem própria, seu discurso, que expressa um ponto de vista específico sobre o mundo. Essas vozes mostram a compreensão que cada classe ou segmento social tem do mundo, o que dá a esses discursos um caráter ideológico. Tais vozes podem coexistir dentro de um mesmo discurso, completando-se, opondo-se, isto é, dialogando entre si; são utilizados pelo enunciador para orquestrar os seus temas como expressão de suas intenções.

Assim, todas as vozes que se fazem ouvir no discurso romanescos são ( ou devem ser) respeitadas enquanto vozes sociais e históricas, portadoras de posturas socioideológicas que não coincidem com as do autor, mas são orquestradas por ele.” (BERNARDI, 2007, p. 40)

O plurilinguismo ou dialogismo, é, segundo Bakhtin, um princípio constitutivo da língua, pois o enunciador para constituir o seu discurso leva em conta o discurso do outro, que está presente no seu. Como ele enfatiza, “apenas Adão mítico que chegou com a primeira palavra no mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto.”(BAKHTIN, 1988, p.88) Deste ponto de vista, em um discurso estão presentes pelo menos duas vozes; mesmo que uma delas não esteja explícita, ainda assim ela está ali presente.

Fiorin (2007), para exemplificar o conceito bakhtiniano de dialogismo (também chamado pela Análise do Discurso de linha francesa de “heterogeneidade do

discurso”), analisa o romance *A cidade e as serras*, de Eça de Queiroz, em que encontra, de forma constitutiva a oposição civilização x natureza, figurativizada pela cidade e pelas serras. A partir dessa oposição, indica a presença de pelo menos três discursos: o primeiro, que concebe a civilização como algo criado pelo homem, portanto artificial e a natureza como algo instintivo. Nessa dessa concepção, a civilização é vista como algo positivo, eufórico, enquanto a natureza é concebida como próxima ao animal, ao selvagem, portanto, disfórica. Opondo-se a esse discursos há um contradiscurso, que expressa uma visão controversa, em que “a cidade é nada, é ilusão, porque não é fonte da grandeza do homem, mas da miséria” (FIORIN, 2007, p. 125); nesse discurso a civilização passa a ter um caráter disfórico, ressaltando os aspectos negativos da civilidade. Já a natureza passa a ser vista como a fonte da paz, da alegria, da familiaridade, da amabilidade. No final do romance introduz um terceiro discurso, que dialoga com os dois anteriores. “Nesse discurso, civilização e natureza não estão em oposição, mas fundem-se em um termo complexo.”(ibidem, p.134). Para introduzir os contradiscursos, o autor lança mão de alguns procedimentos: coloca nos percursos figurativos referentes à civilização ou à natureza, figuras que mostram aspectos feios e desagradáveis; utiliza-se da ironia em relação à civilização ou à natureza; ou cria uma polêmica, por meio da voz do narrador, a respeito de aspectos ligados à natureza ou à civilização, dependendo do que quer atacar. Entretanto, não há incoerência no romance, “o que há são pontos de vista divergentes que constituem um interdiscurso.” (2007, p. 137), revelando a formação discursiva de determinada época, as diversas formas de pensamento do final do século XIX.

Cabe aqui um parêntese nessa discussão para mostrar como a natureza heterogênea da linguagem vai além da superfície do texto. Ela serviu, antes de tudo, para organizar ideologicamente a formação das línguas. Influenciado pelas ideias de Marr, que acreditava que as línguas possuíam uma única origem, sendo modificadas a partir de necessidades sociais, principalmente do trabalho, o próprio Bakhtin estabelece como elemento estruturador da língua os aspectos históricos e sociais, impostos pela classe dominante. Esses aspectos, segundo o autor russo, influenciaram a escolha e a prevalência de certas formas verbais sobre outras, o que confere uma perspectiva ideológica à linguagem. Isso demonstra as relações indissociáveis da linguagem com o mundo.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É claro, portanto, que a palavra será sempre um indicador mais sensível de todas as transformações sociais (...) (BAKHTIN: 1988, p.41)

Feita essa observação, voltemos às formas de dialogismo. Além da referida característica constitutiva, o dialogismo pode ainda se expressar de forma mostrada; a presença do outro está inscrita na cadeia do discurso, explicitada por marcas linguísticas. Essas vozes se manifestam pelo discurso direto, pelo discurso indireto, indireto livre, pela intertextualidade, etc. São manifestações de posicionamentos sociais, pontos de vista acerca da realidade. As inúmeras vozes sociais se instalam em uma *arena*, em contínua tensão, lutando, cada uma delas para se impor. Nesse embate socioideológico, o caráter centrípeto (centralizador) da linguagem dominante põe freios, cerceia as manifestações do que Bakhtin denomina de linguagem da “praça pública”.

Essas vozes podem aparecer de formas distintas no discurso na maioria das vezes; não se confundem com a do narrador; mesmo quando este se utiliza de uma linguagem “comum” (linguagem comumente falada pela maior parte das pessoas de uma sociedade) sua voz se diferencia das outras vozes presentes no texto, deixando claro seu pensamento, por vezes se solidarizando com esses discursos e, em outros momentos, refutando-os de forma paródica ou irônica. Entretanto, em alguns momentos a voz enunciativa pode deixar-se confundir com o discurso alheio, utilizando-se de uma composição híbrida, aquela em que apesar de parecer pertencente a um único locutor, na verdade é expressão de dois falantes diferentes, deixando o plurilinguismo menos evidente.

Assim, essas vozes podem aparecer em forma de discurso direto das personagens, mas também no discurso do próprio enunciador, quando recorre a determinados termos, definições, ou construções, empregando linguagem dissimulada, que introduz recursos expressivos que mascaram o discurso alheio.

É importante ressaltar que o autor (denominado por Bakhtin de autor-pessoa) nunca estará visível no texto, assumirá sempre uma posição por trás do narrador, de cujas palavras se apropria. Portanto, o autor-pessoa não se inscreve no texto, ele incorpora o papel do autor-criador, que organiza as diversas vozes presentes no texto refratando seus posicionamentos axiológicos. Percebe-se aqui que Bakhtin

faz uma distinção entre autor-pessoa e autor-criador. O primeiro termo refere-se ao escritor, ao artista, enquanto o segundo à “função estético-formal engendradora da obra” (BRAIT, 2007, p.37). “ o autor-criador é, assim, aquele que dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (...), mas a partir de certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente.” (FARACO, 2006, p. 39)

Desta forma, a aproximação do narrador ou o seu afastamento em relação a essas vozes demonstram o aspecto intencional do plurilinguismo. Para a interpretação das intenções das vozes instaladas no discurso no que se refere ao uso desse plurivocalismo é necessário que se observem os aspectos internos do discurso, ou seja, os mecanismos de expressão por elas utilizados.

Todavia, apesar de esses discursos “alheios” terem seu estilo próprio, com seus elementos semânticos e axiológicos, eles não destroem a unidade lingüística abstrata (gramática) da linguagem literária, conservam características estáveis que permitem sua compreensão e definem seu gênero.

### 1.3. A Literatura e a questão do cronotopo

Outro conceito bakhtiniano que auxilia na construção dos sentidos dos textos é o cronotopo. Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética*, mais precisamente no capítulo “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, chama de cronotopo à

interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. [...] Os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (1993, p. 211)

Esse conceito está apoiado no pensamento de Kant e dos neokantianos a respeito da importância das categorias de tempo e espaço como mecanismos pelos quais a mente organiza as experiências humanas. Segundo o filósofo alemão, em cada lugar e em cada período os homens possuíam visões diferentes de si mesmos e do mundo, sendo elas percebidas por meio da observação do tempo e espaço. (apud CLARK, HOLQUIST, 1998, p. 295)

É a partir dessas ideias que Bakhtin cria o conceito de cronotopo, no sentido de tempo e espaço, juntos, poderem determinar a compreensão da visão de mundo

em um determinado contexto. A relação entre esses dois elementos textuais (tempo e espaço) é desencadeadora de conflitos, que provocam mudanças na trajetória dos indivíduos.

Para entender melhor esse conceito, observemos como o autor o identificou em alguns tipos de romance da Antiguidade.

Segundo ele, surgiram, no período da antiguidade, algumas formas de romances que contribuíram para a formação do romance europeu e do contemporâneo, entre os quais está o romance de aventura e de costumes e o romance de aventuras e proações, cujas características poderemos, posteriormente, perceber em nosso *corpus*. No primeiro, o romance de aventura e costumes, o principal aspecto é a metamorfose sofrida pelo herói; a narrativa desenvolve momentos especiais de ruptura e crise que desembocam na transformação do personagem. São representados dois ou três momentos de crise que decidem a vida humana e que determinam o seu caráter. “Assim, o romance dá duas ou três imagens do mesmo homem, unidas e desunidas por suas crises e regenerações.” ( BAKHTIN, 1993, p. 238) O tempo nesse tipo de romance não é sem vestígios, mas deixa marcas profundas no caráter do herói, provoca-lhe essas transformações. No romance de aventura e costumes, as ações das personagens são determinadas pelo acaso, pelo destino, porém esse poder é limitado, pois as escolhas que o herói faz também provocam efeitos em suas ações.

Já o segundo tipo de romance, o de aventura e proações, trata, geralmente, dos sofrimentos dos jovens amantes, que são narrados sob a estrutura canônica: moço encontra a moça, perde a moça, consegue a moça. Centra-se em dois pólos: o tempo inicial (os amantes se conhecem e se apaixonam) e um tempo final (se reencontram e continuam apaixonados). Tudo o que ocorre no meio desses dois pólos não altera esses personagens, continuam os mesmos, seu tempo biográfico não é modificado. “Há um hiato puro entre os dois momentos do tempo biográfico, que não deixa nenhum vestígio no caráter e na vida do herói.” (ibidem, p. 216) Outro aspecto desse romance, diferente do romance de aventura e de costumes, é o fato de que a iniciativa das ações dos heróis não pertence a eles mesmos, mas sim ao acaso, a forças divinas, eles não têm domínio de seus próprios destinos. Suas ações são alteradas repentinamente por essas forças, as quais vão dando o curso ao enredo.

Nesses romances, os cronotopos do encontro e da estrada possuem papel fundamental, pois é na trajetória do herói, durante suas “viagens” na vida, que os encontros ocorrerão e provocarão as transformações no caráter da personagem, no caso do romance de costumes, ou não produzirão mudança alguma, corroborando o caráter imutável do herói, no caso do romance de provações.

Inseridos nesses tipos de romance estão vários cronotopos: do encontro, da despedida, da perda, da obtenção, da descoberta, entre outros, nos quais tempo e espaço têm sentido importante para a composição da narrativa e na estruturação das personagens.

Voltando nosso olhar, mais especificamente, para o cronotopo do encontro, percebemos que todos os enredos, independentes do gênero, são marcados por encontros que ocorrem em determinado tempo e espaço, e a alteração de qualquer um deles, modifica o seu resultado. O cronotopo do encontro pode receber matizes emocionais e de valor, podem ser tristes ou alegres, ansiosos, ocasionais, propositais, etc. Esse cronotopo pode assumir um sentido metafórico dentro da narrativa, deixando transparecer as intencionalidades do autor. O cronotopo do encontro está intimamente ligado ao cronotopo da estrada, pois não são poucos os encontros que ocorrem pelo caminho. A “estrada” metaforicamente representa a trajetória do herói durante o tempo de aventura. “Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo.” (1993, p.222) São esses dois cronotopos que darão, posteriormente, base à nossa análise.

Antes de prosseguirmos, é importante esclarecer que, embora Bakhtin tenha utilizado essa teoria para análise do romance, nada impede que seja aplicada ao conto, por se tratar de uma narrativa ficcional. Por isso, a utilizamos na observação de nosso *corpus*.

Tendo consciência da importância tanto da forma, quanto do conteúdo para a análise literária, passemos agora para o nosso tema...

## Capítulo 2

### EM TORNO DOS COMPONENTES TEMÁTICOS

#### 2.1. Um histórico da trajetória feminina

Falar em feminismo nos dias de hoje poderia soar coisa banal, pois a relação entre homens e mulheres *parece* ser harmoniosa, uma vez que, aparentemente, os direitos de ambos são respeitados. Conquistas como a *Lei Maria da Penha* e o aumento do número das Delegacias da Mulher são exemplos de como a sociedade tem tratado de forma mais séria a questão da mulher. Entretanto, esses dados ao mesmo tempo que representam um avanço, são contraditórios, pois denunciam o pensamento, ainda muito frequente, de que a mulher tem o dever de se submeter às ordens e caprichos masculinos, daí a necessidade desse tipo de intervenção. Em relação aos direitos da mulher, Beauvoir comenta:

Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. Economicamente homens e mulheres constituem como que duas castas: em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam na indústria, na política, etc. Maior número de lugares e postos mais importantes. Além de poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. (1980, p.14,15)

Mas, de onde vem esse pensamento de inferioridade feminina? Simone de Beauvoir (1980) comenta ainda que essa ideia está alicerçada no conceito do eterno e do absoluto. Os homens puseram suas religiões e filosofias a serviço de seus desígnios. Seus argumentos se baseiam, por exemplo, na lenda de Pandora, na qual tudo se originava a partir do homem e a mulher é vista como um apêndice, e ainda pior, responsável pelos males do mundo.

No momento em que o homem se afirma como sujeito, a ideia do Outro de instaura: o homem vê-se como suficiente por si mesmo e enxerga a mulher como o Outro. Nessa relação a alteridade se manifesta como maniqueísta; se há o bem, em contrapartida há o mal, o qual, na maioria das vezes estará se referindo à mulher. Mais uma vez os mitos corroboram esse pensamento:

Eva entregue a Adão para ser sua companheira perde o gênero humano; quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher e é a primeira dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade. (ibidem, p. 110)

Outra tentativa de explicação desse pensamento está nos papéis designados aos dois sexos no decorrer da história. A princípio essa explicação é desprovida de qualquer fundamento científico, assim como na explicação anterior, baseia-se apenas nos mitos sociais. Exemplo disso é o pensamento, que se sustenta durante muito tempo, de que à mulher cabe apenas a responsabilidade de carregar e alimentar a *semente viva*: o pai é o único criador. “ Aristóteles imagina que o feto é produzido pelo encontro do esperma com o mênstruo, nessa simbiose a mulher fornece apenas a matéria passiva, sendo o princípio masculino, força, atividade, movimento, vida. ( 1980, p.29) Essa teoria perpetua-se por toda a Idade Média até a Idade Moderna. Apesar de todas as descobertas científicas que ocorrem a partir de então, as ideias de Aristóteles não são totalmente descartadas; Hegel prega que os dois sexos eram diferentes: um ativo e outro passivo, e a passividade cabe, naturalmente, à fêmea.

Encontramos ainda outra justificativa para a superioridade masculina no campo da História. Beavoir comenta que de acordo com informações oferecidas pela etnografia acerca das formas primitivas da sociedade humana, a mulher primitiva é dotada de força física, capaz, como contam as narrativas de Heródoto, de participar de expedições guerreiras. Todavia, apesar disso não é capaz de competir com o homem, pois a gravidez, o parto, a menstruação diminuem sua capacidade para o trabalho e a condena a longos períodos de impotência. Por mais forte que seja, necessita dos homens para se defender dos inimigos, ou ainda para nutrir a si mesma e sua prole.

A autora explica ainda outro fator interessante em relação à posição da mulher na sociedade primitiva: como são nômades, as famílias não têm ideia concreta de permanência, e por consequência, não valorizam os filhos, os quais são vez por outra mortos, em decorrência de qualquer obstáculo. Menosprezam, assim, a função da maternidade. A mulher, portanto, dentro de suas tarefas, não encontra motivação para se afirmar, ela apenas aceita passivamente seu destino biológico de procriação. Seus encargos domésticos, associados à sua função de mãe, possuem

um caráter de repetição, não produzem nada de novo. O homem, por outro lado, vive situação diferente: a cada dia inventa maneiras diferentes de exercitar sua função de provedor e protetor da família. Para isso inventa ferramentas, busca novas estratégias. Nessas ações experimenta seu poder. “Sua atividade tem outra dimensão que lhe dá sua suprema dignidade.” (1980, p. 84)

Os dados históricos nos mostram que essa visão machista, tão arraigada em nossa sociedade, tem suas origens nos mais remotos tempos e só recentemente (tendo o vista o tempo de existência da humanidade) se tornou causa de luta.

As mulheres, embora, tenham ficado durante muito tempo na sombra da história, sempre tiveram um papel relevante na sociedade. Verificamos que a história das mulheres é tão antiga quanto a humanidade, entretanto sua visibilidade se dá apenas a partir do pensamento iluminista dos séculos XVII a XIX, corroborado, principalmente, pelas revoluções francesa e americana. É nessa época que se começa a esboçar o pensamento sobre os direitos iguais entre os cidadãos.

A preocupação com a questão da emancipação feminina, no entanto, não é por acaso, ela advém de transformações políticas e econômicas na sociedade. O fato de as mulheres serem introduzidas no mercado de trabalho; não por vontade própria, mas pelas dificuldades econômicas e pela miséria advindas das guerras, faz com que elas saiam do espaço privado para o público, o que lhes abre novos horizontes e permite que percebam suas potencialidades. Essa visão é reforçada, posteriormente, pelas ideias liberais da Revolução Francesa, que pregam “liberdade, igualdade, fraternidade” tão difundidas na sociedade da época e que ecoam até hoje. Entretanto, apesar da efervescência desse pensamento, como comenta Gonçalves (1998), tais ideias não se estendem, a princípio, a todos os cidadãos da época, entre os quais, as mulheres. Esse posicionamento indica que para os iluministas a liberdade tem sexo. Assim, “A Modernidade traz maior participação da mulher na sociedade, mas ainda lhe exigirá submissão.” (BICALHO: 1998, p. 23)

Verificamos que, embora esse período fosse de efervescência libertária, os espaços de poder (Parlamentos, Cortes de Justiça, Bolsa) ainda são vetados às mulheres. Até mesmo as bibliotecas são reservadas aos homens. “O acesso aos livros conserva algo de sagrado e de masculino. Como a leitura do jornal, do qual as mulheres espiam os ‘rodapés’ e os romances de folhetim.” (PERROT: 2005, p.461)

Apesar disso, no decorrer do tempo, as revoluções burguesas abrem caminho para a atuação coletiva das mulheres em busca de seus direitos, pois a propagação

das ideias iluministas propiciam às mulheres condições para a tomada de consciência, levando-as a questionar sua situação de opressão e subalternidade. De acordo com Bicalho (1998) é nesse período (final do século XVIII) que surgem personalidades importantes na defesa dos direitos femininos: a francesa Olympe de Gouges, que escreve *Declaration des droits de la femme et de la citoyenne*, em que destaca o papel político das mulheres; Mary Wollstonecraft, com sua obra *Vindication of the right of women*, em que aborda a mulher como ser social; e o francês Condorcet, que escreve *Sur l'admission des femmes au droit de cite*, em que levanta o estatuto jurídico das mulheres. Entretanto, as ideias desses autores são bastante rebatidas no contexto em que viveram.

Com o advento da revolução industrial homens e mulheres passam a compartilhar o mercado de trabalho; elas, logicamente, com os piores salários e cargos. É nesse contexto que o Romantismo mascara a realidade, colocando a mulher num pedestal, quando na verdade as indústrias e a própria sociedade as massacram.

O tempo passa e há um avanço em todos os campos da ciência, contudo, as teorias desenvolvidas no século XIX também não contribuem para que a luta feminista progrida. Teorias como o positivismo de Comte e o evolucionismo de Darwin apenas reforçam as diferenças sexuais, corroborando a inferioridade feminina por meio de afirmações *científicas*, tais como as que mostram o tamanho menor do cérebro da mulher em relação ao do homem, a desproporção dos ossos e o desequilíbrio dos nervos (que provoca histeria e nervosismo). (GONÇALVES: 1998, p.45) Comte reclama a hierarquia dos sexos. Segundo o filósofo, há entre homem e mulher diferenças radicais, físicas e morais, que os separam profundamente um do outro. Beauvoir comenta essa ideia:

Para Comte a feminilidade é uma espécie de 'infância contínua' que afasta a mulher do 'tipo ideal de raça'. Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem. (1980, p.144)

A autora ainda ataca esses posicionamentos demonstrando que embora existam aspectos biológicos, como por exemplo, a menstruação, a gestação e a menopausa, que fragilizam a mulher, eles não são suficientes para definir uma

hierarquia entre os sexos. “[...] não explicam por que a mulher é o Outro; não a condenam a conservar para sempre essa condição de subordinada.” (ibidem, p. 53)

Nesse século a luta pelos direitos das mulheres passa pelas ideias dos socialistas utópicos, como Robert Owen, Richard Carlyle, William Thompson, que “vinculam a libertação da mulher à luta por um mundo melhor, inaugurando, assim, um pensamento feminista socialista, que ataca ao mesmo tempo a instituição do casamento burguês e a sociedade dividida em classes.” (GUTIÉRREZ: 1985, p.63) Esse pensamento antecipa as ideias de Marx e Engels, que prometem às mulheres uma libertação ligada a do proletariado, ambos oprimidos. Segundo eles isso ocorreria por meio da evolução técnica a partir do seu trabalho produtor. A mulher conseguiria emancipar-se quando conseguisse se desvincular do trabalho doméstico e engajar-se na cadeia produtiva.

Contudo, ao observarmos a situação das mulheres operárias, verificamos que estas são mais exploradas do que os trabalhadores do outro sexo. A divisão de trabalho por sexo, a partir da propriedade privada, reforça a supremacia masculina, pois o fato da mulher ser fisicamente mais frágil e não conseguir fazer uso das ferramentas inventadas pelo homem, acarreta mais uma vez a opressão do sexo feminino, que fica subjugado a serviços inferiores, o que leva Engels a reduzir a oposição dos sexos a um conflito de classes.

No trabalho, as mulheres recebem salários menores que os homens, o que é justificado pelo fato de que elas teriam necessidades menores do que eles. Ligadas sempre ao pai ou ao marido, contentam-se em trazer para casa apenas um auxílio. Submetem-se a essa situação, pois não sabem se defender de seus exploradores.

O mercado de trabalho coloca homens e mulheres em concorrência, o que acarreta uma não solidariedade imediata entre os participantes do proletariado. Só quando as mulheres se integram na vida sindical é que conseguem, enquanto classe, defender seus interesses e deixam de colocar em perigo a classe operária.

Nesse mesmo período Marx aprofunda as questões feministas. “O marxismo desenvolve um feminismo da mulher trabalhadora, explorada na produção capitalista e na família ocidental moderna. Para este pensamento as mulheres diferenciam-se de acordo com o lugar que ocupam nas classes sociais.” (BICALHO: 1998, p.30)

Entretanto, o pensamento de Marx a respeito da mulher restringe-se às esferas do mercado de trabalho, não retratando o âmbito privado e doméstico das classes burguesas, em que a opressão, pela qual as mulheres são submetidas,

também está presente. Todavia, é interessante observar que à mulher burguesa é convincente a adaptação à supremacia masculina, pois são seduzidas pelas facilidades de sua posição: cercada de honrarias, das mais requintadas delicadezas, optam por aceitar o papel de mãe e de dona de casa. “A mulher burguesa faz questão de seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe.” (BEAUVOIR, 1980, p.145) Assim, não se sentem solidárias às mulheres proletárias. Seu interesse é aliar-se a seus maridos. Os interesses das mulheres burguesas e das proletárias não coincidem: as proletárias esperam sua liberdade pela emancipação dos trabalhadores em geral, já as burguesas, reclamam novos direitos dentro da sociedade; querem introduzir reformas nos costumes, como por exemplo, o abandono do alcoolismo, da literatura pornográfica, da prostituição.

Soihet comenta ainda sobre a mulher burguesa que a elas está destinado o papel da moralidade pública. Com as várias transformações ocorridas na sociedade do final do século XIX, a mulher ganha espaço na esfera privada, sendo possível assumir papéis de liderança no espaço doméstico e podendo manifestar-se socialmente, entretanto essa manifestação dá a ela uma função representativa: “contribuir para a promoção do marido em sociedade, cabendo-lhe, através de suas roupas e jóias ostentar o *status* familiar.” (1989, p.114)

Já no século XX, as guerras mundiais trazem grandes alterações na sociedade, as quais atingem o comportamento das mulheres. Com a saída dos homens para a batalha, elas penetram em setores que antes lhes eram fechados: os transportes, escritórios, indústria metalúrgica. Além disso, têm acesso a novas formas de expressão, como os sindicatos, onde passam a ocupar cargos de responsabilidade.

Elas descobrem novos espaços de liberdade. Tornam suas roupas mais leves, vivem de maneira mais prática, circulam mais livremente, dirigem ambulâncias e motocicletas. A pressão da vigilância familiar afrouxou-se. As conveniências atenuam-se diante dos horrores da guerra. (PERROT: 2005, p.438)

Essas mudanças, contudo, são limitadas pelos papéis tradicionais que as mulheres exercem na sociedade. Perrot (2005) comenta que mesmo exercendo essas atividades, que anteriormente lhes eram vetadas, a elas são destinadas tarefas subalternas, prolongando suas funções habituais. É o que ocorre, por

exemplo, com as enfermeiras, que encarnam ao mesmo tempo o papel de quem atende e de mãe.

Com o fim da guerra, restabelecida a normalidade, as mulheres, confrontadas com os seus deveres femininos, são levadas a abandonar, contra sua vontade, as posições conquistadas no trabalho. Elas devem ceder seus lugares aos homens que voltam da guerra. Fortemente sindicalizadas, elas lutam em nome da igualdade, mas não têm sucesso, pois a maioria da opinião pública ainda cria na supremacia masculina. Em relação a esse contexto, a própria Lygia Fagundes Telles comenta:

Oportuno lembrar que em muitos casos essas mulheres demonstraram maior habilidade do que os homens no trato com certas máquinas, uma prova evidente de que as mãos femininas, afeitas aos trabalhos caseiros (as tais prendas domésticas), podiam lidar com uma prensa rotativa com a mesma facilidade com que bordavam uma almofada. (TELLES, 2002, p.54)

É nesse século, também, que as questões de gênero, enquanto fenômeno social, começam a ser discutidas academicamente. A Antropologia e a Psicanálise dão um novo significado às pesquisas sobre a mulher, por meio de estudos sobre o parentesco, a família, os diferentes papéis dos homens e mulheres nas diferentes culturas. Os estudos históricos mudam seu paradigma, procurando recuperar a atuação das mulheres como sujeitos ativos, questionando sua passividade e confinamento no espaço do lar.

Na década de setenta as academias da Europa e dos Estados Unidos passam a considerar o gênero como categoria de análise das Ciências Sociais, como uma construção sociocultural. Um novo olhar é lançado sobre a presença da mulher na História, principalmente naqueles espaços predominantemente masculinos, como a guerra e a política. Esse olhar, entretanto, não se restringe em observar a presença feminina, mas em interpretar tal presença sob um novo paradigma, observando a sua importância no desenvolvimento da história. É importante, porém, observar que a falta de visibilidade da presença da mulher na História tradicional não se dá pela ausência de documentação, mas pela noção de que tais informações seriam irrelevantes para os interesses históricos, corroborando o pensamento machista. Nesse novo paradigma histórico, não se estereotipa os papéis femininos e masculinos, mas se considera as relações em que esses

indivíduos estão inseridos, como a cultura, a etnia, a geração, na construção da sua prática cotidiana.

Na Filosofia, a figura de Simone de Beauvoir (já citada anteriormente) é importante referência na literatura feminista do começo do século XX, que vai influenciar muitos outros pensadores dessa corrente. No final da década de quarenta escreveu *O segundo Sexo* e criou o feminismo existencialista, que denuncia que o patriarcado (liderança masculina presente na família e, por conseqüência, em toda a sociedade) se insere em todos os sistemas políticos e econômicos, o que faz com que a mulher seja um apêndice nas relações sociais. Defende ainda a ideia de que as desigualdades entre os sexos não são naturais, o que é próprio do ser humano são as diferenças biológicas. Para ela, a mulher é uma construção cultural, pois os papéis que desempenha não lhe são inerentes, mas impostos pela ideologia vigente na sociedade.

Os pensamentos inovadores dos autores feministas nos mostram que o poder masculino perde terreno no mundo moderno, principalmente por causa da participação da mulher no mercado de trabalho. Na esfera pública, novos horizontes se abrem quando as mulheres começam a questionar as instituições, como o Estado e o casamento, na tentativa de destruir dogmas de autoritarismo e opressão. Entretanto, é na esfera do privado que a sujeição à dominação masculina ainda se perpetua, apesar de tantas transformações.

## 2.2. A figura feminina na literatura

Embora nosso foco de análise seja a figura feminina situada no contexto do século XX, mais especificamente na obra de Lygia Fagundes Telles, propomos um breve retorno ao século XIX, a fim de que possamos observar melhor a forma como a mulher é retratada pela literatura a partir desse período. Essa retrospectiva nos permite identificar as concepções a respeito da mulher expostas no item anterior.

Contudo, esclarecemos que não é nosso propósito fazer uma análise exaustiva das obras aqui citadas, mas apenas tecer alguns comentários sobre como os diferentes autores trabalham a figura feminina.

No item anterior desse capítulo fizemos uma exposição histórica da situação da mulher na sociedade, com o propósito de demonstrar em que circunstâncias o pensamento feminista se desenvolveu e ao mesmo tempo influenciou o

comportamento das mulheres no decorrer do tempo. Agora, pretendemos observar de que forma esse pensamento foi manifesto, ou não, pela literatura. Optamos por iniciar nossa observação em alguns romances do século XIX, quando o capitalismo impunha a miséria e a exploração às classes trabalhadoras.

Embora esse seja o contexto, a ideologia do Romantismo prefere retratar a mulher burguesa, com seu caráter angelical e idealizado. As heroínas românticas se enquadram perfeitamente ao perfil desse tipo de mulher. Sob a influência do pensamento dos higienistas,

[...] a imagem construída para a mulher, com o selo do parecer médico, destacava a sua fragilidade física, de onde decorriam sua delicadeza e debilidade moral. Por injunções da natureza, era considerada como inferior ao homem, inferioridade que se manifestava pelo predomínio das 'faculdades afetivas', tornando-a mais 'sentimental' que 'filósofa'. (SOIHET: 1989, p. 114)

Na literatura da época, as heroínas românticas são o retrato da mulher burguesa. Um exemplo disso é a personagem de José de Alencar, Aurélia, que possui as características do ideal da mulher da segunda metade do século XIX: beleza e submissão. Solteira, não tendo o pai para submeter-se, acaba subjugando-se às convenções sociais por influência de sua mãe:

Redobraram pois as insistências da pobre viúva, e Aurélia ainda coberta do luto pesado que trazia pelo irmão, condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes. Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra do balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade. (ALENCAR: 2003, p.84)

Percebemos a perpetuação do pensamento de que a mulher para ser feliz precisa casar-se, mesmo que contrariada. O casamento é a única forma de se conseguir reconhecimento e posição social. Não se cogita da mulher recusar o pretendente. Para o casamento é necessário, porém, que a mulher seja dotada de grande beleza.

Todavia, quando a mulher se desvia dos padrões sociais estabelecidos, é excluída. O presente romance demonstra a forma como a sociedade trata essas mulheres. Tolhidas da convivência social, são renegadas ao descaso. É o que

ocorre com Emília, mãe de Aurélia, excluída pela família por causa de seu casamento indesejado: “De sua família, não podia Emília esperar arrimo para a órfã. As relações, cortadas por ocasião de seu casamento, nunca mais se haviam reatado. Os parentes continuavam a considerá-la mulher perdida; e evitavam o contágio de sua reputação.” (ibidem, p.81)

As mulheres das classes populares também sofrem certa exclusão. O fato de serem pobres já é suficiente para que fiquem à margem da sociedade, como se percebe nas intenções de Lemos, tio de Aurélia, diante da sobrinha órfã e em dificuldades financeiras.

O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse a coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos, e transportá-la ao seio do luxo e do escândalo. Apresentou-se, pois, francamente, como o empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos; e acreditou que Aurélia tinha bastante juízo para compreendê-lo. (2003, p.87)

O tutor vê na jovem uma oportunidade financeira, assemelhando-se ao pensamento corrente na Idade Média, quando a mulher é vista como propriedade. Embasado em seu interesse econômico, tenta tirar proveito da beleza da sobrinha. Na falta do pai, tio Lemos assume a tutela interesseira. O fragmento acima apresenta o campo semântico pertinente às transações financeiras: “**empresário** dessa metamorfose **lucrativa**”, demonstrando, ironicamente, que o interesse pela sobrinha era justificado pela situação social em que a menina se encontra.

A exclusão pode também ser percebida nas intenções dos rapazes que cortejam a heroína:

A solitária e plácida rua animou-se com um trânsito desusado de tálburis e passeadores a pé, atraídos pela graça da flor modesta e rasteira, que uns ambicionavam colher para a transplantar ao turbilhão do mundo; outros apenas se contentariam de crestar-lhe a pureza, abandonando-a depois à miséria. (2003, p.85)

A caracterização da personagem com figuras disfóricas (flor modesta e rasteira) denota o aspecto pejorativo que envolve a moça por esta ser de classe menos privilegiada.

Contudo, o destino da protagonista muda quando o poder econômico entra em questão. Ao receber a herança de seu avô, Aurélia transforma-se na mais fina flor da sociedade, para a qual lança agora seu olhar de desprezo.

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam; ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta. Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio, que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso. (2003, p.18)

Observamos aqui já indícios de uma emancipação feminina. A protagonista, apesar de viver numa sociedade de valores machistas, passa a ser senhora de suas ações, embora chancelada pelo poder que o dinheiro lhe conferia. “A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho; e por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo.” (2003, p.17)

Contudo, essa emancipação é limitada; está ainda sujeita a convenções sociais, que era obrigada a cumprir.

Aurélia era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina.(2003, p.17)

Verificamos, assim, que os conflitos da personagem estão no nível dos relacionamentos sociais, portanto, superficiais. Não há causas profundas, nem são reveladas complexidades internas.

Em oposição à *mulher honesta* estão as prostitutas, principalmente aquelas que atendem à burguesia. A alta galanteria lhes oferecia possibilidades ao individualismo feminino. Como não estão sujeitas a um marido, possuem certos privilégios que as outras mulheres não desfrutam: possuem independência econômica, o que lhes confere liberdade para aceitarem ou desprezarem os homens que quisessem. São desejadas pelos homens, o que lhes confere um *status* superior às demais mulheres. Mesmo sendo marginalizadas socialmente, quando possuem

beleza e dinheiro, são idealizadas. É o que ocorre com Lúcia, protagonista do romance *Lucíola*, do mesmo autor. Embora levasse uma vida desregrada aos padrões morais, o narrador consegue enxergar nela a pureza das mulheres honestas.

O que porém continuava a surpreender-me ao último ponto, era o casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa. Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o terno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubesceu como uma menina e fechou o roupão, mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretensiosa. (ALENCAR:1992, p.19)

Neste romance, observamos que mesmo diante do *status* desse tipo de mulher, ao homem cabia o papel de provedor, sendo aviltante a situação em que o poder econômico da mulher se sobrepuja ao dele. É a indignação verificada quando o narrador tem conhecimento do que estavam falando a seu respeito “[...] sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia... que estás vivendo à sua custa!” (ibidem, p.63) Era um insulto aos homens dependerem financeiramente de uma mulher. Cabia a eles a provisão, mesmo em casos como esse.

Embora a protagonista fosse venerada por seu amante e possuísse sua individualidade feminina, em nenhum momento o homem deixa transparecer sua intenção de casar-se com ela. Estava apaixonado, porém submetia-se aos escrúpulos de uma sociedade preconceituosa, que marginaliza a mulher que não se enquadrasse nos padrões morais vigentes. O amor de Paulo é o tipo de amor burguês, segregativo, apropriativo. O amor de Lúcia é abnegado, e culmina quando renuncia a ele, entregando-se à morte e oferecendo a mão da irmã a seu amado, como aquela capaz de fazê-lo feliz.

Lúcia tem consciência de sua condição e se submete a ela. Mesmo diante da possibilidade de ser mãe, não se entrega a esse direito, dádiva da qual não se julga merecedora:

Tornou-se lívida; a voz encobriu-se:

— Quando me lembro que um filho pode gerar-se das minhas entranhas, tenho horror de mim mesma!

- Não digas isso, Lúcia Que mulher não deseja gozar desse sublime sentimento da maternidade!

- Oh! Um filho se Deus me desse, seria o perdão da minha culpa! Mas sinto que ele não poderia viver no meu seio! Eu o mataria, eu, depois de o ter concebido! (1992, p. 101)

Considera seu ventre indigno recebedor dessa bênção. Sua vida promíscua marca-a como uma nódoa irremovível em sua existência. Pequenos detalhes na narrativa denunciam desde seu início esse sentimento de inferioridade; como no episódio em que Paulo, encontra Lúcia em uma perfumaria: “ Quando escolhia alguns vidros de extratos, mostraram-lhe um que ela repeliu com um gesto vivo e um sorriso irônico: - Flor de laranja!...É muito puro para mim.” (1992, p.18) A flor de laranjeira é o símbolo da virgindade das noivas. Ao recusar o perfume de tal flor, Lúcia revela autodesprezo, por causa da vida que leva.

Há nessa personagem uma dualidade permanente, dividida e em luta consigo mesma, se mostra, por vezes, amante voraz e em outros momentos, mulher tímida, casta e ingênua, porém com a certeza de que não merecia ser tratada como tal. O conflito interior de Lúcia é resolvido no romance por meio de sua morte, em que ocorre a anulação do corpo, que, segundo a ideologia da época, era a fonte de todos os pecados.

O mesmo ocorre, mais tarde, no final do século XIX, quando Eça de Queirós retoma a temática da promiscuidade em seu romance realista *O Primo Basílio*. Neste romance, dá ênfase ao adultério. Apesar de fazer uma crítica ao Romantismo descrevendo sua protagonista, Luísa, com características exacerbadamente românticas, expõe a posição da mulher na sociedade. É fútil, preocupada em agradar, a princípio o marido, e depois o amante, reveste-se de jóias e roupas finas, corroborando sua função representativa: por meio de sua figura representava o *status* do marido.

Como no romance romântico, não encontramos neste texto qualquer indício de conflito psicológico. Por ser uma narrativa extrospectiva, os conflitos são expostos superficialmente; a mulher sofre porque sua ânsia pelos prazeres vai de encontro aos padrões morais vigentes na sociedade do século XIX. Sua interioridade é expressa apenas pela voz do narrador, que lhe conhece os pensamentos.

A narrativa chancela, assim, a imagem suave e disciplinada requerida da mulher burguesa e deixa clara a posição de que quando esta transgride a lei dos bons costumes e da moral, à qual estava submetida, é rebaixada à condição subalterna, obrigada a condições aviltantes de trabalho, e é sancionada com um

destino disforicamente traçado, demonstrando abertamente os padrões de discriminação existentes.

Além dessa questão moral, o romance retrata a conturbada relação entre a mulher burguesa e a da classe social inferior, reforçando o que já comentamos sobre a dissonância de interesses entre as mulheres de classes diferentes. A mulher burguesa, representada por Luísa, se interessa em perpetuar seus *status*. Embora descontente com sua vida monótona e fútil, a protagonista conforma-se aos afazeres domésticos e ao papel que a sociedade lhe confere: recebe os amigos, serve-os, dedica-se à arte e às leituras. Em oposição está a empregada Mariana, que, inconformada com sua posição social inferior luta por sua emancipação, mesmo que seja por meios escusos, como a chantagem. O relacionamento entre elas é conflituoso, assim como a luta de classes. Verificamos aqui que o conflito não está entre sexos, mas entre classes. Contudo, senhora e serva estão dentro de casa, ocupando lugar socialmente menor em relação ao homem.

Adentrando o século XX, observamos que luzes são jogadas sobre as mulheres das classes populares. Com o objetivo de denúncia social, os autores modernistas passam a enfocar mulheres como Sinhá Vitória, de *Vidas Secas* e Macabéa, de *A hora da Estrela*, que possuem em comum a vida dura e cheia de privações. Marcadas pela pobreza e pela exploração, ambas têm sonhos, os quais consideram inatingíveis.

Macabéa, sob o prisma de um narrador masculino (S.H.) conserva a imagem da mulher submissa e dependente. Para ele a personagem não passava de um ser biológico, sem expressão humana: “Quanto à moça , ela vive num limbo impessoal, sem alcançar nem o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando”. (LISPECTOR, 1990, p.23) Alheia a sua própria condição, têm sonhos sem nenhuma ambição e se entrega de forma conformista às circunstâncias que a vida lhe impõe.

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (ibidem, p. 40)

Mesmo diante de uma provável consciência de classe, anula-se num profundo determinismo. Embora trabalhe fora, não possui independência e é subjugada por todos a sua volta: pelo namorado, pelo patrão e até por sua própria amiga (Glória). “Ele [Olimpico] falava coisas grandes mas ela prestava atenção nas coisas insignificantes como ela própria.” (1990, p.52)

Macabéa é o retrato da mulher retirante, que, sem preparo, se aventura na cidade grande. Apesar de mudar de espaço, saindo do Nordeste e indo para um centro mais desenvolvido, sua postura continua a mesma. A essa mulher não é dada nenhuma chance. Quando, finalmente, vislumbra a esperança de um futuro, dado pela cartomante, este é irremediavelmente interrompido. O momento de sua morte é o mais importante de sua vida, é a Hora da Estrela.

Já a personagem de Graciliano Ramos tem ambições um pouco maiores. Sinhá Vitória sonha com uma “cama com lastro de couro”, símbolo de estabilidade, que se opõe a sua existência itinerante. Embora vivesse também em condições miseráveis, tem a ambição de mudar de vida, o que mostra seu inconformismo diante da situação em que está ela e sua família. Tem o desejo de ser como as outras mulheres e para isso tenta incorporar seus costumes:

Sinhá Vitória caminhava aos tombos, por causa dos saltos dos sapatos, e conservava o guarda-chuva suspenso, com o castão para baixo e a biqueira para cima, enrolada no lenço. Impossível dizer por que Sinhá Vitória levava o guarda-chuva com a biqueira para cima e o castão para baixo. Ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume. (RAMOS, 1972, p.114)

Contudo, o determinismo presente na obra demonstra a impossibilidade de Sinhá Vitória conformar-se a esses usos, que não são seus. O mesmo ocorre com toda a família:

Fabiano apertado na roupa de brim branco feita por Sinhá Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueiro e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinhá Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus.[...]  
A posição forçada cansou-o. E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade. Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou o paletó, a gravata e o colarinho, roncou aliviado. Sinhá Vitória decidiu imita-lo:

arrancou os sapatos e as meias, que amarrou no lenço. Os meninos puseram as chinelinhas debaixo do braço e sentiram-se à vontade. (ibidem, p.111, 112)

As personagens se rendem diante do desconforto da vida que ansiavam ter, embora expressem, frequentemente, seu mal-estar frente às pressões da natureza e do meio social.

Neste romance, a tônica não está na distinção entre os sexos, mas entre as classes sociais. Há um desajustamento da classe menos favorecida, figurativizada pela família de Fabiano e Sinhá Vitória. Entretanto, mesmo que seja de forma superficial, verificamos a supremacia masculina nesse contexto de classe. Enquanto a Fabiano está destinado o espaço exterior, é ele que vai à cidade, é ele que negocia; à Sinhá Vitória restringe-se o espaço do privado, da casa; a ela são destinadas as tarefas domésticas e a criação dos filhos. Quando sai desse espaço, sai em companhia do marido, para os raros momentos sociais. Um dos poucos momentos que Sinhá Vitória se distingue de Fabiano é quando a ela é destinada *uma ponta de língua* a mais, se referindo ao uso da linguagem. Contudo, esse traço distintivo não chega a lhe conferir uma supremacia dentro da família, em que todos são nivelados pela linguagem insipiente, que não consegue ultrapassar o nível primitivo de representação. A superficialidade de linguagem dessa família se reflete nos seres que convivem com ela:

[o papagaio] não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo o gado inexistente, e latia arremedando a cachorra (1972, p.11)

À semelhança da família, o animal também restringe sua comunicação a níveis elementares.

Ao se comparar os dois romances, *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, observa-se que tanto Sinhá Vitória quanto Macabéa são subjugadas pela linguagem. Nenhuma das duas consegue articular satisfatoriamente seus pensamentos e ideias, o que os coloca no mesmo patamar de submissão diante daqueles que têm tal habilidade. Sua impotência existencial corresponde a uma impotência verbal frente à sociedade. Assim, a falta de linguagem torna inviável o contato dessas figurantes com o mundo que os circunda, o que os leva à marginalidade social.

Além dessas duas protagonistas, encontramos outro exemplo nas obras modernistas: Madalena, de *São Bernardo*. Essa personagem, contudo, não pertence às classes populares; tem estudo, o que a distingue dos outros com quem convive, inclusive do marido (Paulo Honório), conferindo a ela uma posição superior. Verificamos nessa narrativa características do romance de aprendizagem, em que a vida e seus eventos revelam-se como uma escola que forma e modela o caráter do personagem e sua visão de mundo. Embora o marido tivesse um ponto de vista machista a respeito da mulher, considerando-a um mero objeto, aos poucos vai alterando sua visão, permitindo à mulher que ocupe seu espaço. Graciliano instrumentaliza a personagem feminina com o *status* de pessoa instruída, para que possa desempenhar um papel de destaque na sociedade rural em que vive, mas não deixa de conferir-lhe o estereótipo da beleza e da bondade.

Esse breve passeio por algumas obras da literatura moderna permite-nos perceber que, sobretudo a literatura da terceira fase do nosso modernismo, teve como preocupação a denúncia dos vários papéis exercidos pela mulher desse período; tanto aqueles que conservavam ainda o ranço do machismo, não permitindo à mulher emancipar-se, quanto aqueles que, de alguma forma, transpõem essas barreiras e conseguem conferir a elas seu espaço na sociedade. Se nos detivéssemos em uma análise mais detalhada das obras, verificaríamos que esse pensamento se expressa não apenas por meio da temática, mas também por intermédio da forma como os autores articulam o texto e sua estrutura.

Contemporaneamente encontramos autores, como José Saramago, que perpetuam o tema. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, embora tenha como preocupação principal a descrição de uma sociedade caótica, simbolicamente expressa por uma cidade que se transforma a partir de uma epidemia de cegueira branca que acomete toda a população, percebemos o papel relevante da figura feminina no desenvolvimento da narrativa.

Nesse romance observamos que, por causa do caos que se instaura, os papéis sócias se alteram. As estruturas socialmente aceitas perdem sentido num contexto de total desagregação. Quando já não há mais alimento e a sobrevivência do grupo é ameaçada, as mulheres tomam as rédeas da situação e passam a ter opinião própria, libertando-se dos poderes masculinos e assumindo a responsabilidade pela vida de todos. Voluntariamente se submetem à violação como forma de conseguir o alimento necessário. Mesmo diante dessa situação tão

extremada, posicionamentos machistas ainda tentam se impor, mas são imediatamente rebatidos por força da circunstância:

[...] Foi ela a mulher do primeiro cego, que disse sem que a voz lhe tremesse, Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, **Só fazes o que eu mandar**, interrompeu o marido, **Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu**, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em **pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora de seu marido**. (SARAMAGO: 2008, p.168 - grifos nossos)

O embate das vozes demonstra os dois pontos de vista: a da mulher, outrora submissa, que por causa da situação se coloca no mesmo nível do marido; e a do marido, que não admite ver rebaixada sua autoridade. A mulher, “sem que a voz lhe tremesse”, impõe-se: “Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada [...]” . A situação caótica coloca todos no mesmo nível, caem as hierarquias, principalmente as de gênero.

Saramago, nesse romance, expõe a figura feminina de forma positiva, dando a todas as personagens deste gênero características eufóricas de solidariedade, responsabilidade, abnegação. Mesmo a rapariga dos óculos escuros, tradicionalmente excluída por ser prostituta, tem seu perfil demarcado pela bondade e por atitudes altruístas, como a relação maternal que estabelece com o rapazinho estrábico e o relacionamento desinteressado que tem com o velho da venda preta.

O breve panorama aqui trilhado, bastante parcial, não tem a pretensão de esgotar o assunto, nem fazer uma análise literária detalhada, mas tem o propósito de refletir a respeito de como a Literatura recria o papel da mulher na sociedade, demonstrando, por meio da articulação da forma e do conteúdo, as visões de mundo a ela relacionadas.

Fechando, assim, nosso foco, passemos a observar como os aspectos estudados neste capítulo aparecem na obra de Lygia Fagundes Telles.

### Capítulo 3

## A FIGURA FEMININA NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELES

### 3.1. Características gerais da obra de Lígia Fagundes Telles

Inserida cronologicamente na geração modernista de quarenta e cinco, a obra de Lygia Fagundes Telles, bem como a de seus companheiros escritores como Clarice Lispector, Murilo Rubião, José J. Veiga, entre outros, apresenta traços do clima moral do pós-guerra. Nessa época a crise de valores humanos se instaura como consequência dos horrores da guerra, o que gera um sentimento de angústia existencial.

Como forma de entender e organizar esse mundo caótico, as obras dos autores desse período vêm marcadas pela introspecção, postura precocemente antecipada pelos simbolistas, no final do século XIX, que, embora muito apegados à técnica, tentam rastrear o inconsciente. Além disso, Lygia e seus contemporâneos incorporam formas diferentes de narrar, caracterizadas, principalmente, pela ruptura, característica já introduzida pelos autores da semana de 22, que abriram espaço para inovações temáticas e estéticas; “formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano”. (BOSI, 1994, p.389)

As personagens dos romances introspectivos não são convencionais, desabrocham como flores, expondo seus dilemas e mazelas. Bosi, baseado nas ideias de Goldmann, comenta sobre as tendências do romance brasileiro moderno, entre as quais enquadra as narrativas introspectivas, que chama de *romances de tensão interiorizada*; “O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.” (ibidem, 1994, p.392) Essa subjetividade pode ser expressa, dentre outras maneiras, pelo estilo dos textos. Assim, a estrutura das narrativas pode traduzir, no estilo, as perturbações emocionais da época: a desarticulação da linearidade; a decomposição da causalidade do antes e do depois, expondo os fatos de acordo com o fluxo de consciência da personagem; a exposição de espaços fantásticos, como ocorre, por exemplo, no romance *Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles. Nesse romance, o fato de a presença de um suposto “homem-cavalo” no apartamento do andar de cima, coincidir com o inexplicável desaparecimento da personagem Ananta, deixa o leitor hesitante entre uma explicação natural ou sobrenatural do fato. Neste caso, a estrutura da obra denuncia

o clima emocional da época, refletindo a insegurança nos valores até então consideramos como imutáveis.

Além desses aspectos, a obra de Lygia optou também por retratar alguns dos episódios históricos dessa época, como ocorre, por exemplo, no conto “O espartilho”, publicado em *Filhos Pródigos* (1978), em que mostra o estado de espírito de uma sociedade conturbada pelas ameaças da guerra, refletido nos posicionamentos da família da personagem Ana Luísa. Neste conto a avó dominadora influencia a neta (a protagonista) com pensamentos nazistas, tão controvertidos, principalmente, no contexto da segunda guerra:

Minha avó me ensinara a acreditar na beleza e na bondade sem nenhuma mistura. Tinha o Céu. Tinha o Inferno, mas essa era uma idéia muito remota, romanticamente ligada à idéia que eu fazia dos mendigos e criminosos – toda uma casta de gente encardida, condenada a comer na vasilha de porcos e viver nas prisões. Seriam lembrados no meu padre-nosso diário. E esquecidos, como devem ser esquecidos os pensamentos desagradáveis. ‘Higiene mental!’ [...] Aprendi desde cedo que fazer ‘higiene mental’ era não fazer nada por aqueles que despencam no abismo. (TELLES, 1978, p.38)

A “higiene mental” expressa o pensamento maniqueísta da avó, que reflete a polaridade na existência das coisas e pessoas; o bem, associado ao branco, ao limpo, ao belo, ao puro e o mal relacionado ao negro, ao sujo, ao feio e à mistura. É sob esse prisma que a avó enxerga Margarida, uma jovem empregada mestiça, que não tem liberdade de desfrutar de sua vida como quisesse, como por exemplo, quando quer namorar um rapaz branco: “Não, Margarida, você não vai ver esse moço. Um rapaz branco, de família importante. Eu seria uma criminosa se consentisse nesse namoro[...] Um que seja da sua cor, não acha melhor?” (ibidem, p. 40, 41) ou ainda quando a menina se interessa pela leitura:

“ A pobre menina já está parecendo uma intelectual com essa mania de leituras, precisamos dar um paradeiro nisso antes que comece a ter idéias. Bem avisei, não atice a coitada com essas ilusões. Quanto mais ela se instruir mais infeliz será. Antes fosse analfabeta.” (1978, p.43)

A discriminação se estende até mesmo em direção à mãe de Ana Luísa, que é excluída por ser judia: “Na Alemanha eles estão pisando em judeus como em

baratas! [...] Mas era horrível ser judeu, em meu redor todos viviam repetindo que era horrível.” (1978, p. 42) A descendência judia da protagonista precisa ser escondida. Ela atribui à sua mãe a responsabilidade sobre o lado ruim de seu temperamento: “A marca devia estar na minha metade ruim, naquela que intrigava, bajulava, traía.” (1978, p.44) Esses exemplos nos mostram que o posicionamento preconceituoso permeia o conto não só pela voz da avó, mas também pela voz de Ana Luísa.

Este conto, portanto, demonstra por meio do relato de uma jovem, o pensamento de certos grupos, refletindo ideologias que estavam infiltradas nesse período histórico da segunda guerra.

Ao lançarmos nosso olhar sobre o caráter intimista das narrativas de Lygia verificamos que elas cuidam de temas universais da existência humana. Seus contos e romances tocam a superfície do real, em busca do âmago dos sentimentos das personagens, desvelando a interioridade humana. Suas personagens são desenhadas lenta e cuidadosamente, na maioria dos casos são indefinidas quanto aos aspectos físicos, se dão a conhecer predominantemente pela exposição de seu interior e por meio de certos usos peculiares, ou certos gestos que se repetem. Em, por exemplo, “A confissão de Leontina”, conto de *A estrutura da bolha de sabão*, a personagem Rubi, como forma de expressão de sua ansiedade, constantemente fura os objetos com a ponta do cigarro.

Seja em primeira ou terceira pessoa, a narrativa perscruta os sentimentos e percepções das personagens-foco. Faz isso se utilizando várias estratégias diferentes, entre elas o desnudamento da interioridade da personagem e a descrição de seus atos e falas.

A primeira é realizada pelo uso de monólogos interiores e solilóquios. Esclarecendo esses conceitos, Moisés afirma que o “monólogo interior identifica-se pela desarticulação lógica dos períodos e sentenças[...] tudo se passa como se o recheio subconsciente vazasse inteiro do papel, com o desconcerto que lhe é peculiar.” (1982, p.145). A interioridade da personagem apresenta-se, assim, de forma incoerente, numa livre associação de idéias, aparentemente desconexas. Já o solilóquio expressa “a oralização do que se passa na consciência do protagonista” (ibidem, p.147). O fluxo do pensamento da personagem se exterioriza de forma mais ou menos organizada, policiada pelo autor.

Para exemplificar essa estratégia retomamos o romance *Horas nuas*. A narrativa apresenta uma variedade de narradores, entre os quais está a protagonista Rosa. Entregue à depressão, a personagem expõe de forma intuitiva seu pessimismo, fazendo associações livres com imagens que tocam seu estado de espírito. Deixa fluir toda sua angústia e sofrimento diante dos traumas do envelhecimento e da solidão, ao mesmo tempo que reflete sobre essa condição. Seu mundo interior se arrasta por uma temporalidade desvinculada à temporalidade exterior, criando uma tensão emocional. O tempo psicológico conota a desordem interior da personagem, que conta os fatos desordenadamente, de acordo com a ordem de importância em relação às suas emoções:

Ah! 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 ambiguidade. E até as estrelas, pobrezinhas, equilibradas mas tremendo tanto na solidão. Enfim, não tem importância, estou exausta. Exausta. *Nuestra identidad* naquela altura? As nuvens negras e o avião pinoteando feito louco. Turbulências. Não sei o que me restava fazer senão beber, gosto de nuvens mas daquelas bem branquinhas, não sou passarinho nem nada, me larga! (TELLES, 1989, p.13)

Utilizando-se da isotopia do universo, a narradora demonstra a inconstância das coisas e pessoas, deixando claro sua falta de vontade de compreender esse mundo.

O monólogo interior é uma das estratégias utilizadas pela personagem para fazer um balanço de sua vida. Neste romance ocorre o que já apontamos anteriormente: a forma como o discurso é construído está associada à visão de mundo da época. Aqui, a estrutura da fala da personagem denota o caos existencial vivido no período do pós-guerra.

Além do romance citado, outros textos de Lygia também apontam a presença de monólogos interiores. Nos contos “Senhor Diretor”, de *Seminário dos Ratos*, o monólogo da protagonista permite ao leitor enxergar os dramas e recalques da personagem; ou ainda em “Noturno amarelo”, do mesmo livro, em que a personagem principal, no limite entre o real e a ilusão, vai em busca de encontros que resolvam seus conflitos interiores. Nesse conto a protagonista retorna à casa de sua infância e reencontra pessoas com quem tem questões pendentes. Esses encontros, que a narradora a todo tempo questiona se são verdadeiros ou não,

ficando a narrativa entre o real e o insólito, representam um acerto de contas da personagem consigo mesma e põem em xeque sentimentos guardados por muito tempo. Aqui, o *cronotopo* do encontro tem papel relevante na construção da narrativa, no sentido de que tais encontros, inseridos num tempo indeterminado associado ao espaço da casa (palco de seus embates não resolvidos no passado), auxiliam na solução dos conflitos interiores da personagem.

Além dessa estratégia, uma outra é utilizada para perscrutar a interioridade humana: a utilização da objetividade na tentativa de relatar o estado de espírito das personagens. Nessa estratégia, é por meio da descrição de seus atos e falas e também pela voz dos outros a seu respeito que o seu pensamento sobre o mundo e sobre si mesmas é manifesto. Nesse caso o foco narrativo não adentra a interioridade da personagem, ela se exterioriza por meio da forma como ela e aqueles que estão ao seu redor se expressam.

Essa segunda estratégia pode ser observada nos contos “A confissão de Leontina” e “A medalha”, de *A estrutura da bolha de sabão*.

No primeiro, narrado em primeira pessoa, a protagonista exterioriza, principalmente, o pensamento dos outros a respeito de sua condição de mulher marginalizada. Do confronto entre o que o outro pensa sobre ela e o mundo e seus próprios pensamentos, aos poucos, a personagem vai construindo a sua autoconsciência. No âmbito o texto literário ocorre aqui o que Bakhtin chama de princípio da alteridade, conceito que, em termos diferentes, havia sido antecipado por pensadores como Descartes, Nietzsche e Rimbaud, no que diz respeito à formação do sujeito. Na perspectiva bakhtiniana:

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: pela palavra, a forma e o tom que servirão a formação original da representação que terei de mim mesmo. (2003, p.373)

Para o autor russo, a alteridade é a condição da identidade: o espaço de atuação dos sujeitos no mundo é determinado pelo pensamento do outro sobre eles, o que demonstra o caráter ideológico das posições axiológicas dos indivíduos.

No segundo conto, “A Medalha”, narrado em terceira pessoa, o narrador expressa, principalmente, por meio das falas das personagens a imagem também

de uma mulher marginalizada, agora pela própria família, representada pela mãe, que repudia a filha, que não se enquadra nos padrões considerados *aceitáveis* pela sociedade. Nesse último percebemos que a expressão da interioridade da personagem de Lygia é entrevista, mesmo o foco narrativo estando em terceira pessoa. A onisciência do narrador desaparece, deixando o mundo interior da personagem ser revelado por ela mesma, por meio de diálogos e devaneios. Isso pode ser verificado, por exemplo, no trecho em que a protagonista, após uma difícil conversa com a mãe, desabafa com seu gato Romi as angústias por que passava:

- Dormir, Romi, dormir – ela sussurrou fechando a janela. Anoiteceu outra vez, viu? Gato à-toa. Sacana.[...] Adriana apoiou-se na cama enquanto abria a gaveta da mesa-de-cabeceira. Abriu o tubo de vidro e fez cair duas pílulas na concha da mão. Engoliu as pílulas, fez uma careta.- Não vai me buscar um copo d'água. Não vai? Sacana. [...] Você fugiu. Por que você fugiu de mim na escada? Eu precisava tanto de você, precisava tanto. Está me escutando? Você não devia me largar sozinha naquela escada, foi horrível, amor, eu precisava tanto de você... (TELLES, 1995, p. 10)

Esse trecho demonstra a insegurança da personagem central que se apega a seu animal de estimação, diante dos conflitos com a mãe, que a julga por seus atos, reforçando um tema recorrente na obra de Lygia: a solidão.

Além dessas estratégias, Kátia Oliveira, em seu estudo, aponta ainda outra forma utilizada por Lígia para a caracterização psicológica de suas personagens: a descrição dos cenários exteriores, os quais, de forma metafórica, expressam os estados de alma das personagens. “O ambiente serve de ponte para a compreensão do contexto emocional das personagens”. (1972, p. 20) Elementos interiores e exteriores se entrelaçam permitindo a construção do todo da personagem. É o que ocorre, como veremos mais adiante, com a protagonista do conto “Missa do Galo”, reescritura de Lygia para o conto homônimo de Machado de Assis.

A obra de Lygia tem, portanto, como tema recorrente as relações humanas e seus conflitos.

Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana [...] A relação familiar, a relação amorosa, o dolorido processo de aprendizado das crianças, a doçura dos loucos, a morbidez dos assassinos, sobre todas essas experiências comuns aos indivíduos, a autora volta a se debruçar com seu modo peculiar de testemunhar o humano. (RÉGIS: 1998, p.88)

Como se verifica, vários são os recursos utilizados pela autora para adentrar o pensamento, ou melhor, a consciência de seus personagens. Além dos modos já citados, Lygia utiliza, ainda, uma linguagem peculiar. A espontaneidade das falas e dos diálogos consegue expor, por meio da oralidade expressa na forma escrita, características de cada personagem, desnudando seus pontos de vista e suas intenções e desejos. Um elemento essencial para se conseguir tal efeito é a pontuação, por meio da qual conseguimos sentir “a respiração das personagens na articulação das palavras, o tom de voz, até mesmo o suspiro que acompanha seus sentimentos.” (ibidem, p.90) Ou seja, é a forma pela qual podemos analisar o modo como as personagens dizem o que dizem. Seu processo narrativo pode misturar, em um mesmo período, diálogos diretos, construções em discurso indireto, aforismos, falas interiores, fazendo ressoar em seu discurso diversas vozes que interagem entre si.

Outra inovação na escrita de Lygia Fagundes Telles se dá pela diversidade de narradores. Para exemplificar tal característica recorreremos, novamente, ao romance *Horas Nuas* em que a história é narrada sob vários pontos de vista. Encontramos um narrador em terceira pessoa, onisciente, que perscruta a mente das personagens, uma narradora em primeira pessoa, a própria Rosa, que expõe, como já dissemos seu pessimismo diante da vida, principalmente por seu inconformismo diante da velhice que se aproxima. Além desses narradores, encontramos um gato (figura frequente na obra da autora) que também narra os fatos de acordo com seu ponto de vista, mostrando-se conhecedor da alma de sua dona e daqueles que com ela convivem:

[Rosa] podia fazer essa tintura no cabeleireiro, seria mais simples. Mas se preocupa em não se entregar, elegeu as poucas pessoas nas quais confia e no círculo hermético entra este gato. Tem ainda a tintura dos pêlos íntimos, vai precisar prosseguir nessa operação que detesta até o seu íntimo fim. Você não envelhece, ein?!, perguntou e fez uma carícia na minha cabeça, mas está pensando em outra coisa. Atirou o cigarro apagado no vaso, baixou a tampa e sentou em cima. A hora do remorso.(ibidem, p.33)

Esse interessante narrador, o gato Rahul, que se apresenta de maneira antropomórfica, se coloca como *voyeur* da vida de Rosa, e também revela fluxos de consciência, que além de auxiliarem no desnudamento da personagem principal,

demonstram vislumbres de pelo menos duas de suas vidas anteriores, corroborando o pensamento popular das sete vidas dos gatos.

Percebe-se em cada um desses narradores um estilo próprio, que permite ao leitor identificá-los no decorrer da narrativa. A escolha das palavras e da estrutura das frases, bem como o contexto em que estão inseridas as falas, permitem identificar o narrador, fazendo com que o leitor interprete essas características estilísticas como próprias de seu enunciador.

Outro aspecto estilístico importante da obra de Lygia Fagundes Telles é a relevância que a autora dá ao tratamento dos objetos. Como observadora atenta da realidade que a cerca, a ficcionista transforma esses objetos em símbolos. A “vitrina de bibelôs com xicrinhas de porcelana” e outros objetos que aparecem em “Noturno amarelo”, por exemplo, evocam na memória da protagonista os tempos saudosos da infância, fazendo-a rememorar as sensações que tivera no passado. Sensações, eis outra pedra de contato da obra de Lygia.

O vestíbulo de paredes forradas com o desbotado papel bege, salpicado de rosinhas pálidas. O retrato de D.Pedro I na pesada moldura de ouro gasto, circundado pelos retratos de homens severos e mulheres rígidas nos seus tafetás pretos. O rendilhado das traças avançando audaz na gola de renda de minha avó portuguesa até a fronteira do queixo sépia. A vitrina de bibelôs de porcelana e jade. A larga passadeira de veludo vermelho ao longo do corredor – ponte silenciosa se oferecendo para me transportar ao âmago, do quê?! (TELLES: 1998, p.128)

Por meio dessa descrição detalhada, a protagonista deixa-se envolver pelos objetos, como se eles se apossassem dela, levando-a a uma viagem para dentro de si mesma. Neste trecho, a passadeira vermelha representa a entrada para essa viagem interior.

Por meio de todas as estratégias utilizadas pela autora, confirma-se o caráter principal de sua obra: o retrato da alma humana. Consegue, portanto, expressar os diversos tipos de pessoas e seus conflitos. Para melhor explicar esse fato, passamos, agora, a analisar três contos que apresentam mulheres distintas, que se defrontam com conflitos internos, advindos de sua condição de mulher.

A primeira é uma mulher marginalizada pela sociedade em decorrência de seu papel de prostituta, a segunda é socialmente aceita como uma *mulher honesta*, mas frustrada diante dos padrões morais a que se submete. A terceira é menos

exposta, mas apesar de seu desejo oculto de libertação, também é cerceada pelas convenções sociais.

### 3.2. Leontina: uma mulher prostituída

A representação da mulher, principalmente daquela que se prostitui, implica a compreensão de ideias e valores disseminados a seu respeito na sociedade. Entretanto, nem sempre a prostituição teve esse caráter disfórico. As primeiras notícias que temos desse tipo de atividade remonta à época dos povos primitivos. Beauvoir (1980) comenta que nesse tempo, a prostituição é hospitaleira: a mulher é oferecida aos hóspedes de passagem, por razões místicas. Acredita-se que essa oferta liberta forças de fecundação em benefício da coletividade. Tal costume religioso se estende até a Antiguidade Clássica; por exemplo, na Babilônia, toda mulher, uma vez na vida, deveria entregar-se a um estranho, no templo de Milita, em troca de moeda, a qual seria oferecida ao templo. Em seguida, a mulher volta a viver castamente.

No Egito, na Ásia Ocidental, na Índia há a passagem da prostituição sagrada para a prostituição legal, no momento em que os sacerdotes passam a enriquecer por meio desse tipo de comércio; o dinheiro que deveria se destinar ao culto é indiretamente usado para manutenção dos líderes religiosos.

Na Grécia, é Sólon que faz desse ofício uma instituição: compra escravas asiáticas e encerra-as em *dicterions*, situados em Atenas, próximos ao templo de Vênus. Esses locais são gerenciados pelos *pornotropos*. Às mulheres cabe um salário e os lucros vão para o Estado. Mais tarde abrem-se os *kapalleia*, estabelecimentos particulares. “As cortesãs eram tachadas de infames, não tinham nenhum direito social e seus filhos não eram obrigados a sustentá-las.” (BEAUVOIR, 1980, p.110)

O fato de as prostitutas disporem de seus corpos como mercadoria faz com que recebam um estigma negativo no meio em que vivem e por isso são coagidas a elaborar um discurso autojustificador sobre o próprio comportamento. Essa realidade é representada pela literatura, mais precisamente pela personagem Leontina, protagonista do conto “A confissão de Leontina”, o qual passamos a analisar.

Como já vimos, a literatura, por meio de seus vários gêneros, tem, entre outros, o papel de representar os conflitos sociais. É o que afirma Bakhtin, para

quem o romance “encarna uma ideia historicamente específica do que significa ser humano.” (apud CLARK, HOLQUIST, 1998, p.293) É essa linha de pensamento que vamos utilizar na análise da personagem Leontina, inserido no conto “A confissão de Leontina”, publicado originalmente em *O Cacto Vermelho* (1949) e, posteriormente, em antologias, como *Filhos Pródigos*, *A Estrutura da Bolha de Sabão* e aquela organizada por Eduardo Portela, versão que utilizamos para este estudo.

O conto é narrado em primeira pessoa, seguindo o pensamento bakhtiniano, de acordo com o qual para melhor falar da personagem, segundo sua maneira típica e individual de ver o mundo, o autor opta pelo narrador personagem, sem qualquer mediação, em que “enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância [...] introduz nele seus acentos e suas expressões[...].” (BAKHTIN, 1993, p. 156). Assim, o autor-criador apropria-se de certos procedimentos e meios expressivos de um determinado universo sociolinguístico a fim de, por meio dessa personagem, refratar uma visão de mundo específica.

Inserida em uma sociedade machista e discriminatória, a personagem central vive seus conflitos e por meio do discurso constrói sua imagem baseada no pensamento que tem de si mesma e naquele da sociedade que a cerca.

Desta forma, como já comentamos anteriormente, essa identidade não é construída apenas por meio do que a personagem pensa sobre si mesma, manifestando o que Bakhtin (apud BRAIT, 2006, p. 47), na análise que faz da obra de Dostoiévski, demonstra sobre a forma de construção do herói. Segundo o autor russo, o herói não é apresentado de forma exterior e acabada, mas por meio da visão que ele tem de si mesmo (o que chama de autoconsciência) e a consciência que o outro tem sobre ele:

A autoconsciência do herói em, Dostoiévski é, desse modo, totalmente dialogada; ela vai se revelando no fundo da consciência socialmente alheia do outro sobre ele [...] Ele vai captando aspectos de si mesmo pela mediação das consciências de outros heróis. (BRAIT, 2006, p.47,48)

Assim, no enredo, além da voz da personagem principal, estão dispostas também várias vozes que, sob o filtro de Leontina, apresentam seus pontos de vista, não especificamente sobre a personagem, mas sobre a figura social que ela representa: a mulher prostituída. A incorporação da fala do outro permite à

protagonista um olhar mais detalhado sobre si mesma e sobre o seu papel social. Desta forma, a personagem é revelada por meio de inferências que o leitor consegue fazer a partir das palavras e ações da protagonista e dos comentários e reações das outras personagens. São vozes de pessoas que estão ao redor da Leontina: sua amiga Rubi, companheira de profissão, o dono da boate em que trabalha, seu primo Pedro, a polícia, entre outros.

Contudo, essas vozes nem sempre estão explícitas no texto. Elas podem ser inseridas por meio do que Bakhtin chama de hibridização, um dos procedimentos de criação da linguagem no romance. O teórico assim a explica:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas 'linguagens', duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática [...] (1993, p.110)

É o que verificamos no trecho:

Que trapalhada que você foi fazer ela disse enxugando a cara e acendendo um cigarro. No seu lugar também eu tinha feito o mesmo porque sei que o velho era um grandessíssimo safado e teve o que mereceu. Mas é dono de jornais e mais isso e mais aquilo. A vagabunda matou pra roubar é o que repetem. Sei que não foi assim. (TELLES, 2001, p.108)

Nesse fragmento percebemos a inscrição de várias vozes que se cruzam, o que demonstra a presença de várias perspectivas axiológicas: o discurso da amiga (Rubi) que se solidariza com Leontina (no seu lugar também eu tinha feito o mesmo), o discurso segregador, que distingue aqueles que deverão oprimir e aqueles que serão oprimidos (Mas é dono de jornais e mais isso e mais aquilo) e o discurso preconceituoso que rotula os marginalizados (A vagabunda matou para roubar)

Entretanto, essas vozes nem sempre estão claras no enunciado; elas podem aparecer de forma dissimulada. É o que ocorre, por exemplo, no seguinte excerto:

Mas como eu podia voltar? E voltar para fazer o quê? Se minha mãe ainda fosse viva e se tivesse o Pedro e minha irmãzinha então está visto que eu voltava correndo. Mas lá não tem mais nada. Voltar é

voltar para casa de dona Gertrudes que só faltava me espetar com o garfo. E nem me pagava porque **mal sei ler e por isso meu pagamento era a comida e os vestidos** que ela mesma fazia com as sobras que guardava numa arca. (ibidem, p. 86 - grifo nosso)

Na voz da narradora, que conta sua triste trajetória, confunde-se a fala de outrem (no caso, de D. Gertrudes), sob forma dissimulada, ou seja, sem qualquer indicação formal de sua presença, que expressa um outro ponto de vista sobre a protagonista, ela não sabe ler e por isso deve ser explorada, denunciando, assim, diferenças sociais. O analfabetismo de Leontina é um elemento justificador do posicionamento preconceituoso de D. Gertrudes. Há, portanto, o embate de dois discursos: do oprimido e do opressor.

Isso demonstra que a marginalidade da protagonista não se restringe ao fato de ela ser uma prostituta; mesmo em momentos anteriores da narrativa, como na infância, Leontina já era preterida por ser pobre e mulher. O trecho acima relembra tempo em que a personagem fica órfã, sem a proteção da mãe e a companhia da irmã, que também falece e do primo que a abandona. Em consequência dessa situação, a personagem é levada até a casa de D. Gertrudes por intermédio do padre. O preconceito é reiterado no seguinte fragmento:

O padre me levou na casa de uma velha de óculos que começou a me olhar bem de perto. Mandou eu abrir a boca e mostrar os dentes. Perguntou mais de uma vez quantos anos eu tinha e se sabia ler. Respondi que andava pelos catorze e que conhecia uma ou outra letra mas fazia melhor as contas. Ela então apertou meu braço. Deve andar com uma fome antiga disse pro padre. Mas uma assim de perna fina é que sabe trabalhar. (2001, p. 95)

O modo como a velha observa a jovem nos lembra as estratégias utilizadas pelos antigos senhores de escravos com o objetivo de selecionar um bom trabalhador. Ela avalia as condições físicas de Leontina para a realização das atividades domésticas, analisando atentamente a resistência de seu corpo, habilidades necessárias para a pretensa exploração.

Verificamos ainda que, desde cedo, Leontina dedica-se às tarefas do lar, não sendo poupada nem dos trabalhos mais pesados, enquanto o primo aplica-se aos estudos, a fim de, mais tarde, de acordo com a visão da mãe da protagonista, ser o provedor da casa: “Até a lenha do fogão era eu que catava no mato. Perguntei um dia pra minha mãe porque Pedro não me ajudava ao menos nisso e ela respondeu

que o Pedro precisava estudar pra ser médico e cuidar então da gente.” (2001, p. 87) Mesmo sendo a voz de outra mulher, o pensamento de submissão feminina é perpetuado na sua postura de aceitação do ponto de vista materno, reforçando, assim, o discurso machista da predominância e superioridade do homem.

É por meio de vozes como essas que a personagem explicita sua autoimagem, ora de forma contratual com algumas delas, ora de forma polêmica. Esse dialogismo embasa um discurso ideológico sobre o papel da mulher marginalizada. Essas vozes corroboram a submissão e a resignação. É o que ocorre, novamente, na fala de Rubi, quando se refere à sua condição de prostituta: “ Sendo da zona é tratada feito vagabunda **e está escrito que tem de ser assim.**” (2001, p.88- grifo nosso) A forma como a personagem se expressa demonstra sua posição passiva diante das imposições sociais, aceitando a segregação que sofre como sendo um fator pré-determinado.

Uma das estratégias utilizadas para o desvendamento dessa personagem é a exposição de sua vida privada, por meio da confissão. Ao observarmos as narrativas de um modo geral percebemos que a maioria se detém na explanação da vida pública em que, segundo Bakhtin, o homem “ sempre vive e age no mundo, cada momento da sua vida, por essência ou por princípio, admite ser conhecido por todos. A vida pública e o homem público são por natureza abertos, visíveis, audíveis.” (1993, p.244 ) . A vida privada, pelo contrário, é de natureza fechada e revela a natureza do homem. Bakhtin afirma, ainda, que há várias formas de exposição da vida privada, entre elas a confissão, utilizando gêneros como a carta pessoal, o diário íntimo ou ainda conversas íntimas, como é o caso do conto em estudo.

Leontina inicia a narrativa dirigindo-se a uma interlocutora desconhecida que, segundo a própria protagonista, mostra-se isenta de preconceitos (talvez por estar na mesma situação) e, portanto, apta para escutá-la.

Já contei essa história tantas vezes e ninguém quis me acreditar. Vou agora contar tudo especialmente pra senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como fizeram os outros. (TELLES, 2001 p. 85)

Como forma de purgação, a heroína, nessa confissão, desvela-se na tentativa de justificar seus atos e sua condição, trazendo à luz sentimentos íntimos, como por

exemplo, sua visão sobre o casamento, a única forma, segundo ela, de salvar-se da vida que levava.

Não confessava nem pra Rubi mas no fundo do coração cheguei a esperar que de repente aparecesse alguém que gostasse de mim de verdade e me levasse embora com ele. Podia até ser alguém que me falasse em casamento. E em toda a minha vida nunca quis outra coisa (ibidem, p.106)

Entretanto, para ela, essa alternativa de vida dificilmente se concretizaria. O fato de esconder esse desejo demonstra sua resignação diante da posição em que se encontra e que assume como sua: não se considera digna do casamento, da felicidade.

Para entendermos melhor as estratégias utilizadas na construção dessa autoimagem, partimos do conceito bakhtiniano do cronotopo, mais especificamente dos cronotopos do encontro e da estrada, típicos da estrutura narrativa de aventura e de costumes e da narrativa de aventura e de provações, conforme já comentamos no capítulo primeiro.

Quatro espaços principais estão presentes na narrativa: a prisão, a cidade natal, a estação e a loja. Escolhemos tais espaços por serem palcos de encontros, que auxiliam na formação da autoconsciência da protagonista, demonstrando a visão de mundo subjacente em relação à imagem da mulher marginalizada. Como no romance de aventura e costumes, em que o principal aspecto relacionado a esses espaços é a metamorfose sofrida pela personagem, o conto também desenvolve momentos especiais de ruptura e crise que desembocam na transformação da protagonista. O tempo também não é sem vestígios, mas deixa nela marcas profundas, provoca-lhe essas transformações. As ações da personagem são determinadas pelo acaso, pelo destino, porém esse poder é limitado, pois as escolhas que a heroína faz também provocam efeitos em suas ações.

Os espaços em que sucedem os encontros representam a “estrada” de Leontina, onde ocorrem crises, as quais deixam marcas na personagem, reafirmando, assim, o valor dos cronotopos na formação da personagem.

O primeiro encontro se dá na prisão. A protagonista relata, como já exposto, a uma interlocutora desconhecida os fatos de sua vida. Esse encontro terá uma função especial: a heroína, que está presa por um crime em relação ao qual se

considera inocente, recorre a essa narrativa como uma forma de autoconhecimento. Distanciando-se dos eventos a que foi submetida, consegue enxergar seus atos e emoções como se estivesse fora de si mesma, de forma representada. Esse é o tempo e o espaço da busca do eu.

Em relação a esse fato, os estudos de Bakhtin fazem referência ao conceito da autobiografia. Para entender essa questão, o autor faz uma distinção entre autor-pessoa e autor-criador, como já explicado no primeiro capítulo. Na autobiografia autor-pessoa e autor-criador de maneira aparente se coincidem, entretanto, o que ocorre é que ao escrever sua autobiografia o escritor se posiciona axiologicamente frente a sua própria vida, isto é, toma uma certa distância e observa sua vida, como se fosse a de outro, valorando-a. “ O autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida [...] é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado de nosso *eu-para-si*.” (BAKHTIN, 2003, p.140) Tomadas as devidas proporções, um procedimento semelhante ocorre no conto analisado. Apesar de não tratarmos da autobiografia em nosso estudo, pois Leontina não representa o autor-pessoa, encontramos a mesma estratégia: a protagonista, por meio de sua confissão, toma distância de sua própria vida para se constituir. É, portanto, a prisão o espaço/tempo da rememoração das suas experiências e do despertar de sua autoconsciência.

É a partir desse espaço que a narrativa se desenrola. O conto se inicia num tempo presente, o tempo da consciência. É a partir desse tempo e espaço que a personagem reflete sobre sua condição por meio de uma narrativa que não apresenta uma unidade cronológica nem espacial, os eventos seguem o fluxo do pensamento de Leontina, conforme a importância que dá a eles. A unidade é dada pela protagonista que organiza os fragmentos de sua memória. Um olhar atento verificará que esses tempos e espaços seguem uma lógica que contribui, como já exposto, para a construção da autoconsciência da personagem. O tempo não se dá cronologicamente, é o tempo psicológico que dirige as ações, as quais são filtradas pelas vivências subjetivas da protagonista.

No cronotopo da prisão a ação se desenrola em sentido oposto: ao invés de progredir, a narrativa volta ao passado para depois retornar ao mesmo ponto: a prisão. Em forma de *flashbacks*, a narradora recria sua trajetória de rupturas e

crises, presentificando os episódios de sua vida passada, até culminar em seu estado atual.

Na rememoração das experiências da personagem, ela revive vários tempos e espaços, os quais terão importância fundamental na construção da sua autoconsciência. Sua narração começa pelo relato dos fatos vividos no cronotopo da cidade natal da protagonista, onde se revelam suas primeiras provações: humilhação, submissão e miséria. “Eu fazia a comida e cuidava da casa (...) Até a lenha do fogão era eu que catava no mato.” (TELLES, 2001, p.87)

[...] me vi completamente sozinha no mundo e isso foi muito duro pra mim. Acabei me acostumando mas no começo fiquei com medo porque só tinha doze anos. Minha mãe estava enterrada. Assim que ela morreu tive de trabalhar feito louca porque Pedro ia tirar o diploma na escola e precisava de um montão de coisas. Continuei lavando para fora e tinha ainda de cozinhar e cuidar da minha irmãzinha e catar lenha no mato e colher pinhão quando era tempo de pinhão. Me deitava tão cansada que nem tinha força de lavar a lama do pé. Você está virando um bicho Pedro me disse muitas vezes mas eu queria é que ele estivesse limpinho e com a comida na hora certa. (ibidem, p.92)

A protagonista narra os fatos assumindo uma posição determinista e submissa, como se merecesse toda a desgraça que sobre ela se abate.

Aconteceu tudo ao contrário. Minha mãe caiu na estrada segurando a cabeça e Luzia se afogou quando procurava minhoca e eu estou aqui jogada na cadeia. Fico pensando que ele [o primo] era mesmo diferente porque só com ele deu tudo certo e agora entendo porque merecia um pedaço de carne maior do que o meu. (2001, p.91)

Esses fragmentos deixam clara a visão negativa que Leontina tem de si mesma, influenciada pelo pensamento machista e preconceituoso daqueles que estão a sua volta. Seu discurso expressa as desigualdades sócio-econômicas presentes na sociedade,

Na infância, a protagonista ainda não tem consciência de sua subjugação. Essa fase da personagem representa o mundo do ingênuo, ela não percebe o contrato social das categorias de seleção, por isso aceita todas as explorações.

Após a descrição de sua vida miserável e sofrida, Leontina passa pela primeira ruptura: a morte da mãe e da irmã, associada à partida do primo Pedro

(considerado o único meio de salvação da vida difícil que leva). Esse “não-encontro”, isto é, a separação, tem como consequência o agravamento do estado de miséria e marginalidade da personagem.

A partir desses eventos, pressionada pela força do destino (tudo a sua volta lhe é contrário), Leontina toma sua primeira iniciativa: foge para São Paulo em busca do primo. É nesse momento que outro encontro acontece. Na estação, depara-se não com o primo procurado, mas com Rogério, aquele que altera o rumo de sua vida. Percebe-se que o seu destino sempre está ligado ao sexo masculino; sozinha não é suficiente para controlar sua própria vida.

O cronotopo da estação (local de chegada e partida) tem um papel importante na constituição da imagem da protagonista. Como já citado, Bakhtin comenta que os cronotopos, por vezes, possuem valor metafórico e é isso que ocorre com a estação. Por ser um local de passagem, tudo o que ocorre ali é efêmero, simbolizando o relacionamento que começa e os outros que ainda ocorrerão na trajetória da protagonista. Essa efemeridade é corroborada por outros símbolos que aparecem na narrativa, como por exemplo, a isotopia da espuma da cerveja:

Nunca enganei nenhuma mulher ele avisou. Sou livre mas não vá ficar alegre com isso porque casar não caso mesmo. Meu compromisso é outro. Nunca esquentei o rabo em parte alguma ele disse despejando mais cerveja no copo. **Fiquei olhando a espuma..** (2001, p.98) [ grifo nosso]

E espuma simboliza o passageiro, vem, portanto, reforçar o caráter efêmero das circunstâncias pelas quais passa a heroína. Estabilidade é algo que desconhece.

É no espaço da estação que conhece Rogério, seu primeiro amante. Esse encontro redundará numa nova fase para Leontina, que deixa de ser a menina do interior para ser Joana, símbolo da nova etapa de sua vida.

Quer um enxoval hein Joana? Expliquei que meu nome não era Joana e sim Leontina. Leontina Pontes dos Santos. Não faz mal ele respondeu rindo. Esse seu cabelo todo anelado é igual ao cabelo de São João do Carneirinho e para mim você será sempre Joana.(2001, p.98)

No momento em que a personagem passa pelas experiências ainda mantém sua ingenuidade diante dos fatos, mas a lembrança feita por ela faz com que, aos poucos, vá tomando consciência de sua posição na sociedade. No contexto urbano as experiências de violência se multiplicam. Aqueles que a cercam não a vêem como pessoa, mas como objeto. Note-se que ela realiza esse percurso seguindo as imposições de Rogério. Ela nada decide; submete-se docilmente a tudo.

O novo amigo apresenta-lhe um mundo cheio de novidades, colocando-a em contato com locais, objetos e costumes que não conhecia, “ Me levou numa confeitaria cheia de espelhos e luzes” (2001, p.98) “Não me envergonho de dizer que aprendi a tomar banho com Rogério”. (2001, p.99) Rogério assume, assim, a posição de orientador com a intenção de torná-la menos ingênua, de prepará-la para um mundo de discriminação, ao qual certamente seria submetida.

Léo assimila os comportamentos exigidos de sua nova condição; coloca em atividade o simulacro do ser/parecer, assimilando a hipocrisia da sociedade em que estava inserida.

“Aprendi também a fazer amor e a fumar. Até hoje não consegui gostar de fumar. Comprava cigarro e ficava fumando porque todas as meninas em nossa volta fumavam e ficava esquisito eu não fumar mas dizer que gostava isso não gostava não. Também fazia amor direitinho mas com uma tristeza que não sei mesmo explicar. Não sei explicar por que justo esse sempre foi o pedaço mais sem graça para mim. (...) **Quando não tinha mais remédio então eu suspirava e ia** mas com uma aflição que só **disfarçava** se bebia um bom copo de vinho. (2001, p.100 - grifos nossos)

Rogério tenta orientá-la não apenas quanto aos aspectos físicos, mas também na sua forma de enxergar o mundo. Aconselha-a, mostrando-lhe o individualismo e as relações de disputa pelo poder presentes na metrópole, o que não diferia, entretanto, da sociedade de onde viera, corroborando assim uma característica universal do ser humano: o egoísmo.

E é melhor mesmo não contar com ninguém ele disse segurando a minha mão (...) Conte só com você que todo mundo já está até as orelhas de tanto problema e não quer nem ouvir falar no problema do outro. (2001, p.98)

Essa visão de mundo se confirma nos demais relacionamentos que estabelece na sua “estrada”, como por exemplo, o desprezo do primo, apesar de todos os benefícios que recebera da família de Leontina;

Imagine a senhora se minha mãe soubesse que não faz dois anos que encontrei Pedro e que ele fingiu que nem me conhecia. Eu tinha ido visitar minha colega Rubi que piorou do pulmão e foi pra Santa Casa.(...) Foi quando Pedro entrou. (...) Levei um susto tão grande que quase caí pra trás porque foi demais isso da gente se ver depois de tanto tempo. (...) Abri a boca e quis chamar Pedro Pedro. Mas uma coisa me segurou e foi bom porque assim que ele deu comigo foi logo disfarçando depressa com um medo louco que eu me chegasse. Então baixei a cabeça e fingi que estava vendo a revista. Ele foi virando as costas e pegando no braço da doutora foi saindo mais apavorado do que se tivesse visto o próprio diabo.(2001, p.87)

O primo assume o papel do dominador e Leontina, de dominado. Ele representa a elite, ela, a classe marginalizada. Ele é inescrupuloso, hipócrita, que passa sobre os outros para vencer; Léo é simplória, de boa fé, marcado pelos discursos de resignação e submissão impostos pelo dominador. Esse posicionamento traduz a visão da sociedade capitalista, segregadora.

Diante desses fatos Leontina conserva-se passiva. A indignação fica por conta de sua amiga Rubi, que assume o papel de defensora de Leontina: “Rubi é só bondade e virava uma onça se me faziam alguma coisa...” (2001, p.89). É essa personagem a mais crítica do conto. Seu discurso contrasta com o discurso de Leontina, que possui uma linguagem contida, enquanto Rubi se apropria de um jargão característico:

Fiquei feliz e justo na hora em que pensei que podia descansar um pouco de tamanha trabalhadeira e viver em paz com meu homem ele me deu um bom pontapé no rabo e foi se casar com a priminha. Agora tenho trinta e cinco anos e já estou escangalhada porque comecei com quinze (...) (2001, p. 104)

Verificamos aqui a apropriação do discurso da “praça pública”, como diz Bakhtin. Dá-se voz às camadas marginalizadas da sociedade, permitindo que se expressem em sua linguagem peculiar, o que, em movimentos anteriores, não era considerado pertinente para a linguagem literária. “A consequência é a ocupação de um espaço que originalmente não é destinado a esse tipo de discurso”. (BRAIT, 2007, p.76)

Voltando à análise do cronotopo, é no cronotopo da loja que a trajetória da protagonista altera-se radicalmente. A narradora já antecipa ao leitor seu vaticínio “Amaldiçoada hora essa. Amaldiçoada hora que enveredei por aquela rua e parei naquela vitrina.” (TELLES, 2001, p.110) Metaforicamente a loja, mais precisamente a vitrina, se apresenta como símbolo de sedução . Sedução reforçada pela “rosa de vidrilho vermelho” que atrai a atenção da heroína para o vestido cobiçado, pivô de sua desgraça. A loja expõe, assim, um mundo que não é o dela.

Mais uma vez o acaso orienta a narrativa, o encontro de Leontina com o velho rico determina sua ruína. Não encontrando o sapato que procura, Leontina se depara com o vestido marrom que está na vitrina, sendo seduzida por tentação. O velho oferece o vestido em troca de seus serviços. Cedendo à tentação, a protagonista sabe exatamente a sua condição: “ Juro que estava disposta a aturar tudo porque sabia muito bem que a gente não ganha nada fácil não senhora.” (ibidem, p.112) Contudo, seus planos não dão certo e ela se vê acusada por um crime, que segundo ela foi praticado em legítima defesa.

Esse último encontro serve para reforçar o autoconhecimento da protagonista, revelando seu caráter ingênuo. Mesmo diante de tamanha tragédia, ela não tem consciência das consequências de seus atos. Para expressar essa característica de Leontina, a enunciativa constrói o discurso em forma de gradação, vai da consciência para a negação do fato, utilizando-se de certas figuras como estratégia de produção de sentido:

Acordei gritando com aquela buzina forte bem debaixo do travesseiro. Pelos buracos da veneziana via que já era dia. [...] Foi um sonho ruim pensei. [...] Foi um sonho [...] De repente dei com a rosa de vidrilho brilhando no escuro. Olhei minha mão onde tinha pingado o sangue da cor da rosa. Tive vontade de me enterrar no chão.

Matei o velho [...] Comecei a suar frio. Atirei longe a coberta e saltei da cama. Tudo besteira eu disse para mim mesma. Ninguém morre assim à-toa. Anda Léo anda. Anda e não pense mais nisso porque o velho não morreu coisa nenhuma [...]

Abri a janela e o sol entrou no quarto [...] Fiquei animada porque o dia estava uma maravilha e eu estava com uma fome louca. [...] (Rubi) dessa vez não vai dizer que meu miolo é mole mas vai me achar até inteligente porque ganhei um vestido e dei uma lição no ricaço [...] Eu estava contente que só vendo. (2001, p.115)

Nesse trecho percebemos que a protagonista passa da consciência (figuras que remetem ao crime: o som da buzina, a rosa do vestido, a gota de sangue em

seu dedo) para a semi-consciência (acha que o velho não morreu, se considera inteligente por ter se livrado dele), esse estado de satisfação é reforçado pela descrição do sol entrando no quarto e do dia que “estava uma maravilha”. Osman Lins (1976) comenta que o espaço pode ter a função de refletir “um estado de espírito mais ou menos passageiro” da personagem. A não-consciência das consequências de seus atos demonstra a ingenuidade da personagem, o que é comprovado por sua atitude de voltar ao local do primeiro encontro com o velho. É essa ingenuidade, sua característica inerente, que provoca a situação inicial da narrativa, isto é, sua prisão.

Portanto, é na prisão que ocorre a autoconsciência diante de sua vida de exploração. Percebemos que a personagem é ingênua; mas enquanto narradora (enunciadora) dos fatos toma consciência do que a sociedade fez com ela. Da perspectiva da enunciação (o presente) ela conhece o percurso e conta os fatos não sob o ponto de vista da ingenuidade do passado, mas sob a visão consciente do presente.

Percebemos, então, que o conto é cíclico. A “estrada” percorrida pela protagonista, é marcada pelos cronotopos, nos quais ocorrem encontros que determinam seu destino e contribuem para o seu autoconhecimento. Ao analisarmos essa figura feminina, verificamos que ela começa sua trajetória assumindo uma posição submissa diante, principalmente, dos homens que a rodeiam e termina consciente das consequências desses relacionamentos. Os encontros que tem pelo caminho vão confirmando esse posicionamento, mesmo quando pensa que conseguiu inverter a situação, como por exemplo, quando consegue relacionar-se com um homem rico.

Quando entrei no automóvel é que reparei o quanto o velho devia ser rico pra ter um carrão daqueles. O quanto era rico e feio com aquele jeito de peru de bico mole molhado de cuspe [...] Mas não quis pensar nisso. Tinha um vestido novo como nunca tive um igual e estava num carro e minhas colegas iam ficar verdes de inveja se me vissem. (TELLES, 2001, p.111)

Leontina tem esperança de mudar o seu destino, mas, quando rememora os fatos, percebe que tudo não passa de uma ilusão. Este encontro serve apenas para reforçar sua marginalidade.

Além dos encontros podemos perceber também a presença de desencontros no conto, característica presente na maioria dos textos de Lygia.

José Paulo Paes conceitua desencontro como a situação que tem “claro sentido de adiamento, quando não de frustração, das eventuais possibilidades de resolução do assunto ou da situação problemática.” (1998, p.70)

Ao sair de sua terra natal, como já afirmamos, Leontina tem a esperança de encontrar o primo. Cria-se a expectativa de solução de seus problemas: após a morte da mãe e da irmã, a protagonista vê-se sozinha no mundo e esse possível encontro seria a alternativa para uma vida melhor. Entretanto, o encontro não se concretiza, transformando-se em um desencontro, pois o primo a ignora e despreza. As temáticas do egoísmo e da falta de solidariedade vêm à tona, reproduzindo mais uma vez a experiência humana.

Outro exemplo de desencontro, talvez o principal da narrativa, é o que a protagonista tem com o velho rico, responsável por sua desgraça.

Nesse evento, mais uma vez as expectativas da personagem são quebradas. O que seria um encontro promissor, que talvez proporcionasse oportunidades de contato com uma clientela mais seleta e abastada, se transforma em um desencontro com consequências desastrosas para a protagonista: a perda da sua liberdade, reforçando a visão pessimista em relação à personagem.

Além dos cronotopos, permeiam também o discurso vozes que contribuem para a construção da imagem da personagem. Exemplo disso, é a forma intencional como são utilizados os aforismos no texto, que influenciam o posicionamento passivo de Leontina, o que mostra o conformismo que se dissemina no discurso e na visão de mundo da heroína.

Seu Armando que é o pianista lá do salão de danças já me aconselhou a não perder a calma e esperar com confiança que a **justiça pode tardar mas um dia vem** [...] Daí seu Armando disse para não perder a esperança que **não há mal que sempre ature**. Então fiquei mais conformada. (TELLES: 2001, p.85 -grifos nossos)

Afonso Romano Sant’Ana (1975) comenta que os aforismos podem ser uma estratégia utilizada pelo autor para “cimentar” no texto posicionamento axiológicos de determinado grupo social. Os aforismos verificados no conto vêm em forma de vozes que reforçam a ideia de conformismo da personagem: “está escrito que tem

que ser assim”, “não perca a esperança”, “não há mal que sempre ature”. Subjacentes a esses aforismos estão os pontos de vista da classe dominante; Leontina é levada a aceitar a vida *como ela é*. Contudo, a fala do advogado dá a ela a consciência de sua verdadeira situação:

Não perder a esperança. O dia de hoje é ruim? Amanhã vai ser melhor como dizia o Rogério. E já ia repetir que não tinha problema mas nessa hora me lembrei do meu advogado quando avisou que eu estava me afundando cada vez mais. E o tira que me disse que no mínimo no mínimo eu ia pegar uns quinze anos.” (TELLES: 2001, p.108)

Há neste fragmento o embate entre duas vozes: aquela que quer convencer Leontina de que “não tinha problema” e aquela que a leva à consciência de sua real condição. O homem que Leontina matara era rico, portanto, da classe dominante, ela não tinha chance. Percebe-se, então, a relação dominador x dominado. A trajetória de vida da personagem denega os aforismos, confirmando que eles são criados pela classe dominante para impor a subserviência aos oprimidos.

Além dessa voz, a protagonista introduz na narrativa outras vozes que expressam imagens que o “outro” tem a seu respeito, quer por intermédio do discurso indireto: “Sei que trabalhei tanto e aqui (no salão) me chamam de **vagabunda**” (ibidem, p.85- grifo nosso), quer pelo discurso direto: “Esse seu primo é um grandessíssimo filho da puta. [...] **acho você muito melhor do que ele.** [...] Ficou cheio de orgulho e fugiu da prima **esculhambada** [...]” (2001, p.88-grifo nosso).

Neste trecho há a presença de duas vozes: a primeira, em discurso direto é a voz de Rubi, que, mais uma vez, se solidariza com Leontina; a segunda, é a voz do primo, em forma de discurso híbrido, dissimulado na voz de Rubi: quem considera Leo *esculhambada* não é Rubi, mas o primo.

Concluimos, então, que os encontros e desencontros de Leontina, bem como as vozes presentes no texto, são utilizados para refletir as intenções do enunciador, confirmando o pensamento de Bakhtin ao afirmar que os cronotopos e o plurilingüismo podem deixar transparecer as formas de pensar de determinada sociedade. Essa análise tentou, portanto, esclarecer as intenções do enunciador que, criticamente, coloca a situação da mulher marginalizada irremediavelmente definida na sociedade.

### 3.3. Emília: uma mulher recalçada

Passemos, agora, à observação de uma outra mulher, que também auxilia, por meio de seu discurso, na observação da figura feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles.

Maria Emília, personagem principal do conto “Senhor Diretor” publicado originalmente em *Seminário dos Ratos* (1977), é uma senhora de aproximadamente sessenta anos, que se propõe a compor, mentalmente, uma carta ao diretor do *Jornal da Tarde*, a fim de protestar contra a má influência que a mídia exerce, principalmente sobre os jovens, “os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes.” (TELLES: 1998, p.15) (se referindo às cenas imorais expostas pela televisão e pelo cinema). Para ela a “televisão é um foco de imoralidade” (ibidem, p.16). Seu discurso de mulher burguesa, não luta pela emancipação feminina, mas faz constantes críticas aos costumes, como por exemplo, os vários posicionamentos ligados à questão da sexualidade excessivamente divulgada pelos meios de comunicação. O curso do conto é interrompido a todo momento, depondo fragmentos de vida e emoções que a protagonista expressa diante dos fatos que ocorrem a seu redor; em meio a essas críticas e observações, a narradora utiliza-se de digressões e monólogos interiores, pelos quais deixa escapar sua visão de mundo, o que dá ao conto um ritmo lento. Na narrativa quase nenhuma ação acontece. O objetivo da personagem é expressar a sua indignação diante da realidade:

Por que todas essas fotos **obscenas** tinham esse ar **agressivo? Emendados feito animais**. E brilhosos, escorrendo água oleosa, desde **Sodoma e Gomorra** os óleos e unguentos perfumados fazem parte das **orgias**. Até a manteiga, imagine, a inocente manteiga. **Audácia** de Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela **indecência** que viu num cinema em Paris. (TELLES, 1998, p.15) [grifos nossos]

Assim, a narradora escolhe os fatos que sejam pertinentes ao seu objetivo, fazendo um recorte em profundidade na narrativa. A escolha das palavras, a referência a outros textos, como o episódio bíblico ocorrido em Sodoma em Gomorra e o filme francês, deixam claro o caráter moralista de seu discurso, que se expressa não apenas pela fala da personagem, mas também por suas ações:

Desviou o **olhar severo** para a capa da revista com o jovem casal de biquini amarelo, ela na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. (p.15 - grifo nosso) Ela [Maria Emília] afastou-se **com um olhar desaprovador** para a mocinha de olhos bistrados, mascando chiclete de bola: queria a revista e queria também uma novela em quadrinhos.” (ibidem, p.17 - grifo nosso).

Além de se reportar ao tema da sexualidade, o discurso da protagonista faz também referência a outros como a solidão, o consumismo, a velhice, a poluição, o feminismo, a prostituição. Na abordagem desses temas a protagonista pretende fazer uma análise da situação da sociedade caótica, que está em transformação de seus valores. Entretanto, ao mesmo tempo que critica essa sociedade, confessa sua adesão aos novos valores vigentes:

(...) digo que a tevê está exorbitando de um modo geral em nos impor a imagem da boçalidade e digo que resisti em comprar uma, bem que resisti, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana. (1998, p.16)

Percebemos aqui um interdiscurso, que dialoga com o discurso moralista de Maria Emília, que justifica sua adesão aos programas de televisão, tão criticado pela própria protagonista, com a solidão, o mal deste século. Há aqui a oposição moralidade x permissividade, que permeia o discurso predominante, demonstrando o dialogismo constitutivo da linguagem.

A introdução de um pretense gênero epistolar no interior da narrativa dá à fala da personagem um caráter privado. Como já comentamos, é por meio de monólogos interiores que o leitor infere as impressões que a protagonista tem de si mesma e das mulheres inseridas em seu mundo. Seguindo o fluxo do pensamento de Maria Emília, a narrativa mescla o tempo cronológico e o psicológico, com o predomínio do segundo. Não há um tempo demarcado, ele é percebido pela sucessão das ações e serve de moldura para as incursões da memória e do pensamento da protagonista a respeito da realidade concreta que a abala.

Embora o texto seja predominantemente narrado em primeira pessoa, percebemos também a presença de um narrador onisciente, em terceira pessoa, que constantemente interrompe a fala da protagonista, interpretando suas ações e

elucidando suas reações diante dos fatos que narra. Ambos, entretanto, corroboram esse olhar crítico e inquiridor diante da realidade que a cerca.

A presença de várias vozes: a voz de um narrador em terceira pessoa, a da protagonista, em primeira pessoa e outras, que vão permeando os discursos, permite perceber, conforme afirma Bakhtin(1993), as várias visões de mundo existentes na trama, caracterizando o dialogismo mostrado.

Como já foi explicitado, a inserção do narrador em terceira pessoa tem a função de interpretar as reações da protagonista diante dos fatos: “Ela foi afundando na poltrona enquanto a loura emergia em direção do homem, meus céus, também aqui?!” (TELLES, 1998, p.25); mesclando as duas vozes, o narrador onisciente, de fora, dá suas impressões sobre o comportamento da protagonista, enquanto esta expressa seus sentimentos diante dos mesmos fatos. Cabe ao primeiro narrador mostrar o exterior e ao segundo, o interior.

As demais vozes aparecem, por exemplo, quando a protagonista faz referência ao “grupo feminista”; com o propósito de criticá-lo, menciona sua participação em uma mesa-redonda com o tema “os crimes contra a mulher”. Nessa ocasião o plurilinguismo se expressa por meio do discurso indireto. A narradora insere várias vozes, cada uma expressando uma questão feminista, as quais se misturam às suas impressões: a prostituta, que luta pela profissionalização da sua atividade, a advogada, que expõe as “raízes históricas da condição da mulher”, a moça grávida, vítima de estupro, que defende o aborto. Por serem expressas pelo discurso indireto, essas vozes passam pelo crivo da narradora, que tenta colocar-se em posição de simpatia às idéias do movimento feminista, entretanto, seu discurso denuncia seu preconceito e pensamento conservador:

Juro que me esforcei para compreender, participar de sua cólera, a **mundana** estava colérica com uma série de coisas realmente deploráveis que a polícia faz com essas mulheres. Então tentei ficar solidária na cólera e descobri que estava era com raiva dela, ora, **que despautério!** Será que não podia escolher outra atividade? (ibidem, p.21 - grifos nossos)

Nesse episódio percebemos que a protagonista tenta compreender a marginalização da prostituta; faz isso pela tentativa de apropriação desse discurso, mas este movimento é frustrado, pois não consegue esconder sua indignação frente ao comportamento da oradora. Esse fato serve para iluminar o plurilinguismo

presente no texto, deixando bem claros os vários posicionamentos que dialogam no discurso.

Neste conto, Maria Emília é a voz social refratada (nos termos de Bakhtin) no texto, cuja formação discursiva denuncia a sua posição axiológica, por meio de um discurso denunciador e censor. Considera-se dona da verdade e superior àqueles que, de acordo com o seu ponto de vista, não se enquadram aos comportamentos socialmente aceitáveis. Podemos, assim, aproximar essa personagem à mãe do conto “A Medalha”, mulher também idosa, conservadora, preconceituosa, que repele as atitudes da filha, que não se encaixam no seu modelo social.

Observamos que a imagem que a Maria Emília faz das mulheres corresponde à da sociedade machista, ainda não influenciada pelas idéias feministas. Em relação às “meninas do grupo feminista”, as quais considera “Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário”, tem um posicionamento reticente: “Mas meus Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial?” (1998, p. 21) Esse comentário pressupõe que as mulheres que defendiam tal movimento extrapolavam em suas ideias, se expunham muito, comportamento incompatível, segundo ela, com o de uma mulher decente, demonstrando, assim, sua resistência a essas ideias inovadoras e ousadas.

A protagonista frequentemente se depara com novos padrões de comportamento, os quais rompem com seu modo de enxergar as coisas:

Não tem polícia nessa terra? Logo atrás, uma pequena prostituta (catorze anos?) mal se equilibrando nos tamancos com grossas plataformas de cortiça, as pálpebras pesadas de purpurina verde. Colado ao seu calcanhar, um velho com perfil de caçador – meus Céus, mas onde anda o juizado de menores? Em pleno dia. (1998, p. 23)

Em sua avaliação sobre os fatos, questiona até as instituições, que, segundo ela, deixam de cumprir sua função de vigilantes da sociedade. Em relação aos questionamentos das personagens de Lygia, Lucena, em sua tese, comenta que

O avanço vertiginoso dos costumes e as transformações bruscas parecem deixar muitas personagens de LFT perturbadas, e, não raro, sentindo-se desamparadas ao encarar o presente com mal-estar devido à negação e ausência de adaptação.[...] Elas desejam repetir uma educação severa e idéias que vão enfrentar larga resistência por parte de outras personagens. O embate entre a tradição (manutenção de idéias e costumes do passado) e ruptura (o

novo ligado ao presente) é freqüente devido à busca pela manutenção dos costumes.” (2007, p. 131)

Diante dessa realidade, Maria Emília assume a posição semelhante a de *voyeur*, tocada pela efervescência da vida, que é figurativizada pelas pessoas com as quais encontra pelo caminho, se deixa atingir em sua ferida. O Outro é aquilo que ela não é (e gostaria de ter sido).

Outro aspecto interessante a observar quanto à forma como a protagonista constrói o seu discurso é o que Bakhtin comenta sobre a responsividade do discurso, quando diz que “todo discurso é orientado para a resposta e ele [o discurso] não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada” (1993, p.89). Tendo em vista o fato de que o interlocutor de sua pretensa carta seja um homem, verificamos que ela orienta sua fala para esse destinatário específico, a fim de atingir o seu repertório, seu quadro axiológico e conseguir sua adesão. A escolha cuidadosa de suas palavras tem como propósito deixar claro seu pensamento moralista e ocultar suas frustrações. A protagonista, assim, utiliza-se de certos recursos da linguagem, dando orientações semânticas por meio da expressão ou omissão de determinados termos, a fim de atingir suas intenções. A todo momento vigia seu discurso, por meio do qual quer refletir a imagem de mulher honesta e socialmente aceita.

Seu posicionamento conservador pode ser percebido logo no início do conto, quando Maria Emília se apresenta ao diretor: “Sr. Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que declinar meu estado civil?” (TELLES, 1998, p.16) O fato de ser solteira incomoda Maria Emília, que talvez se sinta inferiorizada por não ter conseguido se casar, nem ter filhos, confirmando o pensamento de Soihet quando diz que:

a mulher, ligada primordialmente à família e à maternidade, torna-se a afirmação do feminino modelar. Frente a ela as outras aparecem como a desordem, aquelas que não realizam o ideal sexual do amor matrimonial e da maternidade: as solteiras, as libertinas, as prostitutas e as apaixonadas [...] (1989, p.116)

A fim de maquiagem esse sentimento de frustração, a personagem ressalta algumas de suas qualidades, tentando se colocar em um patamar superior àquelas

mulheres que se deixam influenciar pelos apelos sexuais da mídia. “Sr. Diretor, é preciso alertar a população, alertar as autoridades, temos que neutralizar essa influência perversa. O senhor, eu – a **elite** pode estar a salvo. Mas e os outros?” (TELLES, 1998, p.18- grifo nosso) Considera-se uma pessoa da elite, portanto, imune aos ataques imorais. Já que não conseguira casar-se, orgulhava-se de sua virgindade: “ainda preservava as partes cobertas” (ibidem, p.18); “Sr. Diretor: antes e acima de tudo, quero me apresentar, professora aposentada que sou. Paulista. Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem verdadeira, não é para escrever, mas não seria um dado importante?” (1998, p.26)

Seu discurso reflete seu conflito interno, pois, ao mesmo tempo em que se orgulha de sua integridade sexual e que critica aqueles moralmente relapsos, não consegue esconder sua frustração. Em meio a sua fala, cai a máscara moralista e ela reconhece seu real sentimento. Isso pode ser observado quando comenta sobre a traição matrimonial de uma amiga; assim se posiciona: “Condenei-a sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão – era então inveja?” (1998, p.28)

Em outras ocasiões esse reconhecimento não é tão explícito; o uso de metáforas, recurso característico da linguagem de Lygia, ajuda a expressar tal sentimento. As figuras de escassez e excesso, uma das mais fortes do conto, expressas pela manchete lida por Maria Emilia “*O Nordeste passa por uma forte estiagem que já destruiu mais de 90% da produção agrícola, ao passo que a Amazônia sofre o flagelo das cheias com a chegada das chuvas.*” (1998, p.19), refletem a ambiguidade de seu discurso. Essa oposição expressa seu sentimento de insatisfação frente às suas privações amorosas e sexuais comparadas aos excessos que observava a seu redor. Assim, suas reflexões moralistas misturam-se com sua frustração de mulher que nunca conheceu homem. Nordeste e Amazônia figurativizam o conflito vivido pela protagonista. O texto demonstra sua associação com a seca, com a falta, relacionando-as a sua repressão:

... a velhice é seca, toda a água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (1998, p.27)

O último período denota o determinismo diante da sua situação, de forma irônica revela sua amargura diante da vida: para o Nordeste há esperança, para ela, não.

Em oposição está a isotopia da umidade, símbolo da vida, da efervescência da vida: “juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumosa, que fruta lembra, pêssego? Que a gente morde e o sumo escorre cálido. A gente? Que os **outros** morderam, que sei eu dessa fruta?” (1998, p.28 - grifo nosso) A frustração de Maria Emília está aí escancarada por meio de imagens produzidas pelo área semântica da umidade (poros retendo água, carne sumosa, pêssego, sumo), que expressam seu desejo de saborear a *fruta* prazerosa. Assim, aos poucos, a personagem vai demonstrando seus reais sentimentos, assumindo-os a ponto de questionar os padrões rígidos aos quais se submetia. Entretanto, esse questionamento só é possível dentro do espaço do privado, onde se isenta por alguns momentos, do ambiente castrador em que vivia. É nesse ponto que o cronotopo mais uma vez nos auxilia no entendimento do perfil da personagem: no momento de sua angústia se refugia no cinema, espaço privado, onde não pode ser reconhecida. É nesse ambiente que Maria Emília se apropria de uma libertação física e emocional:

Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse espumante como rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio desabou inundando tudo, camas, casas, ruas... E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona- pois não seria para isso mesmo que foi feito? (1998, p. 26)

No fragmento acima, a isotopia do úmido se associa ao prazer que Maria Emília tanto almeja, mas de que sempre se privou. A presença das duas vozes, a do narrador onisciente e a da protagonista, híbridas num mesmo discurso, se opõem na ideia de libertação. O narrador relata as ações da personagem ao mesmo tempo que as interpreta dentro de seu universo moralista (sentiu-se desalinhada, descomposta), entretanto a protagonista contradiz tal interpretação por meio de solilóquios, que revelam seu questionamento aos padrões que sempre defendeu: “E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona?”

Esse trecho revela a importância do *cronotopo* na composição da personagem. No conto em questão observamos o predomínio de dois espaços que sustentam a narrativa: a banca de jornal e o cinema. No caso deste conto, os dois espaços estabelecem uma relação de oposição: o primeiro, a banca de jornal, representa os valores públicos, que são criticados pela protagonista. É nesse cenário que ela expressa toda sua indignação a respeito, principalmente, das ações que ela considerada imorais. A banca de jornal explicita a sociedade do espetáculo, das aparências, dos comportamentos e valores expostos sem comedimento. No momento em que se encontra nesse espaço assume o posicionamento cerceador e crítico.

O segundo cenário, o cinema, é o espaço do privado, onde, como já atestamos, a personagem liberta-se das convenções sociais e expõe sua frustração diante da velhice seca: “Entrou emocionada no aconchego da sala escura. Pouca gente. Descansou a bolsa no colo, abriu o botão da blusa e colocou os óculos.” (1998, p.25) O ambiente aconchegante e o tempo de questionamentos a predispõe para uma abertura de pensamento e uma nova visão sobre si mesma. O encontro com essa realidade *úmida* é desencadeador de conflitos internos, que provocam mudanças na personagem. A abertura de pensamento da protagonista é figurativizada pelas ações “abriu o botão da gola da blusa” e “colocou os óculos”. Esta última figura metaforiza a ação da personagem permitir-se ver a realidade ou aquilo que, outrora, não queria enxergar.

Algumas imagens são recorrentes na obra de Lygia. A figura dos óculos, por exemplo, aparece também em “As cerejas”, de *Seleta*, em que a Madrinha, no início da narrativa, perde os óculos, os quais só encontra depois de ocorrerem todas as ações do conto. Neste texto, em sentido contrário ao do conto que estamos analisando, a perda dos óculos, denota a falta de visão da personagem sobre os fatos que acontecem ao seu redor; a Madrinha, ingênua e presa às convenções sociais, não percebe o relacionamento entre Tia Olívia e o jovem Marcelo, caso que tanto perturba a protagonista da narrativa.

É, portanto, no cenário do cinema, rodeada de exemplares vivos de efervescência (encontra vários casais no auge de sua excitação) é que toma consciência da umidade dos prazeres em oposição a sua secura de velha virgem.

Podia sentir o hálito ardente dos corpos se sacudindo tão intensamente que toda a tosca fila de cadeiras começou a se sacudir no mesmo ritmo. Encolheu-se. Feito bichos. O melhor era não ligar, pensar em outra coisa, que coisa? A manchete, tinha memória excelente [...] *O nordeste passa por uma forte estiagem* – [...] (1998, p.25,26)

A lembrança da manchete “O Nordeste passa por uma forte estiagem” reforça seu sentimento de frustração diante de tanta umidade que a cercava. Neste momento, a protagonista se aproxima de maneira mais contundente da figura da estiagem do Nordeste.

Observamos, então, que o conto está repleto de imagens, as quais são utilizadas para reforçar o caráter repressivo da personagem e o seu desejo de libertação. Outra metáfora forte presente no texto é a criada sobre a figura da camélia.

Levou a mão à lapela do casaco para se certificar, a camélia ainda está ali. Uma pequena extravagância, Senhor Diretor, hoje é o meu aniversário e como estava um domingo tão azul, preni aqui esta flor. Meu costume é sóbrio, meu penteado é sóbrio. Uma sóbria senhora que se permitiu usar uma flor. Posso? (1998, p.23)

Em intertextualidade com a obra de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, o conto permite, por um momento, aproximar Maria Emília da “dama das camélias”. A protagonista do romance de Dumas é uma deslumbrante cortesã que arrebatava corações. É chamada de “Dama das Camélias” por gostar de se rodear de flores, mas de se sentir mal com o perfume das rosas, recorrendo às camélias, sem aroma, para enfeitar a sua casa. A aproximação da flor com a figura da cortesã permite-nos inferir, por meio do fragmento acima, a possibilidade de sedução por parte de Maria Emília. Em meio ao discurso de sobriedade da personagem (Meu costume é sóbrio, meu penteado é sóbrio. Uma sóbria senhora...), intercalam-se justificativas que mascaram sua “transgressão”, essa “pequena extravagância” está imbuída do desejo de sedução (hoje é meu aniversário, estava um domingo tão azul...)

Contudo, logo esse desejo é reprimido:

Abriu a bolsa, tirou o lenço e enxugou os olhos. Através do vidro embaçado dos óculos pressentiu que o filme chegava ao fim e desejou ardentemente que ele se prolongasse, agora não queria mais a claridade, espera, estava tão desalinhada, meus Céus, deixa

me abotoar e este cabelo, onde foi parar o grampo? Apalpou depressa a lapela do casaco, desprende a camélia e guardou-a no fundo da bolsa. (1998, p.28)

Embora tenha exteriorizado seu questionamento e seu desejo pelo prazer, a consciência de uma velhice seca, sem amores, causa a frustração, figurativizada pela ação de guardar a flor no *fundo* da bolsa.

Percebe-se, portanto, que, apesar de ter pensamentos conflituosos, questionando seu posicionamento moralista e sua percepção de mundo a partir da observação do outro, a personagem não consegue se posicionar de forma diferente, restando apenas a consciência de sua frustração.

#### 3.4. Conceição: uma mulher cerceada

Outra mulher que nos chama a atenção na obra de Lygia é Conceição, protagonista do conto “Missa do galo”, reescritura homônima do texto de Machado de Assis. Este conto é escrito para integrar a coletânea organizada por Osman Lins, intitulada *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, em 1977.

Como no conto original, a narrativa relata a conversa entre um jovem estudante e sua anfitriã na véspera de natal, enquanto esperam o horário da missa do galo. Apesar de apresentar um único fato, um breve momento de ação, o texto extrapola essa estrutura, introduzindo várias vozes, orquestradas por um narrador onisciente, junto com o qual interpretam as ações e expressam vários pontos de vista sobre o mesmo episódio.

O tempo da narrativa é cronológico e parece esvair-se minuto a minuto, já que o fato narrado tem curta duração. Ocorre aqui o que Nunes (1995) chama de alongamento, isto é, o tempo do discurso é superior ao tempo dos acontecimentos. A narradora estende-os por meio de comentários seus e de outras vozes que aparecem na narrativa, que ampliam os fatos. É o que ocorre, por exemplo, quando se introduz a voz da madrinha da amante de Menezes, que comenta o relacionamento da afilhada com o amante ou ainda das criadas, que, no fundo da casa de Conceição, riam das escapadas noturnas do patrão.

Há, no texto, um tempo demarcado: a noite da véspera de natal, mas é a sucessão das ações das personagens que demonstra a passagem do tempo. Concomitantes ao acontecimento principal (a conversa do casal) ocorrem outras

ações envolvendo outras personagens, as quais compartilham do mesmo tempo cronológico, embora algumas delas se encontrem em espaços diferentes, como por exemplo, o marido de Conceição, que no mesmo instante que sua mulher conversa com o jovem, está em companhia de sua amante, ou ainda, como já citamos, as mucamas que conversam, no fundo da casa de Conceição, sobre as aventuras amorosas do patrão.

Neste texto a protagonista não é uma mulher marginalizada, como nos outros aqui estudados, a sociedade não a julga, pois se enquadra perfeitamente aos moldes sociais e por isso é respeitada no seu meio. É o que observamos na conduta do estudante, quando Conceição aparece na sala:

Ele afasta o livro e tenta disfarçar a emoção com uma cordialidade exagerada, oferece a cadeira, gesticula. Ela chega a tocar em sua mão, por favor, mais baixo, a mamãe pode acordar! sussurra e ele abotoa o paletó, ajeita a gravata. Você está em ordem, eu é que vim perturbar, ela adverte com um sorriso cálido que ele não retribui, nem pode(...) (TELLES, 2001, p.118)

A forma como o jovem se preocupa em posicionar-se adequadamente frente àquela dama demonstra seu respeito. Até mesmo um sorriso poderia ser interpretado como ofensivo.

Esse encontro é repleto de ambigüidades, nada é declarado; a conversa que se estabelece entre o casal é cheia de sutilezas, permeada de segundas intenções. A narradora utiliza em seu discurso imagens que colaboram para a construção desse clima da narrativa: o sussurro das personagens para não acordar a mãe que supostamente dormia:

Ah, sempre gostei de ler, ele diz num tom alto e ela pede, mais baixo, por favor, mais baixo! Ele encolhe riso e voz: apenas cochicham, próximos os hálitos de conspiradores tecendo considerações sobre a necessidade de trocar ou não o pano da cadeira. Ou o papel da parede. (ibidem, p. 121)

ou ainda o andar de Conceição na ponta dos pés e o evitar da tábua que range:  
 “[a mãe de Conceição] Aguça o ouvido direito, o que escuta melhor: mas onde vai a Conceição assim na ponta dos pés? Evita a tábua do corredor (aquela que range) e foi para a sala.” (2001, p.119)

Esses recursos criam um ambiente de mistério e de ocultamento, permitindo outras leituras que extrapolam os fatos explicitamente narrados.

Diferente do hipotexto, narrado em primeira pessoa pelo jovem, o conto em questão tem uma outra tônica; por ser em terceira pessoa, inova em sua forma de narrar, pois nos permite enxergar além das convenções, dando-nos uma visão mais detalhada a respeito dessa mulher, que se deixa observar por meio da voz do enunciador e de outras vozes que vão permeando o texto. O narrador é intruso, ele explica os fatos à medida que a narração progride, interferindo nela.

Ela [Conceição] dirá que dormia, acordou há pouco e então veio sem muita certeza de encontrá-lo. Mas sabemos que nem se deitou na larga cama com a coberta de crochê, por que mentiu? Para justificar o roupão indiscreto (acordei e vim) ou por delicadeza, por não querer confessar que não consegue dormir se tem um hóspede em vigília na sala? Mas o hóspede não pode saber que se preocupou, essa senhora é só bondade! – ele repetirá no dia seguinte quando as coisas voltarem a seus lugares. (2001, p.119)

Esse excerto apresenta o diálogo entre três vozes, das quais sobressai a voz da narradora, que controla e avalia as demais. A enunciadora denuncia as verdadeiras intenções da protagonista, explicitando seu sentimento de busca pelo novo, sem, no entanto, deixar que sua imagem de mulher honesta fosse abalada. A voz da protagonista tenta expor a imagem da mulher recatada, preocupada apenas com o bem estar de seu hóspede (por delicadeza), enquanto a voz do rapaz expressa suas impressões sobre a anfitriã ( essa senhora é só bondade).

A escolha pelo tipo de narrador que tudo vê e que, de fora da cena, sabe tudo o que vai acontecer, facilita, assim, a observação dos vários posicionamentos em relação a essa mulher. É interessante observar que o narrador se coloca como figura feminina, deixando transparecer uma intuição própria desse gênero:

Não entendo - o jovem dirá quando lembrar o encontro e a conversa com a senhora que vai aparecer daqui a pouco. Não entende? Quero entender por que ele não entende o que me parece transparente mas não estou tão segura assim dessa transparência, ah, se ao menos acontecesse alguma coisa, meu Deus! Mas não vai acontecer nada, seria esperar por um milagre – Espero enquanto pego aqui uma palavra, um gesto ali adiante – e se com as brasas amortecidas eu conseguir a fogueira? (2001, p.118)

Sabendo de antemão tudo o que está para ocorrer, a narradora torce para que algo diferente aconteça, que aquela conversa se transforme em alguma coisa a mais, daí o clima de mistério. Por isso, a todo momento, ela intervém na narrativa, fazendo suas considerações e interpretando os fatos. No trecho destacado, utiliza a metáfora (brasas/fogueira) para expressar seu desejo de poder modificar a narrativa. Ela anseia por algo inusitado entre os dois interlocutores. Espera que o discurso repressor, representado pelos padrões sociais, dê lugar ao discurso dos sentidos, permitindo que as personagens liberem seus desejos ocultos, o que levanta a hipótese da transgressão. Dessa forma, verificamos que a conversa que se trava naquela sala é delimitada pelo filtro dessa narradora, que vai tecendo imagem de Conceição.

Inicia a narrativa descrevendo a sala, espaço social da protagonista, com o objetivo de, mesmo antes de a vermos em ação, percebermos o seu modo de ser. Mais uma vez o espaço é utilizado para construção das personagens. Os detalhes descritos ajudam na identificação de seu perfil:

(...) Os móveis estão arrumados em círculo, favorecendo as conversas amenas, é uma sala de visitas. O canapé, peça maior. O espelho. A mesa redonda com o lampião aceso desenhando uma segunda mesa de luz dentro da outra. Os quadros ingenuamente pretenciosos, não há afetação nos móveis mas os quadros têm aspirações de grandeza nas gravuras de mulheres imponentes (...) Volto ao canapé de curvas mansas, os braços abertos sugerindo cabelos desatados. Espreguiçamentos. Mas as almofadas são exemplares, empertigadas no encosto da palhinha gasta. Na almofada menor está bordada uma guirlanda azul. (2001, p.117)

A descrição do cenário insinua uma mulher burguesa. Os objetos apresentados, embora sem muita afetação, denotam acesso ao estético, característico das classes abastadas, o que delimita o espaço social. Além disso, o cenário antecipa também as características psicológicas da personagem: a disposição dos móveis demonstra seu apreço pelo convívio social “móveis arrumados em círculos”, pela ociosidade - “espreguiçamentos”. A decoração denota seu perfeccionismo e a valorização da estética “almofadas exemplares, bordado de guirlanda azul”. Era uma mulher dedicada ao lar, o que denuncia seu caráter de mulher submissa aos padrões sociais. Os quadros dependurados na parede com “aspirações de grandeza nas gravuras de mulheres imponentes”, mais que simples elementos decorativos, reforçam a insatisfação da personagem; as mulheres

emolduradas servem-lhe, ao mesmo tempo, de inspiração e denúncia. Gostaria de ser como elas, grandiosa, imponente, dona de si, entretanto, vê-se cerceada pela estreiteza do contexto social que lhe exige submissão e recatamento. Na descrição do ambiente a tônica recai sobre o sujeito da ação, Conceição, por isso o espaço descrito tem sua ênfase nos objetos relacionados à protagonista, o que vale como uma projeção da personagem. Percebe-se, portanto, a ambigüidade da personagem que, embora insatisfeita com sua condição de vida, não consegue mudar seu posicionamento.

Ao contrário do que ocorre em outros contos de Lygia, neste a personagem não se revela internamente, por meio de monólogos interiores ou discursos diretos; ela é construída a partir de uma perspectiva externa. É no espaço do privado que a protagonista é revelada. Para isso a narradora utiliza recursos expressivos interessantes: além da comentada associação com o cenário, faz uso, ainda, de outras relações com os aspectos materiais que circundam a protagonista, como por exemplo, a associação que faz entre a roupa que Conceição usa e a conversa que trava com o jovem:

Mas foi Conceição que entrou na sala da casa antiga. O andar é lerdo, os pés ligeiramente abertos, num maneiio de barco, ancas fortes. Ombros estreitos [...] Toda a fragilidade da cintura, ele adivinha a cintura nas reticências do roupão amplo, confuso, tantos panos, pregas. Bonito babado (aquilo não é um babado?) que lhe contorna o pescoço e vai descendo, que curiosas essas roupas de alcova, ele pensa e sorri fascinado. A frouxidão da conversa. Por que durante o dia as conversas não são assim frouxas? Durante o dia Conceição parece tão objetiva, eficiente. E agora essa inconsistência. Efêmera nas frases, nas ideias. E eterna na essência como a noite. (2001, p.120)

Percebemos aqui o jogo de imagens entre o roupão, vestimenta do privado, sem as amarras das vestes habituais, com a conversa também frouxa do espaço do privado, sem as convenções que o espaço público impõe. O perfil de Conceição se revela em sua intimidade, em que se mostra inteira, sem as máscaras requeridas pela sociedade. A relação espaço/tempo oferece contribuições na caracterização da personagem, demonstrando a importância do cronotopo: no espaço do privado, a isotopia da noite, associada ao escuro, ao oculto, expressa maior liberdade de expressão, menos cerceado, a essência, enquanto a figura do dia revela as

convenções, a superficialidade, a aparência, associadas ao espaço público, como ocorre também com a personagem Maria Emília, do conto “Sr. Diretor”.

O recurso da metáfora novamente auxilia na caracterização da personagem : “ [...] ela surgiu no fundo do corredor e veio **com seu andar de jaula**, o roupão branco” (2001, p.118 - grifo nosso); “[...] a dona Conceição, imagina! Tão apaziguada (ou insignificante?) durante o dia, quase invisível no seu jeito de ir e vir pela casa. E agora ocupando todo o espaço, grande como um navio, **a mulher era um navio.**” (2001, p.121- grifo nosso)

“Andar de jaula” denota todo o cerceamento pelo qual a protagonista é submetida. Exposta às *liberdades* do marido, que tudo pode, vê-se submetida às convenções sociais, como convém a uma mulher recatada. Por outro lado, essa figura também demonstra *a fera* escondida por trás do recato de mulher honesta, imagem que é reforçada pela metáfora seguinte: no momento daquela curiosa conversa, Conceição transforma-se em um *navio*. Ocupando todo o espaço, um novo olhar é lançado sobre ela, que surge exuberante, desfazendo-se da singeleza com que foi até então apresentada, abre-se para uma possibilidade de despertamento dos sentidos. Há nesse trecho a oposição de duas perspectivas em relação a essa mulher: sua aparência e sua essência. No espaço do privado deixa entrever seu lado sensual e sedutor, cerceado no espaço público pelos padrões morais da sociedade.

A questão da submissão feminina é tratada de uma maneira sutil pela autora, cheia de subentendidos. Envolto a esse tema estão outros a ele relacionados. Ao tratar, por exemplo, da temática do adultério masculino, Lygia reitera o posicionamento de Machado. No hipotexto, é exposto o pensamento burguês do final do século XIX, em que eram permitidos socialmente ao homem relacionamentos extraconjugais, já às mulheres eram totalmente proibidos. O adultério só era delito quando praticado pelas mulheres.

Esse pensamento é repetido no conto pela voz da mãe de Conceição, a qual censura o comportamento adúltero do genro apenas pelo fato de ter ocorrido na véspera de Natal; em outras ocasiões, porém, o considera normal. Admite a traição masculina como algo natural:

” Que procure suas distrações fora do lar, muito natural, ele mesmo já disse que no capacho da porta deixava toda a poeira do mundo, a

mula incluída, lógico. Os homens são todos iguais, por que o genro ia ser a exceção?(2001, p. 119).

Por outro lado, para a sociedade, esse comportamento era censurado para a mulher: “ Uma senhora com o marido ausente se levanta tarde da noite para ir até a sala ver um mocinho. **Imprudência.**” (2001, p.119- grifo nosso)

Todavia, se continuarmos na observação do texto, verificaremos que essa senhora, embora aparentemente moralista, concebia uma abertura à figura feminina, quando comenta sobre o provável interesse da filha pelo rapaz visitante: “E Conceição dando corda, se ao menos fosse um escrevente, vá lá, mas um menino?!” , (2001, p. 119) O interesse justificaria o mau passo, atenuado também pela circunstância em que a filha está inserida: “ Também, com esse marido...” (2001, p. 119) A voz da mãe de Conceição demonstra a hipocrisia da sociedade, que por baixo de uma máscara moralista, admite desajustes em nome de interesses econômicos.

Esse pensamento é reafirmado pela voz da madrinha da amante de Menezes, marido de Conceição: “E esse aí que não pára de comer, outro que não vai dar em nada, se ao menos fosse generoso. Mas um forreta, roque-roque. Bom para o fogo esse Menezes. Ela que se cuide que desse mato não sai coelho, não.”(2001, p.120) Essa mulher via no relacionamento da afilhada apenas uma forma de benefício próprio.

A justificativa do adultério masculino também aparece na voz de outros personagens. Ao se referir ao comportamento do marido de Conceição, a narradora faz uso de uma metáfora para representar o pensamento de Menezes a respeito da esposa e da amante:

[Menezes] Está nu, sentado na cama e comendo biscoitos de polvilho que vai tirando da lata, tem paixão por esses biscoitos. Os de Conceição eram mais pesados, ela não tinha mão boa para o forno. Mulher fria de cama não dá boa cozinheira, o avô costumava dizer. Então ficam aquelas tortas indiferentes, sem inspiração. (2001, p.120)

O frame relacionado a alimentos embasa a comparação estabelecida entre a amante e a esposa. À primeira está relacionada a figura eufórica do biscoito de polvilho (tem paixão por esses biscoitos), à segunda se destinam as figuras disfóricas de biscoitos pesados, tortas indiferentes. A sexualidade “sem sal” da esposa conferia ao marido o direito de procurar outros *temperos* fora de casa. A

imagem que Menezes faz de sua mulher reflete o pensamento machista de que a mulher ideal é aquela que pode satisfazer-lhe os desejos.

Por esses exemplos verificamos que o conto não se deixa prender por um único ponto de vista, mas dá liberdade às personagens para exprimirem seu pensamento. Todavia, percebemos que em todas as vozes expostas há a ideologia de uma sociedade machista.

O conto, no início, simula a antecipação de possíveis aventuras do casal, as quais acabam por não acontecer. O ambiente interior (o marido fora, a casa solitária, silenciosa) suscita um clima de mistério e sedução, que é interrompido pelo ambiente externo; a voz do vizinho chama o casal para a realidade.

Falam sobre perfumes como se tivessem toda a noite pela frente. E a eternidade, mas o que é isso, o vizinho chamando? Já? Deve ser afobação dele, não será cedo ainda? Resiste, mas ela fica enérgica, está na hora sim, não faça o moço esperar! Ele ainda vacila, olha o relógio, olha a mulher, faz um gesto evasivo na direção da janela, justifica: detesta chegar muito cedo nos lugares. Ela insiste, mesmo saindo imediatamente sabe que poderão chegar com um ligeiro atraso? Talvez haja no seu tom ou no seu jeito com que fechou o roupão uma certa impaciência: que fosse sem demora, pois não tinha mesmo que ir? (2001, p. 124)

O uso do discurso indireto livre deixa clara a frustração de Conceição, que percebe o desejo do rapaz em ficar em sua companhia e a impossibilidade disso acontecer, o que a irrita e reforça seu sentimento de insatisfação.

Ao final, cessadas as esperanças de que algo diferente aconteça àquela mulher, a narrativa assim termina:

Ele fecha o livro. Ela tranca a porta. Ainda ouve os passos dos dois amigos se afastando rapidamente. Olha em redor, a mariposa sumiu. Quando volta ao quarto, pisa na tábua do corredor, aquela que range, mas agora está desinteressada da mãe e da tábua. No canapé, a almofadinha das guirlandas um pouco amassada. Apago o lampião. (2001, p.124)

As imagens “Ele fecha o livro. Ela tranca a porta” podem representar o final daquele momento de possibilidade de aventura. O clima de mistério acaba (está desinteressada da mãe e da tábua), contudo, essa mulher não é a mesma; a isotopia das guirlandas demonstra que aquele objeto, a princípio perfeito, que como vimos, figurativizava o perfil de Conceição, agora está “amassado”, a frustração

invade o espírito da protagonista, submete-se às convenções que lhe são impostas e entrega-se a essa vida fútil e sem propósito.

Encerra-se assim, a análise dessas três protagonistas. Ao vislumbrar, à distância, o conjunto dessas mulheres, percebemos ao fundo a imagem da autora.

Para Bakhtin “ o objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente a sua atividade criativa.” (1993, p. 69) Assim, embora seja “invisível e inaudível”, ele (o criador) estará presente na obra, encarnando-se no herói que, de forma visível e audível, poderá representar seus anseios. É isso o que ocorre na obra de Ligia Fagundes Telles, cuja preocupação é desvendar a alma humana num contexto urbano.

Seja em primeira ou em terceira pessoa, seus narradores introduzem na narrativa vários gêneros, como a confissão e a pretensa escrita epistolar, como é o caso dos contos analisados, a fim de descrever, de uma forma mais subjetiva, os dilemas e histórias e por meio deles expor a imagem da mulher na sociedade contemporânea.

Faz isso por meio de uma estrutura narrativa peculiar. Embora pince fragmentos da realidade, não se restringe a isso: em meio a esses fragmentos interpõe digressões que dão densidade às narrativas. Ao observarmos os recursos narrativos presentes nos três contos analisados, verificamos que a autora trabalha com recursos diferentes, de acordo com suas intenções.

No primeiro conto, Leontina, embora não utilize do recurso de monólogos interiores, mas sim solilóquios, está em busca de si mesma e seu relato também tem a função de autoanálise, por meio, principalmente, do que as outras pessoas pensam a respeito dela. Há o predomínio da narração e do diálogo. Como o propósito do conto é expor a trajetória da protagonista, com vistas à exposição de sua identidade, faz isso por meio da narração de seus atos e das vozes das outras personagens a seu respeito.

No conto “Senhor Diretor” a ênfase não está na narração; o que predomina é a descrição e a dissertação. A narrativa se mistura à descrição que faz dos atos que considera imorais e a partir disso expõe seu pensamento, tônica do conto. Por meio dessas dissertações, Maria Emília, ao final, deixa explícito o efeito de seus comentários: o que, a princípio, era apenas um manifesto de repulsa a certos comportamentos sociais, torna-se uma tomada de consciência sobre seus recalques e frustrações. As ações da personagem possuem caráter secundário, pois são

apenas molduras de algo mais profundo, que é a sua visão de mundo frente a uma realidade concreta. A sucessividade das ações é substituída pela verticalidade analítica.

Já no conto “Missa do Galo” o *instantâneo* fotográfico é mais evidente, pois centra a narrativa em uma conversa entre uma mulher casada e seu jovem hóspede, na véspera de natal. A predominância está na narração, pois o conto centra-se nas ações das personagens, entretanto a descrição e o diálogo também possuem seu lugar de importância, pois auxiliam na construção do perfil da protagonista do conto. A figura feminina é construída por meio de vários recursos, como a voz do narrador em terceira pessoa ou ainda as vozes das várias personagens que permeiam o texto, além da associação da protagonista ao seu ambiente.

Nos contos analisados, as diversas vozes inscritas no discurso não possuem vida própria, nem se expressam autonomamente. Todas elas passam pelo filtro dos narradores. Os diversos posicionamentos são depurados, analisados e por fim avaliados, prevalecendo assim o ponto de vista dos enunciadores. Não há necessariamente um embate entre esses vários pontos de vista. Eles são apenas apresentados como existentes, mas não têm espaço para imporem seu posicionamento, apenas dialogam entre si.

As protagonistas dos contos estudados, Leontina, Maria Emília e Conceição têm expostos seus conflitos e a partir deles tomam consciência de sua condição, além de permitirem uma visão sobre o papel da mulher na sociedade; Embora utilizando maneiras diferentes de relatar seus dilemas: a primeira em forma de confissão, a segunda em forma mental de carta, e a terceira sob o filtro do narrador onisciente, as personagens fazem de seus discursos uma reflexão sobre a sua própria identidade.

Verificamos que a temática da moralidade relacionada à mulher é comum à obra de Lygia Fagundes Telles. Além dos contos estudados, outras narrativas também chamam a atenção para esse assunto, como por exemplo, o romance *As meninas*. Neste texto, a personagem Ana Clara, a qual também é uma mulher excluída por causa de seus comportamentos imorais, vai traçando sua trajetória, a fim de justificar seus atos e ao mesmo tempo tomar consciência da sua condição.

As mulheres retratados por Lygia são reflexos de tantas outras que vivem anonimamente os mesmos dilemas. Mostrando que, embora vivamos em uma sociedade tão avançada tecnologicamente, os conflitos humanos são atemporais. A

literatura vem, portanto, como instrumento recriador dessa realidade por intermédio da ficção. Ficção e realidade, dois conceitos complementares, em que um imita o outro.

Desta forma, confirmamos o pensamento bakhtiniano de que a arte, e no nosso caso específico, a Literatura, é capaz captar e reproduzir uma visão de mundo peculiar a um dado tempo e a um dado estrato social em uma sociedade determinada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da obra de Lygia Fagundes Telles, especialmente de seus contos, nos possibilita um horizonte de visões a respeito do universo feminino. Ao deparar com suas personagens, verificamos a exposição dos dilemas da mulher.

Não são poucas as personagens mal resolvidas emocionalmente: além de Leontina, Maria Emília e Conceição, personagens observadas nas análises realizadas neste trabalho, temos também a “pomba enamorada” que passa a vida inteira à espera de um amor não correspondido; ou ainda Lorena, de *As Meninas*, que se guarda para um homem casado (M.N.), que se recusa ao adultério. Mesmo as mais jovens sofrem com o olhar desapercibido dos homens a quem devotam seu amor infantil, como é o caso da menina que se apaixona pelo primo tísico, de “Herbarium”, ou ainda a menina de “As cerejas”, que vê seu amor *roubado* pela tia voluptuosa. Em um primeiro momento, temos a impressão de que a autora quis retratar apenas mulheres infelizes, entretanto, esse não é o seu objetivo. Sua intenção é mostrar a interioridade humana, em muitas de suas nuances.

Assim, em tom confessional, muitos de seus contos e romances expõem sentimentos de mulheres que vivem seus conflitos existenciais e buscam entender sua própria condição e identidade. O mesmo ocorre quando a escritora, em tom memorialista ou autobiográfico, escreve livros como, por exemplo, *Durante aquele estranho chá*, em que exprime tais sentimentos, agora, relacionados a sua própria pessoa.

Entre os temas abordados pela autora estão a solidão, os desencontros amorosos, os relacionamentos mal resolvidos, a frustração, as alegrias e tristezas de mulheres comuns, encontradas em qualquer tempo e em qualquer lugar. Por meio da ficção, conflitos da vida real são representados. Note-se que as personagens de Lygia são condenadas à solidão, não pelo fato de estarem isentas de relacionamentos humanos, mas apesar deles, se achem em condição de isolamento. É o que ocorre, por exemplo, com as protagonistas dos três contos estudados.

Para instrumentalizar a análise da obra da ficcionista, optamos por utilizar os conceitos de plurilinguismo e cronotopo do teórico russo Mikhail Bakhtin. Essas ideias embasam o estudo das personagens, como auxílio na observação da forma como são construídas.

A fim de melhor explicitar a aplicação desses conceitos, iniciamos este trabalho teorizando sobre eles. Em primeiro lugar, discutimos sobre as várias funções da arte literária, nosso *corpus*, ressaltando a importância desta como recriadora de uma dada realidade social e humana.

Em seguida, situamos o pensamento de Bakhtin no contexto da crítica literária, esboçando um breve panorama da trajetória dessa crítica desde a antiguidade clássica até meados do século XX, período em que estão inseridas as ideias do teórico. A partir disso, tentamos esclarecer os conceitos teóricos.

Iniciamos pelo plurilinguismo, que diz respeito às diferentes vozes inscritas no texto; as quais expressam os vários discursos que dialogam no interior da narrativa. Por meio desse conceito conseguimos perceber os pontos de vista, no nosso caso, a respeito da mulher, presentes nos contos analisados. O diálogo entre essas vozes nos mostrou a forma como a sociedade enxerga a mulher, muitas vezes discriminada.

A seguir, explicitamos o conceito de cronotopo, o qual nos auxilia no desvendamento das personagens, no sentido de verificar como a junção entre tempo e espaço serve de elemento desencadeador de conflito, resultando na transformação, principalmente, das protagonistas; o que também colabora para a sua caracterização.

Após fazermos essa breve teorização, optamos por trabalhar um pouco o tema, na tentativa de traçar o percurso da figura feminina na História. Para tal, nos baseamos principalmente no pensamento de Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo*, em que faz um histórico do papel da mulher desde a pré-história, mostrando como sua função foi se alterando seguindo as mudanças sociais. No mesmo capítulo, nos detemos em algumas figuras femininas presentes em obras literárias brasileiras e portuguesas do século XIX e XX, a fim de observar a forma como são retratados os papéis femininos, ampliando assim, a abordagem temática.

Depois dessa trajetória teórica e temática adentramos ao cerne deste estudo, os contos de Lygia Fagundes Telles. Após nos determos nas características gerais de sua obra, passamos à análise de três de seus contos: “A confissão de Leontina”, “Sr. Diretor” e “Missa do Galo”, com o objetivo de, instrumentalizados pelo pensamento bakhtiniano, verificarmos a forma como a mulher é retratada pela autora.

Tendo a consciência de que, na análise literária, forma e conteúdo têm importância equivalente, além dos aspectos temáticos, são também contemplados, neste estudo, os aspectos formais do texto, os quais igualmente contribuem como estratégias de construção do sentido do texto; aspectos como o uso de metáforas, os recursos expressivos peculiares da autora, como os monólogos interiores e o solilóquio, o valor dos aforismos, entre outros utilizados em nossa análise.

Esperamos ter cumprido nossa tarefa, no sentido de oferecer mais uma reflexão sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, em meio a outros relevantes estudos já realizados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1- Obras de Lygia Fagundes Telles

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **A estrutura da bolha de sabão**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. **As horas nuas**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. **As meninas**. 32ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Durante aquele estranho chá: perdidos e achados**. Org. Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. **Filhos Pródigos**. 1ª ed. Cultura, 1978.

\_\_\_\_\_. **Melhores Contos**. 11ª. ed. Seleção de Eduardo Portella. São Paulo: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. **Seleta**. 3ª ed. organização, estudo e notas da Profa. Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. **Seminário dos Ratos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Venha ver o pôr-do-sol e outros contos**. São Paulo: Ática, 1993.

### 2- Obras sobre Lygia Fagundes Telles

MONTEIRO, Leonardo [et al]. **Literatura comentada: Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

OLIVEIRA, Kátia. **Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

PAES, José Paulo. **Ao encontro dos desencontros**. Cadernos de Literatura Brasileira, - Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

RÉGIS, Sônia. **A densidade do aparente**. Cadernos de Literatura Brasileira- Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

SANTIAGO, Silvano. **A bolha e a folha: estrutura e inventário**. Cadernos de Literatura Brasileira- Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

### 3- Obras de teoria e crítica

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. 5ª ed. Coimbra: Almedina, 1983.

ATAÍDE, Vicente de. **A narrativa de ficção**. 2ª ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 4ª. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. 3ª ed. São Paulo: Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. 4ªed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BERNARDI, Rosse-Marye. **Uma leitura bakhtiniana de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* de Rubem Fonseca**. In: Diálogos com Bakhtin. 4ª. Ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

BENJAMIM, Walter. **O narrador**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a arte**. 5ª. Ed. São Paulo: Ática, 1995.

BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva**. In: Diálogos com Bakhtin. 4ª. Ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Textos de Intervenção: Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas**. São Paulo: Duas cidades, 2002.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagens**: a obra literária e a expressão linguística. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**.v.1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S/A, 1968.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. 4ª. Ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. **Autor e autoria**. In: Bakhtin: conceitos-chave. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**.1ª. ed. São Paulo: Ática. 2006.

\_\_\_\_\_. **O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva**. In: Diálogos com Bakhtin. 4ª. Ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**.11ª .ed. São Paulo: Ática, 2006 .

LEITE. Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

KAYSER. Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. V.I, 4ª ed. Coimbra: Armênio Amado, 1967.

MACHADO, Irene. **Gêneros discursivos**. In: Bakhtin: conceitos-chave. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. **A criação literária**. 4ª. Ed.São Paulo: Melhoramentos, 1971.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**: através de textos comentados. 9ª. Ed. São Paulo: Ática, 1985.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In Texto e Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANT'ANA, Afonso Romano. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 3ª ed. Petrópolis:Vozes, 1975.

#### 4- Obras de ordem geral

ALENCAR, José de. **Senhora**. 32ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_ **Lucíola**. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**: tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndice de Eduardo de Souza. 5ª. Ed. Imprensa Nacional, 1998.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 15ª ed. São Paulo: Ática, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BICALHO, Elizabete. **A mulher no pensamento moderno**. In: Estudos de gênero. Universidade Católica de Goiás- Vice-reitoria para assuntos comunitários e estudantis. Programa interdisciplinar da mulher. Goiânia: Ed.UCG, 1998. (Cadernos de Área;7)

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1998.

GONÇALVES, Eliane. **Pensando o gênero como categoria de análise**. In: Estudos de gênero. Universidade Católica de Goiás- Vice-reitoria para assuntos comunitários e estudantis. Programa interdisciplinar da mulher. Goiânia: Ed.UCG, 1998. (Cadernos de Área;7)

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MATOS, Maria Zilda S. de. **Por uma história da mulher**. Bauru, SP; EDUSC, 2000.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**; tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

QUEIROZ, Eça de. **O Primo Basílio**. 14ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 24ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1985.

\_\_\_\_\_. **Vidas Secas**. 30ª ed. São Paulo: Martins, 1972.

REZENDE, Antonio (org.) **Curso de Filosofia**: para professores e alunos de segundo grau e de graduação. 13ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOIHET, Rachel. **Condição feminina e formas de violência**: mulheres pobres e ordem urbana- 1890-1920. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

STREY, Marlene Neves. **Gênero**. In: Psicologia Social Contemporânea: livro texto. STREY M.N. et al. 8ªed. Petrópolis: Vozes, 1998.

VAL, Maria da Graça Costa. **Repensando a Textualidade**. In: AZEREDO, José Carlos de (org.) Língua Portuguesa em debate. São Paulo: Vozes, 2000.

## 5- Referências eletrônicas

ABREU, Marizéte Borges. **Personagem e voz na figura feminina dos romances de Ana Miranda e José Saramago**. Dissertação de mestrado. PUC, 2007. Disponível em <[www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp030145.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp030145.pdf)> Acesso em 09/fev/2009.

GUIMARÃES, Rafael. **Acordes de uma obra-prima**. R. Entrelinhas, Unisinos, Ano II, n.2, ago.2005. Disponível em <[www.entrelinhas.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=10](http://www.entrelinhas.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=10)> Acesso em 26/mai/2009.

FIGUEIRA, Ana Maria. **A (Des) Construção da figura feminina em Ensaio sobre a Cegueira**. Disponível em <[www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Ensaio\\_Cegueira](http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Ensaio_Cegueira)> Acesso em: 10/dez/08.

LOPONDO, Lilian ; SILVA, Angela Ignatti. **Tempo, Espaço e Reconhecimento em Ensaio sobre a cegueira**. Disponível em <[www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/02\\_artigo\\_lilian\\_lopondo.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/02_artigo_lilian_lopondo.pdf)> - Acesso em: 19/set/08.

LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512)> - Acesso em: 09/dez/08

SWAIN, TANIA NAVARRO . **Feminismo e recortes do tempo presente**: mulheres em revistas "femininas" .São Paulo: Perspectiva., São Paulo, v.15, n.3, *Disponível em* < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-8392001000300010&ng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-8392001000300010&ng=pt&nrm=iso) > - Acesso em: 08/ago/08