

MARIA APARECIDA DA COSTA

A paz  
tensa da  
chama  
fugaz

A configuração do amor no  
romance contemporâneo



**MARIA APARECIDA DA COSTA**

*A paz  
tensa da  
chama  
fugaz*

**A configuração do amor no  
romance contemporâneo**





Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

**Reitora**

Cicília Raquel Maia Leite

**Vice-Reitor**

Francisco Dantas de Medeiros Neto

**Diretor da Editora Universitária da Uern (Eduern)**

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

**Chefe do Setor Executivo da Editora Universitária da Uern (Eduern)**

Jacimária Fonseca de Medeiros

**Chefe do Setor de Editoração da Editora Universitária da Uern (Eduern)**

Linderacy Francisco Tomé de Souza Lins

**Conselho Editorial da Edições Uern**



Edmar Peixoto de Lima

Filipe da Silva Peixoto

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Jacimária Fonseca de Medeiros

José Elesbão de Almeida

Linderacy Francisco Tomé de Souza Lins

Maria José Costa Fernandes

Maura Vanessa Silva Sobreira

Kalidá Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Rosa Maria Rodrigues Lopes

Saulo Gomes Batista

**Diagramação e capa:**

Enne Yeriel Medeiros de Freitas

Catalogação da publicação na fonte.  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Costa, Maria Aparecida da.

A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo [recurso eletrônico] / Maria Aparecida da Costa. – 2. ed. – Mossoró, RN: Edições UERN, 2025.

249f.

Livro digital no formato PDF  
ISBN: 978-85-7621-571-4

1. Literatura - Análise crítica. 2. Literatura brasileira - Análise crítica. 3. Literatura portuguesa - Análise crítica. I. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. II. Título.

UERN/BC

CDD 809

*A Lucas, meu amor perene e sem paradoxos.*

## **AMAR**

*Que pode uma criatura senão,  
entre criaturas, amar?  
amar e esquecer,  
amar e malamar,  
amar, desamar, amar?  
sempre, e até de olhos vidrados, amar?*

*Que pode, pergunto, o ser amoroso,  
sozinho, em rotação universal, senão  
rodar também, e amar?  
amar o que o mar traz à praia,  
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,  
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?*

*Amar solenemente as palmas do deserto,  
o que é entrega ou adoração expectante,  
e amar o inóspito, o áspero,  
um vaso sem flor, um chão de ferro,  
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.*

*Este o nosso destino: Amor sem conta,  
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,  
doação ilimitada a uma completa ingratidão,  
e na concha vazia do amor à procura medrosa,  
paciente, de mais e mais amor.*

*Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa,  
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.*

(Carlos Drummond de Andrade)

## **AGRADECIMENTOS**

Este livro, com algumas modificações, é o resultado de minha tese de doutorado, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em 2014. Concluída com sucesso, essa travessia não foi feita sozinha, por essa razão, quero agradecer ao meu orientador, Marcos Falcheiro Falleiros, pela disponibilidade sempre que solicitei sua orientação bem como por ter se juntado a mim em um projeto delicado que foi arriscar falar sobre o Mito do Amor na Literatura; agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela “bolsa sanduíche” a mim concedida, no segundo semestre de 2013, e que me deu a oportunidade de estudar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e ser coorientada pela Professora Ana Paula Arnaut, a quem agradeço muito pelas discussões, orientações e contribuições ao meu trabalho. Também não posso deixar de agradecer aos meus amados amigos, Marly Moura, Vilian Mangueira e Andrey Pereira, pelas leituras constantes do meu texto assim como aos amigos que tiveram a paciência em me ouvir falar tanto de amor. Agradeço, ainda, à minha família, pelo devotado carinho e torcida; e ao meu querido filho, Lucas da Costa, que me acompanhou nesse caminho, entendendo, mesmo com pouca idade, que precisamos ir sempre em busca de nossas paixões, mesmo que elas não se transformem em amor.

## SUMÁRIO

PREFÁCIO .....	9
APRESENTAÇÃO.....	11
INTRODUÇÃO.....	13
I ROMANCE CONTEMPORÂNEO: A NARRATIVA DA COMPLEXIDADE HUMANA.....	20
1. O romance: de Portugal ao Brasil .....	21
2. O amor na literatura: perspectivas conceituais e reflexivas .....	38
II <u>LYGIA FAGUNDES TELLES: FICCIONISTA DO DESENCONTRO</u> .....	63
1. Um Gato velho e Eu: <i>As horas nuas</i> .....	64
2. No fim, só: amando o amor ausente .....	90
3. Miguel: frustração do amor eterno.....	97
4. Gregório: o amor prudente .....	108
5. Diogo: um contentamento descontente.....	116
III <u>LÍDIA JORGE: DISSECANDO AS PAIXÕES HUMANAS</u> .....	137
1. Da cafrealização à candura do amor: <i>O vento assobiando nas gruas</i> .....	138
2. Dos Leandro aos Mata.....	149
3. A relação de amor platônico de Milene e João Paulo .....	158
4. Milene e Antonino: de amor e de dor, uma história (in)feliz .....	171
IV <u>O AMOR NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: LYGIA FAGUNDES TELLES E LÍDIA JORGE</u> .....	210
1. A recorrência do mito clássico de amor.....	211

CONSIDERAÇÕES.....	230
Amor: da sede infinita ao prazer agridoce .....	231
BIBLIOGRAFIA.....	236
Obras citadas.....	236
Obras consultadas.....	246

## PREFÁCIO

### EROS EM TRANSFORMAÇÃO...

*Que pode uma criatura senão,  
entre criaturas, amar?*

É sob o signo deste postulado que Maria Aparecida da Costa desenvolve a sua reflexão: o que é próprio do humano é o amor. E o que é próprio do amor, na sua melhor expressão, é “a paz tensa da chama fugaz”. Intensidade, fugacidade e tensão marcam o fogo de Eros e Thanatos...

Ora, esse é, também, o tema por excelência da Literatura, na versão positiva, negativa, mesclada, oscilante e/ou deliquescente... daí a escolha do tema circunscrevendo-o ao momento mais conflituante e complexo da sua vivência e das suas representações, ficcionais e teóricas: a contemporaneidade. E, daí, também, o concerto transatlântico a três vozes em língua portuguesa: Lygia Fagundes Telles (Brasil, América) e Lídia Jorge (Portugal, Europa), na ficção, e Maria Aparecida da Costa (Brasil/1<sup>a</sup> ed. e Portugal/2<sup>a</sup> ed. rev.), em penepoliano ensaio ritmado pelo “desassossego” da percepção de “como um sentimento tão antigo segue sendo buscado” pelo romance.

Se LFT é a “ficcionista do desencontro amoroso”, das “horas nuas”, do “amor ausente”, da “frustração do amor eterno”, do prudente e do “contentamento descontente”, LJ é a “disseca[dora] das paixões humanas”, da “cafrealização” à “candura do amor” e à dor, em estórias (in)felizes que revisitam os “mito[s] clássico[s] de amor” no modo como percorrem as *nuances* “da sede infinita ao prazer

agridoce” terminando na sugestão (Umberto Eco), na suspensão ou na abertura ficcional...

Aproximando-se na atenção ao social e ao histórico (no contexto ocidental dos anos de 1980 e 1990 diferentes no Brasil e em Portugal), que em si inscrevem e tornam inteligíveis as personagens, as relações e as trajectórias (des)amorosas, será a esfera psicológica do enfrentamento do preconceito comunitário que fraterniza as obras em análise e as suas autoras. Entre *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, e *O vento assobiando nas gruas* (2002), de Lídia Jorge, temos os indicadores mais significativos de duas sociedades rigidamente definidas pelos paradigmas morais, religiosos, sociais, etc., que em breve serão varridas pelos ventos da globalização, da fragmentação e liquefação identitária, do politicamente correcto, do wokismo e de tudo o que constitui a actualidade, mas temos, também, significativos sinais de uma literatura em transformação já atingida pela atenção ao verbo e à sua elaboração.

Cápsulas do tempo e da ficção, ei-las oferecidas aos vindouros e mediadas pela análise subtil e conceptualmente rica de uma académica que trilhou a história, a teoria e as representações do (des)amor desde a Antiguidade Clássica, ou seja, da resposta que Édipo poderia ter também dado à Esfinge e que personificou exemplarmente, pois não há história de amor feliz no Ocidente (Denis de Rougemont). Leia-se!

Lisboa, 2025

Annabela Rita  
(Universidade de Lisboa e Universidade Aberta)

## APRESENTAÇÃO

A obra de Maria Aparecida da Costa originou-se como tese de doutorado, sob minha orientação, desdobrada em estágio sanduíche em Portugal, Universidade de Coimbra, sob coorientação da Profa. Dra. Ana Paula Arnaut, tendo sido defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Departamento de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), em fevereiro de 2014, com acolhimento entusiasta da banca, que a indicou para publicação.

Trata-se da abordagem de duas importantes escritoras, cuja ponte de essencial enraizamento entre as culturas brasileira e portuguesa realiza-se sob a temática universalizante do amor, voltada para o estudo das seguintes obras: *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, e *O vento assobiando nas gruas* (2002), de Lídia Jorge.

A partir das protagonistas postas na teia de suas relações, a autora busca entender como as questões amorosas situam-se no contexto da narrativa contemporânea, para diagnosticar a expressão do amor no quadro que o constitui como motor supremo dos caminhos do humano na sua travessia da natureza à cultura, produzindo o discurso amoroso, de Platão a Freud, de Safo a contemporaneidade. Daí sua perspectiva comparatista priorizar as problemáticas relativas ao amor voltadas para uma ampla abordagem, que apanha o jogo das relações desde o aspecto político-social até o filosófico.

A análise crítica de tais andamentos objetiva suas questões na atualidade das duas obras literárias, amplia as relações entre seus personagens ao universo que os cerca e esgota a bibliografia a respeito, trabalhando com a pertinência que acomoda Barthes a Morin, Kristeva a Bakhtin. Com isso, equaciona a dicotomia amor e morte, tal como tem sido constantemente elaborada como imagem do desejo

e da ausência, na ânsia de completude do homem, para comprovar que a sutileza e a qualidade de tais narrativas evidenciam que as escritoras do porte de Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge mobilizaram para seus textos a complexidade contemporânea da questão humana essencial, cujas raízes pulsam vindas do fundo dos milênios e propelem nosso trajeto.

Natal, 11 de agosto de 2014

Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros  
UFRN – Depto. de Letras – PPgEL  
[lattes.cnpq.br/7240024746199267](http://lattes.cnpq.br/7240024746199267)

## INTRODUÇÃO

Na história da literatura, alguns temas são recorrentes. Eles constituem assuntos que podem hibernar, mas nunca saem de cena; e, vez por outra, reaparecem de diferentes maneiras nos textos literários; exemplo disso é o mito do amor. O tema do amor e suas problemáticas há tempos são vividos e debatidos pelo homem. Destarte, esse assunto vem se repetindo do oriente ao ocidente, perpassando por séculos de histórias, por mudanças no comportamento humano, bem como acompanhando mudanças sociais e culturais. Percebe-se ainda que nas famosas histórias de amor, como os clássicos *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*, o tema é complexo e a realização amorosa raramente se dá de fato; e, quando se efetiva, ocorre de forma difícil, intransquila, depois de muito sofrimento para os amantes, além disso, os enamorados não conseguem viver o amor de forma plena.

A partir da inquietação sobre um tema tão antigo e ao mesmo tempo muito atual é que surgiu o interesse em observar como o mito do amor se configura em textos literários, na narrativa de expressão de língua portuguesa contemporânea. O propósito é, pois, trazer à tona as questões do amor que continuam no imaginário do homem, por meio dos mitos; e estudar como isso é configurado nos romances contemporâneos, buscando, sobretudo, compreender como o amor aparece representado na ação das personagens, priorizando, pois, as relações entre amantes, isto é, a relação amorosa relativa a Eros.

Debatido em *O Banquete*, de Platão, como algo que já nasce fadado à necessidade de complemento, tornando-se ponto focal nas páginas literárias, ou alicerçando questões caras às personagens, o amor já foi exaltado e ridicularizado na literatura.

Até ser expulso como uma vergonha da circulação social, ausente dos discursos, o amor passou dos códigos ao sintoma. Tornou-se o problema que levamos, hoje, para os divãs (Motta, 1988 *apud* Kristeva, 1988, p. 11).

O sentimento amoroso tornou-se motivo ou causa de várias questões humanas a partir das ideias de Freud, mas ainda assim sobrevivendo e sendo insistentemente buscado.

Baseado em sua recorrência e, sobretudo, pela atualização do amor na literatura foi que se empreitou este trabalho. Para tanto, foram escolhidas duas obras representativas das literaturas brasileira e portuguesa de expressão contemporânea: *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, escritora brasileira, e *O vento assobiando nas gruas* (2002), de Lídia Jorge, escritora portuguesa, com o propósito de entender a expressão do amor por si mesmo problemático, constituído enquanto sentimento contraditório, irrealizável, caro ao discurso amoroso da atualidade e que, por natureza, se sustenta na ausência, na perda ou na morte. O comparativismo entre as duas escritoras aparecerá, portanto, com o intuito de identificar a pluralidade do conceito de amor bem como a pluralidade de vozes que exploram temáticas tensas da contemporaneidade – amor e personagem, morte amorosa e ruína, solidão e desassossego – buscando compreender o valor simbólico implícito nessas confluências, em culturas diferentes.

Levou-se em consideração, para a escolha do corpus, a consistência do conjunto da obra das escritoras e a atenção crítica dispensada a elas, além da qualidade estilística de seus textos e a constante abordagem do tema do amor e seus desdobramentos. O trabalho focará os traços distintivos do amor representado na

produção ficcional dessas duas escritoras, ampliando a compreensão do diálogo crítico que essas narrativas estabelecem. No entanto, não se pretende criar, com este estudo comparativo, antagonismos críticos, nem se tem a intenção de confrontar literaturas de países diferentes com intuito de avaliar a qualidade dos textos ou julgar valores da história literária dos dois países. Buscará, sim, observar nos textos literários elementos que auxiliam a compreender o que se propõe investigar com essa pesquisa, ou seja, observar e analisar como as relações amorosas se apresentam nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge, importando captar mais a recorrência e a configuração do amor no contexto da literatura contemporânea do que o valor literário das literaturas brasileira e portuguesa.

Conforme Antonio Candido (2004, p. 229), desde os tempos do “Romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal”, há uma espécie de “comparatismo espontâneo” nos trabalhos críticos de literatura no Brasil. Candido (2004, p. 229-230) afirma que:

O primeiro sinal disso se encontra na mania de referência por parte dos críticos. Eles pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros, como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranqüilizadora com os autores europeus, participantes de literaturas antigas e ilustres, que, além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco.

De acordo com Antonio Candido (2010, p. 09), a função do crítico é analisar o “processo que gera a singularidade do texto”. Para ele, importa mais o ponto de chegada, ou seja, uma compreensão

plausível do texto exposto, do que o ponto de partida; e é a articulação coerente das ideias deste texto que lhe faz verossímil. É fato que todo e qualquer estudo de literatura dialoga com outros estudos de outras literaturas; a comparação facilita o entendimento do texto, permite que o estudioso tenha parâmetros não somente para avaliar se uma obra é melhor ou pior do que a outra, mas, sobretudo, para servir como guia ilustrativo de acontecimentos socioculturais específicos e seus desdobramentos.

A escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, (1923 – 2022), já em suas primeiras produções, esboça o que viria a se firmar como seu estilo, uma literatura com tom introspectivo; e na obra mais madura da escritora, é recorrente uma preocupação de ordem social e psicológica, “exclusão, rejeição, diferenças sociais, ciúmes e desencontros” (Lamas, 2002, p. 67). Outra marca que já vai ser impressa nos primeiros escritos de Lygia são os temas insólitos e os finais ambíguos, o que inquieta o leitor após concluir a leitura do texto, pois deixa uma sensação estranha de vazio, como se os personagens tivessem deixado a conclusão de suas histórias no ar. Para Alfredo Bosi, a literatura romanesca de Lygia é “[...] de tensão interiorizada, ou seja, o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (Bosi, 1994, p. 392). No entanto, embora grande parte da obra de Lygia trate de questões relativas às dores existenciais e ser de cunho intimista, a escritora não ignora os problemas de ordem social, se declarando engajada e em sintonia com os problemas de seu tempo.

Quanto à escritora portuguesa, Lídia Jorge, nascida em 1946, faz parte de uma fase de escritores mais maduros da Literatura Portuguesa “que projetam em suas escritas uma nova percepção da realidade de seu país com o pioneirismo de uma nova solução literária” (David, 2010, p. 74). Segundo David (2010, p. 79), a narrativa portuguesa contemporânea é construída com “a dissecação das

paixões humanas que se desfiam pelo viés mítico do espaço, do tempo e das personagens”, e Lídia é uma representante dessa nova literatura. Detentora de uma vasta obra, Lídia Jorge escreveu ensaios, contos, poemas, literatura infantil e peça de teatro, além de mais de dez romances, alcançando êxito junto ao público e à crítica. A escritora fala sobre o universal a partir de temas e lugares que, por vezes, remetem a Portugal, além de aparecer em suas obras, vez por outra, questões relativas à África, sobretudo, às regiões colonizadas pelos lusos. Em seus escritos, são constantes assuntos referentes aos “marginalizados” em geral. No entanto, não implica dizer que a obra de Lídia tenha um tom panfletário. Conforme aponta Miguel Real (2001), o valor estético de seus textos não é subjugado a questões ideológicas.

Este estudo foi desenvolvido a partir dos métodos investigativo e interpretativo, de viés comparativo, e se efetuou por meio da leitura de textos críticos sobre as obras estudadas bem como da leitura de textos teóricos sobre o tema do amor, visando sempre os textos investigados. Foi feita uma análise sobre as teorias concernentes ao tema do amor, com a intenção de reunir e estudar esses estudiosos do amor, desde os mais antigos até os atuais, além de observar como eles definem, conceituam e lidam com essas questões, e a partir disso entender como o amor é configurado nas obras analisadas. Para tanto, foram exploradas, como parâmetros de análise, algumas metáforas e outros indicadores relativos ao amor, como o ciúme, a solidão, a ausência e a morte.

A partir da compreensão das obras das autoras, observou-se como pressupostos as correlações dialéticas das relações amorosas das personagens no lugar ocupado nas obras e a discussão dos procedimentos amorosos dessas personagens. Além disso, foi desenvolvido um estudo interpretativo dos textos, e definido como as escritoras abordam o tema do amor no contexto contemporâneo.

Finalizando por enfocando a recorrência de várias situações amorosas em *As horas nuas* e *O vento assobiando nas gruas*, defendendo a hipótese de que há uma fragmentação e não realização amorosa plena, decorrentes de vários fatores.

Para a condução deste estudo, o texto foi organizado em quatro capítulos e as considerações finais. O primeiro capítulo, “Romance contemporâneo: a narrativa da complexidade humana”, tratou do gênero romance como sendo dedicado aos embates relativos ao homem e ao mundo hostil em que ele habita; abordou um breve histórico sobre a formação dos romances português e brasileiro; apresentou um estudo sobre a teoria do amor, elegendo os trabalhos mais significativos sobre a questão bem como sua representação em textos literários.

O segundo capítulo, “Lygia Fagundes Telles: ficcionista do desencontro”, foi dedicado à escritora brasileira, sua biografia e sua bibliografia; também nesse capítulo foi feita a análise do romance *As horas nuas*, buscando entender as frustrações amorosas da personagem Rosa Ambrósio, protagonista da narrativa. Vale registrar que a obra de Lygia Fagundes Telles aparecerá analisada em primeiro lugar, por uma questão cronológica, uma vez que a obra *As horas nuas* é de 1989, e o romance de Lídia Jorge, *O vento assobiando nas gruas*, é de 2002.

O terceiro capítulo, “Lídia Jorge: dissecando as paixões humanas”, versou sobre a escritora portuguesa Lídia Jorge, sua biografia e sua bibliografia, e a importância dela no cenário literário mundial; constou da análise do romance *O vento assobiando nas gruas* e a relação amorosa da portuguesa Milene Leandro e do imigrante cabo-verdiano Antonino Mata. No quarto capítulo, “O amor no romance contemporâneo: Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge”, foi feito um trabalho de cotejamento das duas obras no sentido de entender como a questão do amor, foco central desse estudo, aparece e é desenvolvido nos dois romances analisados.

Por fim, nas considerações finais, “Amor: da sede infinita ao prazer agridoce”, foi mostrado que há no romance contemporâneo uma fragmentação do amor que culmina com uma não vivência do amor em sua plenitude. Isso ocorre devido a vários fatores, como a hostilidade do homem em relação a um sentimento que é visto como fraqueza humana, alicerçado pela crença na demência ou alienação do sujeito que se deixa levar pelo sentimento da paixão. Além disso, leva-se em conta que a sociedade e suas variáveis, entre elas o preconceito e o moralismo, ditam paradigmas a serem seguidos. Por essa razão, embora o amor já tenha regenerado monstros, como no clássico fantasioso *A bela e a fera*, o leitor contemporâneo necessita buscar a catarse provocada por esse sentimento em outras fontes, como em seus próprios devaneios secretos.

Constatou-se que, nos romances de Lídia Jorge e Lygia Fagundes Telles, lemos histórias amorosas sob perspectivas diferentes e com variados desdobramentos, no entanto, não se vê nada que fuja às problemáticas representadas em narrativas tradicionais, em matéria dos desejos, anseios e buscas amorosas. Há, portanto, um truncamento das relações amorosas, característico do sentimento que é por si só paradoxal, desencadeando a angústia das personagens, levando-as ao desespero pela conquista da idealizada realização amorosa.

I

**ROMANCE CONTEMPORÂNEO:  
A NARRATIVA DA  
COMPLEXIDADE HUMANA**

## 1. O romance: de Portugal ao Brasil

Embora esboçado alguns séculos antes do Romantismo, o gênero romance só vai ganhar corpo e notoriedade no período do Romantismo, conferindo um diálogo com a sociedade moderna que ali se apresentava. Diferente dos gêneros clássicos, que deixavam a literatura distante do sujeito social, o romance se consolida recriando esse sujeito e seu meio, aproximando “homem comum” e arte. Epopeia burguesa, conforme afirmou Lukács, o romance surge ocupando o lugar consagrado pela epopeia clássica. Enquanto a epopeia cuidava de um mundo fechado, ou seja, tentava abarcar uma totalidade, discorrer sobre uma vida inteira e rematada de um homem, nesse caso o herói, o romance busca abarcar a vida do homem, mas contemplando seus valores, costumes, fragilidades, padrão social. Em suma, o romance busca aproximar homem e arte investindo em valores universais e refletindo padrões socioculturais. Conforme afirma Lukács (2000, p. 55):

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.

Nesse sentido, percebe-se que tanto a epopeia quanto o romance intencionam ilustrar um desejo do homem em alcançar a totalidade, uma busca pela completude da alma. No entanto, o desejo

épico se perdeu pela evolução histórica, e, por sua vez, o romance se depara com um homem cuja alma é maior ou menor do que o mundo.

Considerado complexo em suas peculiaridades, o romance abre espaço para várias formas de manifestação da linguagem, aproximando a literatura do observável, recriando e apresentando “diferenças de vozes” (*Cf. Bakhtin, 1992*). Para Ian Watt (1996, p. 54), em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe Richardson e Fielding*, “[...] foi na Inglaterra que o romance conseguiu romper mais cedo e de modo mais completo com os temas e o estilo da ficção anterior”. Watt (1996, p. 21) ainda afirma que “[...] o romancista só pode romper com a tradição destruindo a crença do leitor na realidade literal da personagem”. Isto é, por mais que a obra seja verossímil, não se pode perder de vista o caráter ficcional do gênero literário.

Sobre a importância e a consolidação do romance, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 671), em *O romance: história e sistema de um gênero literário*, afirma que, de “mera narrativa” feita a priori para entretenimento, o gênero se tornou um estudo da “alma humana, das relações sociais e filosóficas”, tendo como período áureo de sua história o século XIX. Aguiar e Silva (1997, p. 687) declara ainda que a personagem:

[...] constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente.

Conforme Aguiar e Silva (1997, p. 700), torna-se cada vez mais complexo distinguir o herói nessa narrativa, pois, para ele, a identificação desse herói:

[...] pode variar segundo as leituras plurais que o texto narrativo permite. O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.

No romance contemporâneo, o herói pode surgir fragmentado e disforme. Assim como o texto, aquele se apresenta pela metade, sem se mostrar inteiro, obrigando o leitor a juntar os pedaços para uma compreensão do todo. Ainda citando Aguiar e Silva (1997, p. 708):

[...] o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflituantes.

Na manifestação romanesca contemporânea, “[...] não existe uma diegese com princípio, meio e fim bem definidos: os episódios sucedem-se, interpenetram-se, condicionam-se mutuamente, mas não fazem parte de uma acção única e englobante” (Aguiar e Silva, 1997, p. 728). O que se percebe é que o romance contemporâneo traz em sua constituição a prospecção psicológica como determinante. A fronteira com o romance tradicional começa a aparecer em Proust,

quando este usa como matéria literária a memória involuntária na obra *Em busca do tempo perdido*. Nota-se, pois, que a sociedade evolui e a obra de arte acompanha essa mudança, isso é evidente no romance que representa de forma particular um momento social, embora não seja dedicado a isso. Conforme postula Michel Zéraffa (1971, p. 18), em *Romance e sociedade*:

O texto romanesco implica que o homem nunca vive só, e sobretudo que tem um passado, um presente e um futuro. O aparecimento do gênero romanesco significa essencialmente que não há sociedade sem história, nem história sem sociedade. O romance é a primeira arte que significa o homem de uma maneira explicitamente histórico-social.

O que se apreende é que, nesse gênero narrativo contemporâneo, as categorias românticas já não se apresentam mais ordenadas como no modelo tradicional. A partir de James Joyce, Virginia Wolf, Clarice Lispector, percebe-se que não há mais definição de enredo, personagem, espaço, narrador, tempo. A desestruturação das personagens é refletida na linguagem exposta no texto, tornando a narrativa hermética, mas não menos instigante. Nesse sentido, o alheamento dos personagens torna-se elemento estético na constituição do romance, deixando tais personagens enigmáticas em seu contexto. Assim, na “[...] transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (Adorno, 2003, p. 58).

Observa-se, pois, que, para Adorno, a desconexão do sujeito moderno com seus iguais e sua solidão ou sua forma egoísta de viver aparecem dispostas no romance, e a descrença no mundo perfeito e fechado da fase épica/heroica, refletida na literatura dos gregos, vai contribuir e configurar a forma estética do romance moderno. Constatase, portanto, que a literatura muda, adaptando-se aos

acontecimentos do homem contemporâneo e absorvendo seus novos princípios, refletindo seus valores socioculturais.

Ainda sobre a teoria do romance, Anatol Rosenfeld (1996, p. 86), em *Reflexões sobre o romance moderno*, também afirma que o romance está se adaptando às novas mudanças mundiais, sendo assim:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra.

O sujeito do mundo contemporâneo é refletido no romance, o qual, embora continue inovando em construções imagéticas e fantasiosas, não se isenta das questões do mundo real. O homem, com a necessidade de se entender no mundo, busca, inconscientemente, uma identificação de sua vida com a obra de arte. Isso não implica afirmar que o romance contemporâneo queira ser histórico ou ser o reflexo da verdade real, mas, sim, que essa realidade mesmo transposta de forma artística e construída com os recursos estéticos necessários à arte, identificada pelo leitor como a realidade de seu mundo. A abstração e a incongruência da arte devem ser relevantes e significativas e, mesmo de forma passageira, pouco duradoura, precisam “satisfazer” o desejo insaciável do sujeito contemporâneo.

Em se tratando da consolidação do romance no Brasil, ele foi fundamental para ilustrar a mudança de comportamento social no século XIX. Para Antonio Cândido (1975, p. 109), o gênero “[...] exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades do século XIX”. E reforça que: “Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana [...], para

com ela construir um sistema imaginário e mais durável” (Candido, 1975, p. 109).

Embora Candido reforce que o romance ilustra de alguma forma um momento histórico social, comprehende-se, portanto, que o seu valor maior consiste em como é elaborada e construída esteticamente essa realidade. A consolidação do romance português se dá, assim como em toda a Europa, a partir do Romantismo, período fértil para esse tipo de narrativa. É fato que, apesar de nesse período os escritores portugueses terem se dedicado bastante à poesia, grandes nomes se destacaram no gênero narrativo, como Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco e, mais tarde, inaugurando o Realismo, Eça de Queirós.

Após o Romantismo e o Realismo, a Literatura Portuguesa, em linhas gerais, seguia a tendência cultural e política do Portugal do final do século XIX e início do XX, ou seja, sem fôlego, sem inovação. Nesse momento, os lusos, refletindo resquícios da decadência iniciada ainda no século XVI, se encontravam em um tempo de estagnação. Conforme afirma Alfredo Bosi (1994, p. 12):

[...] Portugal, perdendo a autonomia política entre 1580 e 1640, e decaindo verticalmente nos séculos XVII e XVIII, também passou a categoria de nação periférica no contexto europeu; e a sua literatura, depois do clímax da época quinhentista, entrou a girar em torno de outras culturas: a Espanha do Barroco, a Itália da Arcádia, a França do Iluminismo. A situação afetou em cheio as incipientes letras coloniais que, já no limiar do século XVII, refletiriam correntes de gosto recebidas “de segunda mão”.

No século XX, Portugal ainda continuava na tentativa de se reerguer do baque do século XVI, começando pelo ensaio de um movimento Modernista, com a publicação da revista *Orpheu*, em 1915,

por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Embora com apenas dois números publicados, a revista exerceu grande influência em Portugal, dando novo ânimo aos intelectuais do período. Mas, ainda assim, o movimento não teve uma consistência considerável, pois, além de muito isolado, entrava em falência com a morte prematura de Mário de Sá Carneiro, não constituindo uma produção em bloco necessária para que se firmasse o Modernismo em Portugal.

Na terceira década do século XX, Portugal começou a sair do marasmo cultural com os escritores Neorrealistas, dentre eles Alves Redol, Manuel da Fonseca, Virgílio Ferreira, em sua primeira fase, com produções reconhecidamente inspiradas na literatura regionalista brasileira dos anos de 1930. O romance português deixou sua fase mais sentimentalista, resquícios do Romantismo e do lirismo saudosista, relativos à Literatura Portuguesa em geral, e ganhou traços mais realistas, com aspectos sociais, ilustrando problemas reais da história de Portugal. No entanto, como afirma Carlos Reis (2005, p. 13-14), ao falar sobre o movimento Neorrealista:

[...] não constituindo uma ocorrência endógena ao sistema literário português, ele [o neorrealismo] alimenta-se, sobretudo do exemplo e da doutrina de movimentos afins e precedentes, reiterando aquela que tem sido uma tendência característica da história cultural e literária portuguesa, em várias épocas: a forte atracção por modelos estrangeiros, uma atracção que corresponde a um impulso de internacionalização próprio das culturas que vivem a consciência aguda da sua condição periférica. É justamente essa condição periférica que se deseja compensar pela via da importação cultural, neste caso com predileção pelo realismo socialista soviético, pelo chamado realismo nordestino brasileiro e mesmo por alguma ficção norte-americana dos anos 20 e 30.

O que se registra, portanto, é que, até esse período, Portugal se ancorou culturalmente em outros países, povos ou regiões, não conseguindo alavancar uma produção cultural genuinamente portuguesa. Entende-se, pois, que Portugal vai além quando o assunto é influência cultural, pois o que se percebe, é que os escritores lusos não só se influenciam pelas outras culturas, como também imitam sem a preocupação em inovar essas mesmas culturas. Conforme esclarece Miguel Real (2001, p. 23):

[...] o sentido histórico de Portugal está *fora* de Portugal, ou seja, no final do século XIX, o sentido histórico encontrava-se na imitação da “civilização” da Europa Central (geração 70) ou, para autores diversos, em Espanha (o Iberismo), e, para o povo-povo, em África, no Brasil ou na América Latina, para onde imigrava [...].

Na década de 1960, a Literatura Portuguesa ressurge com certo vigor quando da aparição de dois livros relevantes que foram publicados ainda em meados de 1950, que são: *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís, e *Aparição* (1959), de Virgílio Ferreira. Para Real (2001, p. 51):

[...] estes dois romances operam uma cisão entre tempo e espaço, ou seja, as estruturas temporais entram em ruptura com as estruturas espaciais forçando o narrador a multiplicar-se em variadíssimos processos de montagem narrativa de modo a poder dar conta da completíssima estrutura da realidade.

Registra-se, pois, que as mudanças sociais e históricas vão sendo refletidas na literatura da nova leva de escritores portugueses que surgem a partir de 1950. O país, o qual, naquele momento, ainda suporta uma ditadura e enfrenta guerras coloniais, acentua sua posição no cenário europeu como periferia, como país de ideias retrógradas e insustentáveis. Paradoxalmente, esse retrocesso português é pano de fundo da nova literatura que surgia naquele país. Desse modo, percebe-se que enquanto a geração de *Orpheu*, encabeçada por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, elucubra sobre as angústias psicológicas e dores da alma, recorrentes no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, os romances posteriores a essa geração vão mesclar a preocupação social com as angústias humanas. Trata-se de uma espécie de retomada mais consciente da relação das artes com a sociedade. Percebe-se, portanto, conforme afirma Valentim (2006, p. 32), que:

Na segunda metade do século XX o romance português segue por vários caminhos [...]. Após a Segunda Grande Guerra, observamos na literatura uma tendência para a atitude de desengano radical, de angústia, refletindo a progressiva descrença do homem moderno diante de seus meios de expressão, produzindo no texto uma marca existencialista.

O paradigma do romance português posterior à década de 1960 é aquele em que a estrutura romanesca aproxima-se da dissolução. E, na ficção portuguesa contemporânea, de modo geral, “uma temática se projeta sobre a forma” (Bridi, 2007, p. 76), ou seja, o fragmentado do texto que tenta acompanhar o esfacelamento social vai promover a reflexão. Cabe ao leitor a incumbência de estabelecer elos entre as partes fragmentadas; a leitura não pode correr solta, fluir sem percalços, mas sempre de forma reflexiva, não só pela temática,

mas, sobretudo, pela forma física do romance (Bridi, 2007). Na maioria das vezes, o que se observa nessa nova apresentação do romance é que a dissolução do texto mostra a dissolução das relações, dos lugares, das vidas das personagens, numa constante afirmação das incertezas humanas.

Na mesma linha de pensamento de Bridi, Miguel Real (2001, p. 76) afirma que, na produção literária depois de 1945, “Tempo e espaço divorciam-se no romance; a consciência e a memória são superiores e englobam a realidade exterior. O realismo substancialista fenece”. A partir de então a linearidade romanesca perde o sentido e a complexidade da consciência humana se mostra na estrutura do romance. Para ele, é a partir da publicação de *A Sibila*, que a Literatura Portuguesa ganha novos impulsos e trilha em um caminho sem volta às escritas complexas da contemporaneidade, firmando-se de vez com as publicações de José Saramago e seu ceticismo moral. Nesse momento não importa mais o regular do espaço narrativo e o modelo formal das personagens. Para Real (2001, p. 61), “Grandes ausências ontológicas que povoam a actual consciência humana, Deus, o Eu, a História [...]” são elementos importantes na narrativa, e menos “é a concepção do espaço (a sua importância é apenas a de ser um referente inspirador)” (Real, 2001, p. 81). É assim que se apresenta a nova narrativa portuguesa.

A história da Literatura Portuguesa e da Brasileira sempre foi entrelaçada, desde os primeiros escritos feitos em terras brasileiras, como a *Carta de Caminha*, na qual se vê um reflexo da mistura dessas duas nações. Obviamente que, a princípio, não podia ser diferente: o Brasil, uma colônia portuguesa, refletia em sua cultura a tradição de Portugal. Repetindo as ideias intelectuais portuguesas, fato normal, já que a colônia por definição se desenvolvia na esteira da metrópole, ou seja, necessitava inspirar-se em uma cultura mais acessível para definir a sua, e, no caso do Brasil, Portugal era a referência. Isso é fortemente

visto desde as primeiras produções literárias e seguirá até início do século XX, conforme posto por Antonio Cândido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1975). Para esse autor, é necessário haver escritor, livro e público para que se tenha uma literatura nacional, e isso não ocorre no Brasil antes do século XVIII. Viam-se por terras brasileiras escritores com formação tipicamente europeia, fazendo literatura na Europa e tentando escrever sobre um Brasil inexistente, fictício e com aspectos tipicamente europeus. Exemplo disso são os poemas de Cláudio Manoel da Costa, falando de um Brasil com paisagens e elementos characteristicamente europeus, e o romancista José de Alencar e seus índios gentis, como os nobres de “além-mar”, para ficar, somente, em dois exemplos.

Somente com a Independência, intelectuais brasileiros começaram a explorar outros horizontes e se apropriar de outras ideais, como os franceses, e isso começou a ser refletido na Literatura Brasileira. Exemplo disso foi a produção de uma literatura mais crítica com a “cara do Brasil”, que apareceu com os românticos, teve seu auge com o Realismo de Machado de Assis e ganhou uma nuance “engajada” socialmente com Lima Barreto. Segundo Antonio Cândido, a Literatura Brasileira, em sua formação, é uma ramificação da Portuguesa. No entanto, o crítico afirma que essa questão já foi superada, coisa do passado, “quando se tratou de reforçar por todos os modos o perfil da jovem pátria e, portanto, nós agíamos, em relação a Portugal” (Cândido, 1975, p. 28).

Contudo, Portugal e Brasil não seguem em mesmos passos quando se trata da questão da busca de autonomia cultural. Até por uma questão histórica, já que o Brasil, como antiga colônia, carrega em sua formação um eterno desejo de afirmação no cenário mundial.

A Literatura Brasileira vai tentando se desvincilar da portuguesa, com as primeiras investidas de cunho mais particular, mais autêntico, iniciado no Romantismo com o espírito de

nacionalidade; desenvolvido no Realismo com a ironia crítica de Machado de Assis; e afinado com as produções Pré-modernistas de Lima Barreto; culminando com a tendência Vanguardista de Mário de Andrade e seu *Macunaíma* bem como seus questionamentos com características brasileiras. A partir de então, o Brasil rompe com a dependência cultural portuguesa, consolidando a literatura nacional e consolidando uma nova forma do gênero romance. Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 173): “Nos fins do século XIX e nas primeiras décadas do nosso [Bosi se refere ao século XX], começa a hipertrofiar-se o gosto de descrever por descrever”. E escritores como Lima Barreto vão reagir a isso “[...] o último dos realistas do período e, naturalmente, os *Modernos* de 1922”.

Mesmo observando e absorvendo a cultura externa, o Brasil tenta trilhar um caminho próprio, particular, e nessa esteira avança e inaugura o movimento Modernista brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Para Alfredo Bosi, depois do movimento Modernista, a compreensão dos problemas reais do Brasil vai aparecer com os escritores mais maduros como: “Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro” (Bosi, 1994, p. 384).

Com o Regionalismo de 1930, um grupo de escritores vai se firmar e dar consistência ao romance no Brasil, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, com os chamados “romances de tensão crítica”, definido, assim, por Alfredo Bosi (1994); evoluindo para o que ele chama de “romance de tensão interiorizada”, representado, por exemplo, pelas obras de Lygia Fagundes Telles e Lúcio Cardoso; finalizando com o que ele vai chamar de romance de “tensão transfigurada”, exemplificados por Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Antonio Candido, por sua vez, aponta uma evolução palpável na qualidade da produção literária no Brasil depois de 1950. Para ele,

o que era exceção na primeira fase modernista torna-se comum depois dos anos de 1950: “[...] houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da nossa ficção” (Candido, 2006, p. 248). Candido aponta escritores como Osman Lins, que estreia em 1954, Fernando Sabino, 1956, e Oto Lara Rezende, assim como Lygia Fagundes Telles, como aqueles que fazem parte desse período de novas e importantes estreias na prosa literária brasileira. Tanto Candido quanto Bosi exaltam o regionalismo universalizante que aparece na escrita de Guimarães Rosa e o romance com característica *nouveau roman*, de Clarice Lispector. E, no período posterior a 1950, “Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade” (Candido, 2006, p. 258).

Os romances contemporâneos<sup>1</sup>, via de regra, trazem em sua constituição a fragmentação da sociedade e, consequentemente, do homem nesse contexto truncado, ou seja, incompleto, deformado e problemático. Corroborando a afirmativa de Antonio Candido, é possível afirmar que a nova literatura, ou literatura contemporânea, se desenha obscura em sua compreensão estética e em seu conjunto didático, mas com uma busca constante em ser compatível com o desejo do homem em refletir na arte a evolução humana. Passadas as fases definidas como românticas, realistas, modernistas e neorrealistas, o que vai ganhar ênfase é o romance intimista, as relações problemáticas interiorizadas pelas personagens em um constante reflexo de um mundo em dissonância com o sujeito. Para Alfredo Bosi (1994, p. 388), “Se o veio neorrealista da prosa regional

<sup>1</sup> Entendem-se, aqui, por romances contemporâneos àqueles escritos após 1945, quando não se tem mais definido nenhum período literário em um bloco homogêneo e didático, e espaço no qual as escritoras selecionadas para este estudo estão inseridas.

parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias tardias), continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos de 30 e 40”.

Nessa mesma linha de pensamento, Aguiar e Silva reitera que a literatura depois de 1950 elucubra o mundo conturbado do sujeito, refletindo suas angústias e suas inquietudes diante do mundo, e que uma das técnicas para essa realização é o monólogo interior, o qual:

[...] constitui uma das técnicas mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos a fim de representarem os meandros e as complicações da corrente de consciência das personagens e assim poderem descrever e analisar a urdidura do tempo interior [...] (Aguiar e Silva, 1997, p. 748).

[...] no romance contemporâneo em geral, o discurso, abruptamente, passa a narrar, entrecruzam-se vectores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpenetrações cronológicas transformam com frequência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática (Aguiar e Silva, 1997, p. 754).

O que predomina nos romances contemporâneos é, pois, a narrativa autodiegética, ou seja, a narrativa feita pelas próprias personagens que se embrenham pelas angústias da alma, devassando sua interioridade e se desnudando para o leitor.

Ainda sobre os estudos do romance contemporâneo, no ensaio *A arte da espreita: a narrativa portuguesa contemporânea* (2007), Maria Lucia Outeiro Fernandes (2007, p. 295) afirma que:

[...] o autor busca em tempo cósmico, criando um universo ficcional onde homens e animais, ainda pouco diferenciados, convivem, movidos por “uma ferocidade original”, uma violência primitiva que envolve num “círculo fatal de destruição”.

Para Outeiro Fernandes (2007, p. 300), a obra literária hoje passa a ser construída como “[...] um jogo de múltiplas interações entre vários discursos e diferentes contextos”; não mais como uma representação da realidade social, como no Realismo, mas como uma leitura do homem e suas múltiplas faces social e psicológica e sua relação com o cosmo. Essa universalização da obra literária, em que personagens se fragmentam em busca de autoconhecimento, permite entender que é um acontecimento geral, que não se aplica somente à Literatura Portuguesa ou Brasileira.

Na narrativa contemporânea, em sua maioria, as personagens são sem voz, sem lugar, sem nomes ou se sentem assim diante de seu mundo; um tempo em que homem e mundo se digladiam, já que as necessidades do sujeito não são satisfeitas pelas ofertas concretas a ele oferecidas. Assim, o problema do homem é mais existencial do que material, o que leva o sujeito a perguntas sem respostas e relacionamentos sem afinidades. Portanto, o homem se torna uma criatura perdida que se choca com um mundo hostil, afirmando-se como herói problemático, solitário, conforme postula Lukács (2000, p. 42-43). Para ele:

Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, se todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio

fio ao destino por ele engendrado; cada um terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento: cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que acolha adequadamente. Mas a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se faz a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros.

Esse exemplar de herói, ou personagem solitário e que vive em tensão com o mundo hostil, vem ilustrar de certa maneira o herói/personagem do romance contemporâneo, sobretudo as ações ou as inações dele diante dos conflitos com o mundo. A relação dessa personagem com a sociedade em que está inserida é pautada por uma problemática instituída a partir do momento em que o homem se vê como um sujeito social, quando ele percebe que “[...] o descompasso entre interioridade e mundo torna-se, assim, ainda mais forte” (Lukács, 2000, p. 118), principalmente quando as relações não fluem, ou seja, quando não se estabelece uma ligação afetiva mais consistente, por falta de afinidades sociais, tais como raça, credo ou relações financeiras; questões constantes no debate atual.

Sabe-se, pois, que “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido, 2007, p. 41). Dessa forma, pode-se entender a relação de amor das personagens no romance contemporâneo, como uma relação tal qual o sujeito nesse novo contexto social, isto é, fragmentado, sem uma coerência lógica, indo de encontro à estrutura da vida social, causando um desmantelamento no conjunto estrutural do sujeito em sua totalidade. Isso leva a narrativa contemporânea a apresentar-se, muitas vezes, truncada e complexa; o narrador não tem

mais a onisciência capaz de orientar a narrativa, a própria personagem, na maioria das vezes, é quem conduz a história que se apresenta complicada e hermética, o que obriga o leitor a caminhar tateando às cegas. E, em se falando do tema do amor, esse já nasce, assim como a personagem do romance contemporâneo, tenso e é vivido à espera do anunciado fim, já ao nascer.

## 2. O amor na literatura: perspectivas conceituais e reflexivas

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalizante emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história (Rougemont, 1972, p. 42).

As questões relativas ao amor são uma constante quando se fala da história da humanidade. Desde tempos remotos há especulações sobre o tema do amor entre duas criaturas que tentam conviver com suas mais diferentes particularidades, seja quando a pauta é a relação amorosa, seja quando os costumes, a etnia ou a classe social são o foco. Exemplo disso são as ilustrações vistas em textos literários ou históricos ao longo do tempo, como modelo, as declarações de amor eterno nos romances românticos; ou as declarações de amor mais exóticas, como as pisadelas e os beliscões, descritas no romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias do sargento de milícias*, no mesmo século XIX; assim como quando diz respeito aos típicos puxões de cabelos da idade da pedra. Percebe-se que, a cada momento histórico, o homem expressa o sentimento de amor de determinada maneira. O que vale registrar é que, mesmo sendo recorrente, o mito<sup>2</sup> do amor e suas vicissitudes fazem parte da

2 Uso o termo **mito** no sentido defendido por Roland Barthes, quando diz que: “[...] já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais. Logo, tudo pode ser um mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo” (Barthes, 2007a, p. 199-200). “[...] o mito, como se sabe, é um valor: basta modificar o que o rodeia, o sistema geral (e precário) no qual se insere, para se poder determinar com exatidão o seu alcance” (Barthes, 2007a, p. 237).

evolução humana, sendo atemporal, refletindo na literatura desde os primeiros escritos.

Estudar a expressão do amor em literatura se apresenta instigante e com grande relevância no contexto fragmentado da contemporaneidade. Sabe-se que esse termo carrega consigo vários significados na linguagem comum, sendo esses, muitas vezes, contrastantes. Trazer esse tema à tona no contexto atual justifica-se por apresentar um assunto recorrente e importante para o debate acadêmico tal como situar tal tema em uma reflexão de natureza sociocultural.

Alguns filósofos, antes de Cristo, ocuparam-se bastante do assunto. Exemplo disso é Platão (428/427, a. C.), que afirma em *O banquete: o simpósio ou do amor*, (2003), ser o amor é aquilo que dá sentido à vida, soberano e belo além da vida. Para Platão, o amor se sobressai a tudo e todos, tornando o sentimento comandante das emoções humanas. Platão ainda afirma que o amor é uma espécie de Deus maior, importante para a busca da felicidade, o que dá virtude ao homem, e que, por ser filho do recurso e da pobreza, sempre convive com a necessidade. Isso corrobora a ideia de amor como sentimento paradoxal que guia, governa e desgoverna o homem. O que faz entender a necessidade do homem em buscar alguma coisa que o complete, o instigue a viver.

O poeta grego Ovídio (43, a. C.), no livro *A arte de amar*, fala sobre habilidades necessárias para lidar com as questões relativas ao amor, à sedução amorosa, sem, portanto, se preocupar em indicar como manter um amor específico, único que tenha pretensões de durar a vida toda. Isto é, a preocupação do poeta era a da pura sedução e conquista, embora ele se refira a seu estudo como relativo ao amor, o que Ovídio faz é elencar estratégias de conquista amorosa, o poeta não ensina a sustentar o amor, mas somente conquistar:

[...] sempre encontramos prazer numa volúpia nova, e somos mais seduzidos pelo que não temos do que pelo que temos? A colheita é sempre mais rica no campo do outro, e o gado do vizinho tem úberes mais intumescidos (Ovídio, 2006, p. 32).

Vale ressaltar que as ideias de Ovídio, escritas há mais de dois mil anos, permanecem, de algum modo, muito atuais em se tratando da sedução, dos caminhos para a conquista do amante, bem como do comportamento do sujeito amante. Temas como a arte de atrair, seduzir e trair são lidos nos textos contemporâneos do mesmo modo que o poeta grego os dispunha em sua célebre obra.

Outro estudioso do amor foi André Capelão, que viveu na Itália, no século XII. No *Tratado do amor cortês* ele versa sobre o amor no século XII, mostrando que a servidão amorosa enobrece o homem, ou seja, por mais que o amor pudesse fazer sofrer ou levar à morte, ele é fundamental para dignificar o homem. Extremamente paradoxal, assim como o próprio amor, Capelão fala sobre o valor do amor servo, ao estilo vassalagem medieval e, no final de seu tratado, dá conselhos para que ninguém ame na terra; sua constatação é que: melhor do que amar na terra é deixar para amar a Deus no céu, ou seja, depois de um longo tratado de aconselhamento sobre o amor, Capelão tenta dissuadir seu discípulo na arte de amar, pelo menos ao que se refere ao amor carnal, amor Eros. Para ele, o amor deve ser reservado a Deus – que, nesse caso, seria o amor Ágape, sem erotismo –, uma vez que o amor terrestre, além de ser mundano, sempre causa sofrimento aos amantes. Nota-se, portanto, na obra desse religioso, que suas ideias sobre o assunto são paradoxais, pois seus conselhos aparecem como fuga para o amante que está fadado ao sofrimento no caso de amar na terra; ou mesmo se ousar amar a outro que não seja Deus, o inalcançável, portanto, o perfeito. O que Capelão sugere é a

necessidade de se fazer celibato, de sublimar o amor carnal transferindo o sentimento para o âmbito espiritual.

Sobre a sublimação do amor carnal, Nádia Paulo Ferreira (2004, p. 55) afirma:

O milagre do amor, o amor cortês e o amor trágico se inscrevem na função de sublimação, na medida em que, por estratégias diferentes, o amado e o desejado se apresentam como objeto inacessível, seja sob a forma de impossível ou de pedido. Enfim, no lugar do objeto é colocado um vazio, fazendo com que o amor revele o que tem por função velar: o real.

O que se entende é que a graça do amor cortês é sua não realização, é o encanto de cortejar, do não realizado que faz a sustentação de tudo; o que leva à compreensão de que a realização amorosa, a comunhão com o sujeito amado, é que mata o amor.

Outro escritor que se dedicou ao tema do amor foi Stendhal (1783-1842), o qual apresenta o sentimento amoroso como uma espécie de patologia. No livro *Do amor*, ele chama esse sentimento de uma “quase doença”, em que a pessoa que ama fica paralisada, indefesa e com os sentimentos confusos, agindo de forma não consciente e praticando toda sorte de loucuras. Além disso, Stendhal classifica o sentimento amoroso por categorias, como: amor paixão, amor físico e amor vaidade e a partir daí tenta entender essas categorias. Mas declara que:

[...] talvez haja tantas formas de sentir entre os homens como formas de ver, mas essas diversidades no nome não mudam em nada os argumentos a seguir. Todos os amores que podemos ver na terra nascem, vivem e morrem, ou elevam-se à imortalidade, segundo as mesmas leis (Stendhal, 2007, p. 31).

Ou seja, Stendhal afirma que o amor não é perene. E postula que o mais importante e surpreendente na “[...] paixão do amor é o primeiro passo, é a extravagância da mudança que acontece na cabeça de um homem” (Stendhal, 2007, p. 30), assim sendo, entende-se que mesmo que o amor decaia, morra e acabe, os homens estão em busca dele, ou seja, o homem está sempre atrás do furor, das mudanças apresentadas e provocadas com o surgimento do amor.

Portanto, o amor é assunto que não pode ser deixado de lado na contemporaneidade, uma vez que ainda movimenta debates acalorados nas academias e fora delas, provando a complexidade do tema, além da necessidade em se discutir o assunto. O filósofo contemporâneo Edgar Morin (1921-), no livro *Amor, poesia, sabedoria* (2002), afirma que nós somos sujeitos do amor e que o verdadeiro amor sobrevive naquilo que sobrepõe ao coito. Essa ideia de Morin (2002) comunga com a mesma ideia proposta por Platão. No entanto, pensar o amor além do sexo, e não como um complemento deste, seria pensar o amor como pura sublimação; é a troca de uma relação de amor carnal pela relação de um amor fraternal, feito a partir da bondade, da caridade e do companheirismo no mesmo sentido de homem em comunhão com a sociedade; ou, por outro lado, é entender esse amor como uma passagem ou travessia para o crescimento humano. Essa ideia foge à relação amorosa relativa ao Eros,

Eros (gr. desejo, amor) 1. Na Antigüidade grega, Eros designa o amor e o deus do amor. Platão (O banquete) enfatiza a ambiguidade do termo: Eros, na mitologia grega, é filho de Poros (riqueza) e de Pênia (pobreza); pobreza, porque o desejo amoroso exprime a ausência: riqueza pelo sentimento de plenitude que acompanha o amor. Outra ambiguidade: o Eros inferior, o

amor carnal, é distinto do Eros que conduz ao amor divino: os homens passam de um a outro por degraus, em virtude da dialética ascendente.

2. Para Freud, que se refere ao deus grego do Amor, Eros designa as pulsões de vida e de auto-conservação cuja energia potencial — essencialmente de caráter sexual (não genital) é constituída pela libido, regida pelo princípio do prazer. Por oposição a Eros, Thánatos designa as pulsões de morte que se traduzem, tanto por uma tendência à autodestruição quanto por uma agressividade dirigida para o exterior (Japiassú; Marcondes, 2001, p. 64).

Entende-se, então, que o amor é necessário e carente e está sempre buscando a satisfação erótica. Nesse sentido, as ideias de Platão e Morin não sustentam uma compreensão do amor, no sentido não fraternal, — na contemporaneidade, explicitamente fragmentada, em que sexo e amor ou amor e sexo viram sinônimos, e que o sublime está na realização do sexo/amor, não cabe mais idealizar um “amor” sublime sem sexo —, e o fraterno fica exatamente em seu posto.

Vale registrar que, antes de sua conversão, até mesmo Santo Agostinho “se perdeu” pela sedução de Eros. Em um estudo feito sobre suas *Confissões*, o estudioso Rogério Gomes (2004, p. 9) afirma que:

[...] a culpa de Agostinho é fruto da sua concupiscência. [...]. Desse modo, devemos levar em consideração que o amor é falta, movimento e conhecimento. Falta, neste contexto, significa privação de alguma coisa, carência. Ora, se temos necessidade de algo, vamos buscá-lo para preencher aquela lacuna. Nesse sentido, a terminologia que convém ao amor nesse momento é Eros. Eros, em grego do verbo *erasthai*, estar inflamado de amor, significa desejo

incoercível dos sentidos. O Eros é a pulsão que permite ir ao encontro do outro, pois se constitui uma força, uma *dynamis*. Devido a sua insatisfação está em constante busca de plenitude, por isso é inquietude. Em Agostinho, o “Eros” aparece na sua juventude quando vivia mergulhado nos prazeres carnais [...].

Nesse sentido, o amor dissociado do sexo só é possível por um esforço religioso e de entrega a Deus, tarefa árdua no mundo contemporâneo, onde tudo acontece muito rápido e não se tem tempo para avaliar e dissociar a relação profana da sagrada nas relações humanas.

Segundo Bauman (1925-2017), no livro *Amor líquido* (2004), falar em relacionamento hoje é o que está em alta, no entanto, o herói das histórias atuais é complexo e não se deixa entender facilmente, e as relações afetivas são virtuais. Bauman ainda afirma que, ao contrário dos relacionamentos “antiquados” – para não falar daqueles com “compromisso”, muito menos compromissos de longo prazo –, os relacionamentos atuais parecem feitos sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que:

[...] as possibilidades românticas (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de ser a mais satisfatória e a mais completa (Bauman, 2004, p. 12).

O que se infere aqui é a necessidade da quantidade se sobrepondo à qualidade. O desejo quase mercadológico de angariar pontos, fazer mais que o outro, subir na cotação do mercado; isso é o

que leva o sujeito moderno a uma desesperadora necessidade de ir sempre buscando mais, até se perder na própria procura.

Roland Barthes (1915-1980), em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2007), afirma que: “[...] o discurso amoroso é hoje uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém [...]” (Barthes, 2007b, p. XVI).

Entende-se que, para Barthes, ninguém hoje “perde tempo” com o debate amoroso; esse não tem mais lugar no mundo contemporâneo. Assim, o romance, gênero literário em que o amor ocupa espaço privilegiado, não se dedica mais ao tema como viés condutor. Não cabe mais no atual cenário social expressar atributos de um amor heroico, os amantes agora experimentam o desamparo a dois, enfrentando a hostilidade do mundo e seus demônios, sozinhos. Com o fim das grandes narrativas, as abordagens são outras, o enredo não pode se guiar por um melodrama causado pela não realização amorosa de duas criaturas. A personagem se torna um espectro em sua solidão; ela se encontra só e todos que a rodeiam estão sós, em um ciclo vicioso de solidão, dor e busca.

Para Roland Barthes (2007b, p. 21), o discurso amoroso está fragmentado e:

[...] ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o “assaltam”), o amante recorre à reserva (ao tesouro) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário.

Nesse sentido, a partir das ideias de Barthes, entende-se que há sempre a necessidade da ideia de uma presença para que o amor

persista, ou seja, o amor é formado por imagens que são suscitadas a partir de lembranças desencadeadas por fatores particulares, o que faz descer no amor sublime, idealizado, assexuado; mas, ao mesmo tempo, o amor real só é sustentado por essas reminiscências mnemônicas. Isso permite recorrer ao pensamento de Julia Kristeva, ao afirmar que não se deve separar o simbólico, o imaginário e o real quando se fala de amor. Para ela, o amor é necessário para a emancipação do eu, mas a liberdade de amar, ao mesmo tempo, esmaga o eu. Debatido em seu constante paradoxo, o discurso de amor e sobre o amor sempre volta à tona porque o homem está em constante busca para completar um vazio eterno, e Eros vai aparecer como “essencialmente o desejo do que falta” (Kristeva, 1988, p. 85) ao homem. Para Kristeva, o amor é “[...] essa paz tensa, essa harmonia dolorosa, esse narcisismo do Ego-corpo inflado ao infinito para esvaziar-se em benefício de uma identificação violenta com um alterego sublime” (Kristeva, 1988, p. 199). Ainda citando Kristeva (1988, p. 311):

[a] literatura é hoje a um só tempo fonte de renovação “mística” (na medida em que cria novos espaços amorosos) e negação intrínseca da teologia, na medida em que a única fé que a literatura veicula é a garantia, quão dolorosa no entanto, de sua própria *performance* como autoridade suprema.

Segundo a história literária, esse amor sublime, idealizado e feliz, mesmo na morte, foi fortemente registrado até o Romantismo, mesmo porque o amor romântico não combina com a luxúria por ser “puro”, idealizado, o que o afasta de questões sexuais, assunto que vem fortemente à tona no debate realista da segunda metade do século XIX. Isso permite entender que as questões sexuais ou a realização carnal são, paradoxalmente, alguns fatores que levam à morte do

amor. Assim, a partir desse olhar romântico/idealizado, vê-se uma supervalorização da morte e da decisão de morrer por amor, como fez Werther, que amava o sentimento amoroso mais que o sujeito amante. Sobre o amor romântico, Dante Moreira Leite (1979, p. 60) afirma: “Existia apenas uma forma verdadeira de amor, e a multiplicidade amorosa poderia revelar, quando muito, equívocos insatisfatórios”. E completa: “Para o homem contemporâneo as diferentes formas de amor são igualmente válidas, e são, por isso mesmo, incomparáveis” (1979, p. 60).

O que se percebe é que o amor e a morte estão ligados desde o nascimento, e o paradoxo amoroso reafirma isso. O sentimento amoroso se reforça com a ausência do outro; quanto mais longe, mais amado e desejado. Para Kristeva (1988, p. 362): “[...] o amor é não somente o avesso da morte, mas apoia-se na morte”. Portanto, o que leva o sujeito a ter saudades e buscar elementos que não o desliguem do amado são criações imaginárias, irreais, construídas sem pilares sustentáveis. Ainda citando Julia Kristeva (1988, p. 423): “[...] a linguagem que domestica e nos leva a amar o desterrado do espaço psíquico é sempre imaginaria. Música, filme, romance. Polivalente, indecisa, infinita. Uma crise permanente”. Assim, não há como garantir vida a sentimento tão deslizante e tão abstrato. Isso justifica a eternização dos mitos de amores clássicos da literatura ocidental como o amor de Tristão e Isolda e Romeu e Julieta.

O tema do amor, extremamente abstrato e paradoxal, já incomodou e rendeu ironias nos romances realistas do século XIX, como: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cuja personagem Ema Bovary, imbuída de leituras de textos românticos, se perde em busca de um tipo de amor que acalentasse a sua alma, e se mata ao perceber que isso não cabe em sua realidade de vida; o mesmo acontece com *Ana Karenina*, de Tolstói, romance em que a personagem principal se mata ao perceber que seu amor pelo amante não poderia ser sustentado em sua realidade; *O primo Basílio*, de Eça de Queirós,

romance em que a personagem Luísa se envolve amorosamente iludida pelas falsas declarações românticas de um primo, em busca da realização do amor ideal que não vivia em seu casamento; e, por fim, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, romance narrado por uma personagem insegura e que, cega de paixão, leva a amada à morte. Esses romances, todos do período realista, ilustram de forma geral como o amor era posto na literatura pós-romantismo, no século XIX: todas as personagens são “castigadas” com a morte por se iludirem em busca de um amor idealizado.

No século XX, a temática do amor continua aparecendo nas narrativas. Percebe-se, pois, que a configuração do amor se adequa a outras questões e, embora o amor não seja mais o elemento central nas obras literárias, sua presença ainda é notável. Exemplo disso é o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, narrativa aclamada pela reformulação da linguagem e forma narrativa, que traz entre suas veredas a instigante história de amor de Riobaldo e Diadorim, dois jagunços que se apaixonam à primeira vista e que percorrem toda a história em um jogo magnético de sedução e desespero, por um amor proibido. Embora não seja o tema central da narrativa, o amor proibido dos jagunços é elemento instigante no épico de Guimarães Rosa, dando sustentação e fôlego ao leitor para cruzar a difícil travessia do complexo romance de mais de quinhentas páginas. Isso reforça a importância em trazer esse assunto essencial à humanidade, tão complexo e recorrente na literatura, para um debate mais atual.

Benedito Nunes, em um estudo cujo título é *O amor na obra de Guimarães Rosa* (1976), afirma que o amor ocupa lugar privilegiado na obra de Rosa, e ainda assegura que a ideia de amor vista em Rosa é a platônica. Nunes aponta em seu texto como se dá a relação de amor de Riobaldo com três mulheres bem como o jagunço lida com as três espécies de amor suscitadas por essas mulheres. Para Nunes (1976, p. 145):

A relação entre essas três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília, traduz um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotima a Sócrates em *O Banquete*, de Platão: *eros*, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige.

Vê-se, pois, que em *Grande sertão: veredas*, segundo Benedito Nunes, Otacília será a purificação do amor de Riobaldo, depois dele ter descido ao inferno. Segundo Nunes (1976, p. 147), essa harmonia final das tensões é “a dominante erótica de Guimarães Rosa”, pois nesse sentido o amor carnal só será completo quando fizer parte de um processo de aprendizado/transformação do sujeito. Além do romance acima citado, Nunes ainda aponta outros textos do escritor cuja temática amorosa cumpre a mesma função, ou seja, a da ascese cósmica.

Júlia Kristeva, em *Histórias de amor*, fala do risco de se falar de um tema tão abstrato e que “o risco de um discurso de amor, de um discurso amoroso, provém sem dúvida principalmente da incerteza de seu objeto. Na verdade, do que se está falando?” (Kristeva, 1988, p. 23); e completa que uma boa relação amorosa não passa de uma afirmação do sujeito consigo mesmo, de uma autoaceitação. Ou seja, a autoestima e o amor próprio são elementos constitutivos de uma boa relação amorosa. Percebe-se, pois, que a boa relação do sujeito consigo mesmo ou a elevação espiritual que Benedito Nunes

interpreta na obra de Guimarães Rosa é o que se sobressai no pensamento de Kristeva. O homem precisa estar em paz consigo para dedicar-se a amar o outro; para se doar ele precisa primeiro se amar. Nesse caso, o amor ganha outra dimensão, será visto como um complemento para a satisfação pessoal do homem e não como a razão para garantir a satisfação, o que dá força para a recorrência da temática na literatura. Júlia Kristeva (1988, p. 27-28) ainda afirma que:

A experiência amorosa ata de maneira indissolúvel o *simbólico* (o que é interdito, discernível, pensável), o *imaginário* (o que o Ego se representa a si mesmo para manter-se e crescer) e o *real* (este impossível onde os afetos aspiram a tudo e onde não há quem se dê conta do fato que eu não sou senão parte). Estrangulada nesse nó cego, a realidade cai por terra: eu não me dou por achada e, se for o caso, remeto-a a um dos três outros registros. O que significa que, em amor, eu não cesso de me equivocar em matéria de realidade.

O que se comprehende com o texto de Kristeva é que quando o assunto é a relação amorosa, não se pode apartar o simbólico do imaginário e do real, do mesmo modo em que não se pode perder de vista que essas três categorias não se juntam. Isso vem corroborar com a interpretação de Benedito Nunes sobre o tema, o da necessidade de uma travessia. Nesse sentido, o sujeito se encontra em uma encruzilhada difícil de ser seguida, mas necessária e angustiantemente desejada. Conclusão a que Kristeva se propõe acreditar: quem encara o amor deve entender que juntamente com esse gozo virá também o vazio pós-gozo.

Outro estudo de grande relevância sobre a temática do amor em textos literários é o livro *Esse incrível jogo do amor* (1992), de Elza Carrozza. Nesse trabalho, a pesquisadora vai fazer um esboço sobre

o jogo amoroso nas obras de Lygia Fagundes Telles, escritora brasileira, e Maria Judite de Carvalho, escritora portuguesa. Carrozza estuda vários contos das duas escritoras procurando entender como se dá a relação homem e mulher nos textos, e como é o comportamento feminino diante dessas situações. Nas obras de Lygia Fagundes Telles, a estudiosa aponta que as personagens têm encontros reais, efetivos, mesmo que sejam de curta duração; o mesmo não ocorre nas obras da escritora portuguesa. Para Carrozza, as personagens de Lygia Fagundes Telles chegam a viver um amor, pois, mesmo não sendo eterno, existe a vivência a dois; por outro lado, as personagens da obra de Maria Judite de Carvalho, no entanto, ficam somente no plano da ilusão, as relações amorosas não chegam a se concretizarem efetivamente. Diante disso, Carrozza (1992, p. 43) afirma que as personagens de Telles não se acomodam na insatisfação de sua vida amorosa fracassada e que para elas:

[...] o futuro ainda não chegou, mas elas já se puseram a caminho, já estão indo ao encontro da verdade que lhes dita sua experiência e sua consciência, com a certeza de que o que agora procuram atingir nada tem a ver com aquilo que supostamente lhes ensinaram como certo, adequado e evidente. Mas elas estão dispostas a tentar).

Outro aspecto importante para se apontar na obra de Carrozza (1992, p. 125) é a afirmativa de que: “[...] o próprio tipo de relacionamento entre as personagens masculinas e femininas nos contos de LFT já sugere sua dimensão efêmera: o amor”. Com isso, comprehende-se que estas personagens entendem melhor a dinâmica amorosa, se comparadas aos homens, pois, mesmo que a relação amorosa vivenciada não dê certo, não traga felicidade, elas usam da ilusão para driblar o amor real, usam da fantasia, ou seja, “tendo plena

consciência, tanto de sua ânsia de desfrutá-lo, como ainda de poder vivenciar o amor de maneira interiorizada, independentemente de uma realização concreta” (Carrozza, 1992, p. 125). Entende-se, portanto, que mesmo sem a realização amorosa desejada, a personagem feminina se casa e vive, em paralelo a isso, sua ilusão amorosa, o mito do amor perfeito. Assim, Carrozza (1992, p. 133) conclui que:

[...] a ilusão do amor ‘alimenta’ as figuras femininas de LFT: não há necessidade de uma realização objetiva – ou física – do amor, desde que haja um sonho, um enlevo, um momento de esperança nessas vidas. [...] Essas mulheres que vivem seus sonhos de amor num plano puramente ‘ideal’ talvez sejam, por vários motivos, mais realizadas do que as que vivem amores reais e relativamente palpáveis.

Desse modo, as personagens estudadas por Carrozza aceitam a complexidade de Eros, ou seja, elas vivem, sentem e entendem que mesmo sem um futuro garantido, mesmo que a chama flamejante que Eros traz seja fugaz, vale vivenciar o sentimento de paixão que leva ao amor. Essas personagens compreendem Eros e arriscam gozar na fugacidade prazerosa posta por ele; mas nunca ficam paradas concordando com o sofrimento amoroso, elas não aceitam a ilusão completa sobre o fracasso amoroso.

Em se tratando da expressão do amor na literatura e na arte nos dias atuais, ainda vale dizer que as ruínas não cessam de se acumular, o amor encontra-se destronado social e simbolicamente, e nas relações amorosas imperam a imagem da catástrofe, do vazio geral e da eterna busca por um amor que teria como função preencher esses espaços. Contudo, embora o amor se apresente nos debates atuais

como destronado e fragmentado, isso nunca fugiu do paradoxo amoroso, pois, como postula Roland Barthes (2007b, p. 317-318):

A solidão do amante não é uma solidão de pessoa (o amor se confia, ele fala, se conta), é uma solidão de sistema: estou sozinho para erigi-lo em sistema (talvez por ser constantemente remetido ao solipsismo de meu discurso). Paradoxo difícil: posso ser ouvido por todos (o amor vem dos livros, seu dialeto é corrente), mas não posso ser escutado (aceito ‘profeticamente’) senão pelos sujeitos que têm *exatamente e presentemente* a mesma linguagem que eu.

É importante registrar que o amor no romance contemporâneo traz as mesmas peculiaridades de qualquer romance em qualquer época, ou seja, apresenta assuntos como: paixão, prazer, inveja, adultério, ciúme, mágoa, dor, egoísmo e solidão; desesperos e demônios próprios do homem. Isto é, a expressão do amor na literatura contemporânea, diferentemente do modo consagrado pela tradição literária, focaliza um amor mundano, permeado de incertezas, sem a garantia da perenidade. Muda, portanto, a configuração do amor no discurso literário. Agora, as ponderações relativas ao amor esbarram em aspectos práticos, objetivos.

O que se apresenta, em se tratando de Eros na literatura contemporânea, é que o assunto amor não aparece mais em primeiro plano, como se soasse insólito construir uma narrativa em que a temática central fosse uma relação amorosa. No entanto, não há como fugir do tema e ele surge na tessitura das histórias, sejam elas sociais, políticas ou surreais. E as relações amorosas aparecem ressignificadas, marcadas por desencontros, muito mais que de encontros. Isso não implica afirmar que o assunto tenha menos importância, mas, sobretudo, que este leva em consideração vários outros fatores que vão favorecer, ou não, o desenvolvimento da relação amorosa na

narrativa. Diferente do romance tradicional, o qual trazia as histórias de amor guiando a personagem, agora se vê uma forma de amor diferente, avesso, estranho que impera na ficção contemporânea.

Segundo Adauto Novaes (2009, p. 9), “Na construção dos grandes modelos teóricos e políticos que, na sua positividade, procuram dar respostas totalizantes às interrogações da sociedade, não há lugar para o sujeito da paixão”, contudo, o homem não consegue escapar facilmente de alguns sentimentos inerentes à raça. Conforme afirma Denis de Rougemont (1972, p. 217), “Estar apaixonado não é necessariamente amar. Estar apaixonado é um estado; amar é um ato”. Nesse sentido, entende-se que o estar apaixonado é estar vivo, é estar em movimento, e esse estado sustenta o homem e o impulsiona a viver a busca permanente pelo outro, que está sempre ausente, sustenta o desejo de viver; e isso sustenta as histórias românticas contemporâneas. Assim, comprehende-se que a ausência alimenta o amor: “O amor não vive sem a falta, sem o mal infligido pela ausência. O que seria dele sem a solidão?, pergunta Sthendal [...]” (Milan, 1999, p. 23).

A sociedade configurada nas narrativas, em geral, condiciona o sujeito a relacionar-se amorosamente de determinada forma em cada época, permitindo, pois, considerar tal sociedade interferindo nas produções artísticas e refletindo a evolução do comportamento humano. Conforme afirma Antonio Cândido, podem-se tomar alguns elementos do contexto social como mais um elemento para melhor compreender uma obra literária. Entretanto, o crítico nega a ideia da abordagem sociológica da literatura quando esta subordina ingenuamente o valor e o sentido do texto ao seu contexto. Ou seja, para Cândido (2000, p. 5-6), só entendemos completamente uma obra:

Fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores

externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Pensar uma análise sobre as relações afetivas, relativas a Eros, em narrativas, é pensar a relação social, pois o sujeito e suas relações afetivas estão intrinsecamente ligados às questões relativas a seu espaço. Torna-se impossível fugir às ideias de teóricos que abordam a literatura e as relações sociais, uma vez que se entende que todas as relações humanas e seus desdobramentos fazem parte da construção do homem em um contexto social, filosófico, particular. Por outro lado, refletir sobre a contemporaneidade quando se está inserido nela é um tanto delicado. Ainda assim, o cenário do momento instiga reflexões sobre temas recorrentes no discurso literário, nesse caso, nos referimos ao espaço privilegiado que o sentimento amoroso ocupa na literatura. O discurso amoroso é readaptado, atualizado, ressignificado. Conforme postula Roland Barthes – que reúne, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2007), os mais importantes estudos sobre o discurso amoroso desde *Tristão e Isolda* –, a angústia de amor é a angústia do luto que ocorre na origem, isso implica dizer que, no ato da paixão, da troca de olhares, o sofrimento já se instala, o sujeito amoroso já está fadado à dor. Essa ideia da perda no momento do ganho faz parte do paradoxo amoroso; faz parte das particularidades desse sentimento contraditório e buscado sempre. Sentimento que já nasce manco, necessitado, e que no momento da sedução já está incrustado o sentimento de perda que vai gerar ciúme e outras dores

até a morte do amor, ou do sujeito amoroso; ou, trazendo as ideias de Platão, vai gerar a elevação.

De acordo com Rougemont (1972, p. 21), “[...] precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que entregue completamente a ela”. A necessidade do mito vai justificar as dores e as angústias geradas pelo amor desfeito ou aquele que não vingou. Essa necessidade passa pelo desejo que o homem tem de justificar o inexplicável.

Ana Maria Machado e Moacyr Scliar, no livro *Amor em texto, amor em contexto* (2009), afirmam que uma história recheada de felicidade não instiga o leitor, que, na verdade, ninguém sustenta uma história só com momentos felizes, o que sustenta uma trama são as intrigas, e que desde sempre a literatura foi assim. Sempre houve o conflito inicial, por vários motivos, sendo os mais famosos a paixão proibida por um dos parceiros já ser comprometido, a desavença entre as famílias ou as diferenças sociais; esses seriam o “motor de arranque” (Machado; Scliar 2009, p. 29) apresentado pela paixão que surge inicialmente e que visivelmente não poderá ser consumada. Depois, vão surgir as confusões no decorrer do enredo, dando sustentação à história, e, por fim, o amor realizado, ou irrealizado, mas com sensação de juntos para sempre, amantes para sempre.

Ainda conforme Machado e Scliar, o leitor contemporâneo não tem paciência para amores arrastados, com felicidade rotineira. Percebe-se, sobretudo, que, assim como na realidade, a literatura “melosa” incomoda, enjoa, e a tendência é o esfriamento e a decadência, senão pelas duas, mas, por uma das partes, mostrando que o “convívio mata a paixão” (Machado; Scliar, 2009, p. 27). Na mesma linha de pensamento de Ana Maria Machado e Moacyr Scliar, as ideias de Denis de Rougemont ratificam o conceito de que o amor muito feliz e arrastado não tem vez na literatura contemporânea. Para ele, o

amor paixão assume, com o tempo, a forma de adultério na sociedade em que vivemos, e a estatística vai negar a poesia. Rougemont vai mais longe e alega que a literatura vive da crise do casamento e que sem adultério e traições não teria literatura. Segundo ele:

Sem entraves ao amor, não há “romance”. Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe – e não sua chama fugaz. [...] O amor feliz não tem história na *literatura ocidental* (Rougemont, 1972, p. 42).

Tal condição é frustrante para o leitor que busca a catarse amorosa a partir dos romances; mas, o protótipo da contemporaneidade é a dissolução amorosa, a qual se dá pela individualidade do sujeito. Agora não são mais a família ou a religião entre outros que proíbem o namoro, no caso de uma relação heterossexual, é a condição de mulher liberal; do homem que quer uma mulher economicamente à sua altura, mas não suporta a independência dela, entre outros fatores práticos que impedem a realização amorosa. Para Anthony Giddens, no livro *A transformação da intimidade*, “[...] a maior parte dos homens aceita bem o fato de as mulheres terem se tornado mais disponíveis sexualmente, e declaram que em qualquer vínculo sexual prolongado desejam uma parceira que seja intelectual e economicamente igual a eles” (Giddens, 1993, p. 20-21); mas isso tudo é cobrado ao sujeito e ele paga um alto preço por abrir mão do devaneio do amor divinizado, mítico, gerando a esquizofrenia, apatia e outras dores da alma. No entanto, é fácil afirmar que embora seja um discurso negado, o sentimento de amor é latente e está pronto para surgir e enlouquecer a qualquer momento. Para Anthony Giddens (1993, p. 16), no mundo atual com a igualdade de gêneros, é muito comum “uma mulher ter muitos amantes antes de assumir (e mesmo durante, assim como depois de terminar) um

envolvimento sexual ‘sério’”, e quem busca a eternização do amor apaixonado está condenado, pois a permanência mata de alguma forma o amor. Nesse tipo de relação, a ideia é que um preencha o vazio do outro e o amor se instale. Esse vazio, para Giddens (1993, p. 56), tem a ver com a autoidentidade, ou seja, “em certo sentido o indivíduo fragmentado torna-se inteiro”. Justifica-se, portanto, que o amor é carente e necessita de outra parte para sua sustentação, mas quando isso se dá, se instala de novo o vazio do homem, registra-se, pois, a morte do amor.

É notável que a incansável busca do homem, “sujeito amoroso”, para preencher seu vazio o joga para a realidade, e aquele amor descrito, admirável e retribuído cai na rotina. Assim, depois do momento de entusiasmo inicial, há um “ponto ínfimo: um gesto, uma palavra, um objeto, uma roupa, algo de insólito que surge (que desponta) de uma região a qual eu jamais suspeitara, e liga bruscamente o objeto amado a um mundo *chão*” (Barthes, 2007b, p. 19), isso implica em desilusão amorosa, até porque, muito dessa relação de amor é criada e mantida por uma ilusão de uma das partes. O outro é protegido pelo discurso do amado e visto a partir dele, sua visão insólita imaginária e desejada é criada pelo sujeito que o ama, o qual constrói seu objeto amado a seu modo. Segundo Barthes (2007b, p. 23):

O discurso amoroso, ordinariamente, é um manto liso que adere à Imagem, uma luva extremamente macia que envolve o ser amado. É um discurso devoto, bem comportado. Quando a imagem altera, o manto da devoção se rasga; um abalo derruba minha própria linguagem.

O homem ama o objeto, ou seja, ama amar o amor. Sobre isso, Roland Barthes vai dizer que o sentimento de amar é o que dá a sensação do prazer. Deseja-se o que se cria a partir do outro. O

amante procura “sua verdade” no outro, por isso vários amores; várias e incessantes procuras. Assim como Werther, o amante deve esquecer ou abstrair o sentimento não consumado, não realizado para viver; Werther não esqueceu. No combate do discurso, vence quem dá a última palavra; para Barthes, só a literatura consegue falar sobre uma história de amor. Assim sendo:

Não posso eu mesmo (sujeito enamorado) construir até o fim minha história de amor: sou seu poeta (o recitante) apenas quando começo: o fim dessa história, assim como minha própria morte, pertence aos outros; a eles cabe escrever esse romance, narrativa exterior, mítica (Barthes, 2007b, p. 144).

Todos os fracassos amorosos são iguais e as falhas se repetem. A exposição do ser amado o condena, ele molda a palavra, mas não molda a voz, molda o discurso, mas não molda o comportamento e a falha aparece. O “exílio do imaginário” constitui o abandono do sujeito amoroso, já que este é construído a partir desse sistema, isto é, do imaginário de quem ama.

Para Roland Barthes, é a partir do *Banquete*, de Platão, que nasce a ideia da teoria sobre o amor, daí para diante o assunto não sai mais de cena. No entanto, falar de amor é quase obsceno. Não é mais o sexual que é indecente na contemporaneidade, indecente, imoral é o discurso amoroso. Em um mundo cuja necessidade maior é se dedicar a salvação do planeta, dedicar-se ao valor do discurso amoroso, sofrer por amor, dedicar-se a ele, de forma geral, se torna obsceno, sem contar que “o amante pleno não tem nenhuma necessidade de escrever, de transmitir, de reproduzir” (Barthes, 2007b, p. 277), o que tornaria o sujeito amoroso improdutivo para um mundo globalizado, cujo senhor é o liberalismo capitalista.

No artigo “Poesia: a paixão da linguagem”, Paulo Leminski (2009, p. 333) afirma que: “[...] o amor não é estudado nem pela psiquiatria, nem pela psicanálise, nem pela psicologia social. O amor é uma coisa que você vai ter que procurar nos artistas, na televisão, no cinema, e, principalmente, na poesia [...]”, e que “[...] o espaço da paixão amorosa é um espaço utópico no mundo que a gente vive” (Leminski, 2009, p. 343), isso vem ratificar a ideia do amor como abstração improdutiva, sem resultados reais e contabilizáveis. No entanto, não se pode perder de vista que os sentimentos são reações inerentes ao homem social, são sentimentos passíveis a qualquer criatura humana racional, afirmativa paradoxal em se tratando do sentimento amoroso, mas real em se tratando do sujeito na sociedade. Para Leminski (2009, p. 346): “[...] as formas são sociais, sentimentos também são sociais, eles se expressam socialmente”. Assim, é fato que todo sentimento e conjunto deste refletem o sentimento de uma sociedade, e a literatura faz parte de todo esse processo.

Enquanto Renato Janine Ribeiro (2009, p. 480) postula que: “[...] o amor paixão é aquele que de certa forma me prejudica, ou que prejudica, pelo menos, a minha integração na sociedade – minha imagem pública, externa [...]” e para que o amor dure, “[...] será preciso, para que ele se prolongue, nascer a dúvida, haver a frustração – e assim, na alternância dos medos e esperanças, de fracassos e êxitos, é que irão ocorrendo sucessivas cristalizações, que dão sequência ao amor apaixonado” (Ribeiro, 2009, p. 482). Novamente aparece a ideia do amor como inconstante, como desestruturador das relações sociais. Portanto, tudo gira em torno da imaginação, do devaneio do sujeito. Isso remete sempre a ideia do amor como assunto de desocupado, de louco, ratificando a afirmativa de Stendhal (2007), quando esse afirma que o amor paixão, aquele em realização de fato, é igual à loucura patológica.

O que se pode afirmar, pois, é que com a evolução do tempo, passado o período romântico idealizador em que as mulheres esperavam um cavaleiro chegando para salvá-las da solidão eterna, “a maioria dos casais já não sente a necessidade ‘supersticosa’ de se fazer abençoar por um padre” (Giddens, 1993, p. 195). Isso pode ser entendido como uma necessidade em viver alguma coisa que se sabe ser tão efêmera e finita, e justifica o desejo de experimentações, com uma mesma finalidade, a eterna busca por um par que preencha o eterno vazio humano.

Como afirma, categoricamente, Denis de Rougemont (1972, p. 209), o casamento, a união, não repara os homens no sentido geral da palavra, por que: “[...] os homens e as mulheres, considerados isoladamente, são em geral uns patifes – ou uns neuróticos – por que se transformariam em anjos, quando unidos?”. Para ele, “a felicidade é uma Eurídice: nós a perdemos a partir do momento em que pretendemos alcançá-la” (Rougemont, 1972, p. 196). Dessa forma, a busca pelo amor descrita na literatura contemporânea ocorre como um procedimento necessário ao sujeito que está imbuído de uma solidão humana cósmica. Assim, sem regras e sem modelos, a problemática amorosa transita em campos epistemológicos variados, figurando muitas vezes como matéria do insólito. Em uma sociedade de lobos, onde tudo tem um preço, falar em discurso amoroso pode soar como ideia de louco, alienado ou ridículo, conforme eternizou o poeta Fernando Pessoa, nos célebres versos: “As cartas de amor, se há amor / Tem que ser / ridículas” (Pessoa, 2003, p. 400). Ainda assim, é um assunto que sustenta um debate, pois é um sentimento insistente buscado pelo homem, em um constante desejo catártico.

Quanto aos romances aqui analisados, tanto o de Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas* (1989), quanto o de Lídia Jorge, *O vento assobiando nas gruas* (2002), narram eventos que se passam em um

mundo contemporâneo. Embora em contextos sociopolítico e cultural diferentes, a hipótese é que a configuração do amor nesse novo cenário se apresenta dissonante com o desejo das personagens. Os romances refletem uma sociedade individualista e egoísta, as personagens se deparam com um mundo de comportamentos insólitos, de interesses diversos e egocêntricos que impedem a realização amorosa. Embora Eros se apresente com toda a sua força, é constantemente vencido por questões sociais maiores, mergulhando as personagens num caos particular e solitário. Além disso, há o fator principal que é a incoerência do próprio amor, que tem como princípio se fortalecer na ausência. Assim sendo, busca-se, a partir da análise dos dois romances em foco, observar como as personagens centrais dessas narrativas lidam com as questões postas ou impostas por Eros nesse contexto de desencontros.

II

LYGIA FAGUNDES TELLES:  
FICCIONISTA DO  
DESENCONTRO

## 1. Um Gato velho e Eu: *As horas nuas*

Viver infeliz na realidade e depois viver felicíssima na memória não seria a solução? (Telles, 2010a, p. 82)

Lygia Fagundes Telles, (1923-2022), nasceu e morreu em São Paulo, cursou Direito na tradicional Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, além de ter cursado, também, Educação Física, na Escola Superior de Educação Física – cursos reconhecidamente masculinos para o Brasil machista dos anos de 1940. Começou a escrever com apenas 15 anos de idade, quando publicou *Porão e sobrado*, em 1938, obra que ela prefere excluir de seu espólio literário, por julgá-la muito imatura; e, em 1944, publicou *Praia viva*, considerado seu livro de estreia. Nessa obra, a escritora esboça o que viria a se firmar como seu estilo, uma literatura com tom introspectivo que vai acompanhá-la por toda sua carreira. Conforme Berenice Lamas, já em *Praia Viva*, surgem algumas temáticas recorrentes na obra mais madura da escritora, como, por exemplo, preocupação de ordem social e psicológica, “exclusão, rejeição, diferenças sociais, ciúmes e desencontros” (Lamas, 2002, p. 67). Outra marca que já vai ser impressa nos primeiros escritos de Lygia são os temas insólitos e os finais ambíguos. Para Alfredo Bosi (1994, p. 388), escritores do porte de Lygia Fagundes Telles escavam “[...] os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa”. Bosi (1994, p. 392) ainda classifica a literatura romanesca de Telles como sendo “[...] de tensão interiorizada, ou seja, o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito”.

Embora tenha publicado três livros de contos, em 1938, 1944 e 1949, Lygia Fagundes Telles só vai se firmar, de fato, como escritora

no ano de 1954, quando publica o romance *Ciranda de pedra*, primeiro livro considerado, por ela e pela crítica, como maduro. Lygia não para mais de escrever, bem como ser premiada por suas obras, culminando por receber o prêmio Camões, em 2005, maior consagração de um escritor de Língua Portuguesa, pelo conjunto da obra.

Lygia Fagundes Telles transita de forma tranquila entre um gênero literário e outro, mas sem perder sua veia intimista e sua dedicação a textos cujas personagens questionam o amor e seus desdobramentos, como os encontros, os desencontros, o ciúme e a solidão. Entre suas obras estão contos, crônicas, cartas, fragmentos, roteiros de cinema e romances. Em ordem cronológica: contos: *Praia viva*, 1944; *O cacto vermelho*, 1949; *Histórias do desencontro*, 1958; *Histórias escolhidas*, 1964; *O jardim selvagem*, 1965; *Antes do baile verde*, 1970; *Seminário dos ratos*, 1977; *Filhos pródigos*, 1978 (reditado em 1991, como *A estrutura da bolha de sabão*); *A disciplina do amor*, 1980; *Mistérios*, 1981; *A noite escura e mais eu*, 1995; *Oito contos de amor*, 1996; *Invenção e Memória*, 2000; *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*, 2002; *Meus contos preferidos*, 2004; *Histórias de mistério*, 2004; *Meus contos esquecidos*, 2005; *Conspiração de Nuvens*, 2007; *Um coração ardente* (2012); *O segredo* (2012); crônicas: *Passaporte para a China*, 2011; romances: *Ciranda de pedra*, 1954; *Verão no aquário*, 1963; *As meninas*, 1973; *As horas nuas*, 1989.

Em *Ciranda de Pedra*, seu romance de estreia, a escritora trata de assuntos considerados tabus no Brasil dos anos de 1950, como a sexualidade feminina, a impotência sexual, a separação entre casais, além do tema da loucura que a escritora considera muito instigante, chegando a afirmar em entrevista<sup>3</sup> que, mesmo o tema não aparecendo exposto em sua obra, ele está lá, velado em algum lugar. E completa:

<sup>3</sup> Entrevista para o programa Roda Vida, TV Cultura, 1996. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/lygia/roda-viva-lygia-fagundes-telles>. Acesso em: 23 mar. 2015.

“A temática me persegue de um certo modo. [...]. Às vezes até usam máscaras, são temas que às vezes mascaram para não ficarem repetitivos, mas você levanta a máscara e está lá o tema”.

Romance com personagens instigantes e ricos em detalhes psicológicos, *Ciranda de pedra*<sup>4</sup>, primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, já traz o desencontro amoroso, tema recorrente em sua obra, que no caso do romance em questão é personificado pela personagem Virgínia, uma criança fruto de um relacionamento amoroso extraconjugal, que passa a vida em busca de se conhecer. Torna-se uma moça complicada e problemática, ama em silêncio e abdica desse amor para um encontro consigo mesma.

Em 1963, Lygia publica *Verão no aquário*, seu segundo romance, que apresenta, mais uma vez, os temas da loucura e os amores desencontrados. Esse segundo livro conta a história de Raíza e sua angústia com o namorado, Fernando, que não crê no amor eterno; mostra, ainda, o conflito da moça por querer seduzir o possível amante de sua mãe, um romance de formação, portanto.

O terceiro romance de Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, foi escrito em 1963, obra de grande sucesso, adaptada para o cinema com nome homônimo, por Emiliano Ribeiro, em 1995. Tem como enredo a vida cotidiana de três moças que moram longe da família. No entanto, a ditadura militar no Brasil também aparece como tema da obra, reforçando a afirmativa da escritora que declara em várias entrevistas que o escritor deve estar atento aos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo. *As meninas*, portanto, é uma obra de grande importância literária, mas que não fica aquém da situação social na qual o Brasil se encontrava. Além disso, nesse terceiro romance de Lygia, aparece de novo a relação amorosa problemática: amores não

4 Vale registrar que o romance *Ciranda de Pedra*, além de várias reedições literárias, já teve duas adaptações para telenovelas, na Rede Globo de televisão.

correspondidos, amores impossíveis de realização por equívocos vários, como uma das partes já serem comprometidas, ou questões de diferenças sociais, entre outros percalços. Em suma, o romance não apresenta nenhum casal cuja vida amorosa seja calma ou feliz.

Por fim, em 1989, aparece *As horas nuas*, nesse livro estão reunidos todos os temas recorrentes em seus outros romances, como a loucura, as implicações sociais, como a Ditadura Militar no Brasil, assim como a temática da solidão, decorrente de amores frustrados, e a tentativa desesperada de uma mulher para voltar a viver uma relação de amor. Assim sendo, pode-se afirmar que todos os romances de Lygia Fagundes Telles trazem temas recorrentes que buscam compreender as vicissitudes da complexa vida humana, com destaque para a questão do amor.

Importante ressaltar, ainda, que a escritora sempre se preocupou com seus leitores no que diz respeito à importância da obra literária na formação humana, sem que, necessariamente, sua obra fosse compreendida nesse sentido. Sendo assim, sobre o ofício de escrever, ela diz:

O escritor pensa em ambiguidade, o escritor contorna, ele também não abre muito o jogo, ele joga, o leitor fica cúmplice, fica um conivente, como um criminoso que vai cometer o seu crime e que precisa então de toda aquela circunstância que vai ajudá-lo a fazer a coisa o mais perfeitamente possível. [...] eu não quero ser compreendida, eu não faço questão. O amor me parece importante. O amor, o amor, a palavra eu acho é insubstituível, o amor.<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Entrevista concedida para o programa Roda Vida, TV Cultura, 1996. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/lygia/roda-viva-lygia-fagundes-telles>. Acesso em: 23 mar. 2015.

Em 1982, Lygia Fagundes Telles é eleita para a Academia Paulista de Letras e desde 1987 ocupa a cadeira de número 16 na Academia Brasileira de Letras. As obras dessa escritora são bastante estudadas, sobretudo, os contos. Destacam-se, aqui, alguns textos significativos sobre o assunto, tais como: *Esse incrível jogo do amor* (1992), de Elza Carrozza, trabalho onde a autora faz um importante estudo sobre o jogo amoroso entre os personagens de contos de Lygia Fagundes Telles, comparando-os com contos da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho; *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles* (2002), editado pelo Instituto Moreira Sales, faz um significativo levantamento crítico sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, trazendo entrevistas com a escritora e artigos críticos de importantes estudiosos, como Silviano Santiago, José Paulo Paes, entre outros; Maria Cecília Rufino, com a dissertação *A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles* (2007), analisa a representação do amor em contos da escritora e observa as suas variantes. Conforme Rufino (2007, p. 13-14):

Enveredar por uma análise do amor, para representar o potencial humanizador de uma obra, pode suscitar descredito uma vez que o sentimento amoroso é, muitas vezes, associado ao sentimentalismo e a irracionalidade. Porém, enveredar por uma análise da razão, seria inútil, uma vez que o humano não é produto apenas da razão. Diante disso, sem mergulhar nos exageros do sentimentalismo romântico e nos excessos realistas, Lygia mescla o equilíbrio entre a razão e a emoção, possibilitando a criação de uma obra, na qual o amor funciona, muitas vezes.

Acrescente-se o artigo de Neila Roso Bianchin, “Espelho, espelho meu, uma leitura sobre As horas nuas de Lígia Fagundes Telles” (1990), no qual a autora faz uma leitura sobre o narcisismo no

romance em questão; bem como o importante estudo de Berenice Sica Lamas, *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, (2004), em que a estudiosa faz um minucioso trabalho de garimpo, trazendo à tona tudo o que até então se publicou sobre Lygia Fagundes Telles, seja dentro ou fora do espaço acadêmico. Lamas faz um criterioso apanhando de teses, dissertações, pesquisas, ensaios, entrevistas, artigos técnicos-científicos, resenhas e artigos jornalísticos, e comenta todos esses estudos e sua importância. Para Lamas (2002, p. 109-110): “Entre a crítica e os leitores, parece haver uma quase unanimidade a respeito de Lygia, o que não é muito comum em autores brasileiros”.

Ainda sobre o tema do amor na obra de Telles, Maria Cecília Rufino (2007, p. 107) afirma:

O amor nas narrativas de Lygia aparece como o grande potencial de vida das personagens. Pelas relações amorosas elas descobrem-se ou perdem-se. A intensidade do sentimento e o desejo em que estão imersas, fazem com que a decepção amorosa seja vivida como uma grande tragédia individual. O “outro” aparece como a tábua de salvação para o indivíduo que, muitas vezes, já se encontrava insatisfeito. O desprazer no casamento, o abandono, o envelhecimento, a impossibilidade de amar e a paixão são realidades que despertam a busca pelo amado nas personagens em questão, fazendo do amor um possível caminho para a cura de vazios existenciais.

Também é importante destacar que nas obras de Lygia Fagundes Telles é possível observar várias formas de amor, frustração amorosa, encontro e desencontro, além de desfechos amorosos nada comuns. Observam-se, sobretudo, as relações amorosas como suporte de autoconhecimento humano. No prefácio da coletânea de contos *Oito contos de amor*, Lygia faz uma espécie de mea-culpa ao

justificar por que trata das questões relativas ao sujeito humano de forma “pessimista”:

Quase peço desculpas por não ser mais otimista quando trato da crueldade. Do sofrimento. Do medo. Mas o amor (e desamor) não está sempre presente? Recorro ao humor que é a nossa salvação, *ninguém é perfeito* – e a loucura? Com suas infiltrações na rejeição (Telles, 2005, p. 7).

Conforme aponta Berenice Lamas, a obra de Telles eleva o “[...] binômio identidade/alteridade, ou seja, encontro ou desencontro com o outro. A teia dos relacionamentos interpessoais, o jogo entre o mundo interior e exterior e as situações que a vida estabelece às personagens [...]” (Lamas, 2002, p. 111). E completa que a obra de Lygia Fagundes Telles é ímpar e universal:

[...] com uma linguagem trabalhada com rigor e seriedade, em um mundo simbólico, misterioso e fantástico de extrema riqueza. Se a função do escritor é testemunhar seu tempo, ela cumpre de modo exemplar este papel (Lamas, 2002, p. 112-113).

Nas obras de Lygia Fagundes Telles, o relacionamento amoroso é visto como o desencadeador das emoções nas vidas das personagens; seja a busca desse amor, seja a ideia que essas personagens têm de amor bem como de todos os seus desdobramentos emocionais e sociais. Assim sendo, é importante observar e entender como se dá a materialização do amor, suas vicissitudes e suas incompletudes nos textos de Lídia. Como aponta Fábio Lucas (1999, p. 13):

Lygia Fagundes Telles tem a arte de construir situações humanas, principalmente amorosas, plenas de expectativas, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro. Há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso.

A afirmativa de Lucas pode ser conferida quando analisamos a protagonista de *As horas nuas*, em que a personagem Rosa Ambrósio se dedica a viver de lembranças, expectativas e desejos frustrados, enquanto, em estado de letargia, espera a verdadeira e ilusória realização amorosa, que ela própria, em momentos de lucidez e ironia, se conscientiza de que não existe.

Publicado em 1989, *As horas nuas* é o quarto romance de Lygia Fagundes Telles. Aclamado por críticos de literatura, como Antonio Cândido e Wilson Martins, além de críticos e poetas consagrados, como Silviano Santiago, José Paulo Paes, Carlos Drummond de Andrade, Caio Fernando Abreu, entre outros. Esse romance quebra com a estrutura narrativa tradicional e apresenta três pontos de vista, a partir de narradores diferentes. Embora em uma primeira leitura a narrativa se mostre confusa e desordenada, apreende-se, em uma leitura mais atenta, que o romance é extremamente organizado em sua estrutura; a evolução da história acontece obedecendo à disposição das personagens no texto, ou seja, há uma mescla de três narradores, que vão guiando as personagens e suas histórias em particular, de pontos de vista diferentes, finalizando em uma narrativa de enredo totalmente concatenado.

Dividido em dezoito capítulos, sete (1, 3, 8, 12, 13, 15, 16) são narrados por Rosa Ambrósio, a personagem principal do romance, uma atriz em decadência profissional e humana, que em quase todo o romance se apresenta bêbada e com um discurso truncado, de acordo com seu estado de embriaguez. Esses capítulos narrados por Rosa Ambrósio são basicamente apresentados a partir de um monólogo

interior desordenado, solto, em uma tentativa de recuperar memorialisticamente toda a sua vida. Com o intuito de escrever sua autobiografia, Rosa passa seus dias ensaiando recuperar e gravar, em um gravador portátil, as memórias de sua vida, cujo foco central são seus amores perdidos.

O monólogo interior, uma das estratégias narrativas usadas por Lygia Fagundes Telles, é uma técnica de escrita desenvolvida por E. Dujardin e resgatada por James Joyce, em seu romance *Ulisses*. A partir de então, essa maneira de escrita foi muito usada por Virginia Woolf e Clarice Lispector bem como por Telles, no romance *As horas nuas*.

A segunda maior parte do romance *As horas nuas* é narrada pelo gato Rahul (os capítulos 2, 4, 7, 9, 10 e 11). Trata-se de um gato irônico, cujo nome sugere o barulho de um longo miado. Por outro lado, o nome do animal traz, no meio da palavra, a letra H, sugerindo a sua humanização, pois além do nome de gente já indicar que Rahul não é um gato comum, o H aparece se destacando entre as vogais, para reforçar a importância do gato na narrativa. A função do narrador felino é insólita, crítica e gira em torno da reflexão sobre a vida desregrada de sua dona, a atriz Rosa Ambrósio. Pode-se afirmar que a importância do gato na narrativa é quase tão significativa quanto a da protagonista narradora.

Antes de iniciar sua narração, que circunda em torno de Rosa e de seus excessos, o gato relembra, nostálgico, suas vidas passadas, sugerindo a lenda das sete vidas dos gatos. Em uma de suas histórias de vidas anteriores, Rahul se lembra de uma época em que era humano, vivia na Grécia antiga e morreu quando copulava com um belo rapaz. O verbo copular aparece no romance quando do ato sexual de Rahul com o amante, o que reforça, pela conotação do verbo, os resquícios da vida animal entranhados nas relações

amorosas do gato Rahul, mesmo quando ele vivia, supostamente, uma de suas vidas humanas.

Por fim, os capítulos 5, 6, 14, 17 e 18 são narrados por um terceiro narrador, que se ocupa, especificamente, da personagem Ananta Medrado e de seu primo Renato Medrado. Psicanalista de Rosa Ambrósio, Ananta era uma moça pacata e sem graça, ganhando destaque na narrativa depois que desaparece, sem deixar pistas, e é procurada por seu primo, um homem de mais ou menos trinta e dois anos, que aparece no romance para o desfecho da história.

O tempo histórico da narrativa sugere os últimos momentos da ditadura militar no Brasil, já que as referências a esse episódio são várias e, em decorrência desse evento, Gregório, o marido de Rosa, foi torturado e, consequentemente, esse pode ser o motivo de seu suicídio:

Sei que voltou da prisão um outro homem, não é assim que se diz? O passo tropeçante e de repente, o terror no olhar, o terror que disfarçava, mas por que tinha que disfarçar tanto assim? [...] O que fizeram com ele naquela prisão repelente? eu ficava me perguntando e até hoje. Atingido no que tinha de mais preciso, a cabeça, ah! (Telles, 2010a, p. 201).

Outro marcador temporal no romance é a Aids, doença do final do século XX. Em várias passagens, Rosa Ambrósio faz referências à doença, que historicamente aparece ou é identificada em meados dos anos 1980. Referência importante, já que essa doença tem uma relação direta com as relações amorosas, principalmente as “desatinadas”, em que os amantes se entregam confiando no poder do amor e são traídos por ele. Conforme pode-se conferir nestes excertos: “E o Papa-Anjo lá em San Francisco tentando explicar aos

*gays. Aids. E daí? A delícia da vida sem delícias, também esta você quer me tirar?”* (Telles, 2010a, p. 17); “[...] Queixou-se da saúde (náuseas) e do pai (um monstro) que contratou um detetive para segui-la. Acabou de dizer que estava (devia estar) com Aids, queria se matar” (Telles, 2010a, p. 81); “[...] Revejo Diogo me contando tristíssimo que seu melhor amigo do tempo do ginásio, o Mico que era dado a picadas estava morrendo da nova morte lenta-rápida” (Telles, 2010a p. 162).

Até o capítulo doze, a história se passa basicamente no prédio de Rosa Ambrósio, que reside no quarto andar e tem ainda como habitantes a filha Cordélia, que mora no quinto andar, e a analista Ananta Medrado, residente do sexto andar. Só a partir do capítulo treze a narração muda de espaço e ganha as ruas de São Paulo como cenário e, portanto, mais dinamismo.

Vale afirmar que, embora esse capítulo seja dedicado à atriz Rosa Ambrósio, é impossível dissociá-lo do gato, Rahul, figura de fundamental importância no texto, para uma compreensão mais completa da personagem Rosa. Sendo assim, boa parte desse capítulo terá como análise a narração do gato.

A atriz Rosa Ambrósio, dona de uma beleza exuberante no passado, se sente agora decadente, profissional e fisicamente, e, em consequência disso, entregue à solidão. Personagem central do texto, ela passa a maior parte de seu tempo em casa, no escuro, à espera de Diogo, seu antigo secretário e amante a quem mandou embora e por quem continua nutrindo um grande amor.

Diogo, meu amor, fico me perguntando por onde você andará, onde? Jovem e lúcido, uma lucidez assim causticante, eu me embrulhava em tanta coisa e não sabia como sair dos embrulhos, o que eu devo fazer? Perguntei tantas vezes (Telles, 2010a, p. 16).

Grande parte da narrativa apresenta Rosa Ambrósio como uma mulher triste, solitária, em um confuso monólogo interior, mas, sobretudo, irônica e em busca de compreensão para sua situação, principalmente questionando seus amores:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! Meu Pai. A mania da Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho. Está bem, querida, roupa que eu sujei e que você vai lavar, reconheço, você trabalha muito, não existe devoção igual, mas agora dá licença? Eu quero ficar assim quietinha com a minha garrafa, Ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível (Telles, 2010a, p. 13).

Rosa passa quase todo tempo em seu apartamento, na companhia de sua empregada Dionísia, a quem carinhosamente chama de Diú, uma negra de pernas cansadas e cheias de veias expostas, avessa aos prazeres da carne que, depois de viúva, se entregou à igreja e a cuidar da patroa. Embora com um nome que é uma equivalência feminina do deus da mitologia grega, Dionísio, filho de Zeus com Semele, equivalente ao deus romano Baco, deus das festas, do vinho (Brandão, 1986); Dionísia é a figura pacata e dedicada à patroa, a suas obrigações religiosas e morais, a qual, ironicamente, vai colocar ordem na vida desregrada de Rosa.

A empregada é a única pessoa que fica com Rosa do início ao fim, cumprindo sua obrigação, sempre enérgica e realista. Ironicamente, como já foi posto, ela é o contrário do deus grego, pois

é quem sobriamente equilibra a vida de Rosa. Dionísia é quem orienta e dá conselhos à atriz:

— A senhora precisa trabalhar de novo, é bom ter um serviço.

— Eles não me querem.

— Por que não? Tem muita gente de idade que trabalha. Gente de idade, Ah, querida Dionísia. Meu espelho verdadeiro. E onde foi parar o outro?

— Lembra, Diú? Aquele meu espelho de aumento. Sumiu.

— A senhora escondeu.

[...]

Peco um cigarro. Ela acende o cigarro na própria boca, mas sem tragar, fumava com tanto gosto seus cigarrinhos de palha, mas essa sua religião não permite nenhum vício. Então ficou mais triste, a virtude é triste. Todas as mulheres quando perdem seus homens arrancam os cabelos, querem se enterrar junto e juram que nunca mais. E no dia seguinte já estão se consolando com o amigo íntimo do morto que nem começou a apodrecer direito. Só Dionísia cumpriu (Telles, 2010a, p. 54-55).

Viúva de Gregório, abandonada por Diogo, seu secretário e amante, longe da filha que, além de não morar com ela, constantemente está viajando para outros países, Rosa só tem como companhia Dionísia e Rahul, além do fantasma do primo Miguel, o primeiro amor de sua vida, que morreu jovem, de overdose, e que, de certa forma, definiu o rumo desconexo da vida amorosa de Rosa Ambrósio.

Rahul, o qual tem uma relação de paixão platônica por Gregório, o marido de Rosa Ambrósio, aparece, nesse sentido, como um alter ego da atriz. Muito realista, o gato aponta o lado mais íntimo

dela, suas fragilidades mais acentuadas e sua desilusão e desgosto por tudo. Além disso, o gato mostra as traições de Rosa, ou seja, a traição dela ao marido Gregório, e a traição que ela sofre por parte do amante Diogo. Rahul, ainda, desnuda a atriz de todas as suas vaidades, uma vez que o gato tem trânsito livre na casa, ele vê tudo que ocorre naquele ambiente e participa de forma ativa de todos os acontecimentos. Esse gato narrador pode ser definido, pela teoria de Friedman, como “narrador-testemunha”, ou seja, “[...] um personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa” (Friedman, 2002, p. 176-177).

Embora a narração de Rahul seja convincente, ela se limita ao mundo montado no cenário do apartamento da atriz e de seus frequentadores, onde se passa quase toda história. No entanto, essa narração ganha mais credibilidade ao expor a vida de Rosa Ambrósio, que vê o bichano como um animal totalmente irracional, o que o gato não é aos olhos do leitor. Essa estratégia narrativa torna o texto instigante, já que apresenta um ponto de vista inusitado e uma personagem desvestida de todas as vaidades internas e externas, proporcionando uma visão mais ampla para o leitor.

Vale destacar algumas passagens emblemáticas narradas por Rahul, como o registro do momento em que Rosa vai pintar os pelos brancos do púbis e o gato testemunha de forma irônica:

O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca, mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do espelho. Está me namorando, Rahul? Não posso, querida, você

mandou me castrar, respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato. Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pelos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta que lhe escorria pela coxa. Ô! meu Pai!... (Telles, 2010a, p. 36-37).

A exposição das entradas de Rosa, por Rahul, tem um sentido muito simbólico, pois, sendo uma atriz que tem como principal requisito de apresentação a beleza e a juventude, ser mostrada em um momento degradante é ser despida de todas as suas camadas de fantasia. Esse tipo de exposição não poderia ser narrado por Rosa, uma mulher narcisista que se furtava a ver a decadência de seu corpo. A função do gato narrador nesse trecho da obra é muito significativa, pois mesmo tendo admiração pela sua dona, o bichano a expõe, como que desejando uma autorreflexão da atriz. A forma como é feita a tintura, uma vaidade que a própria mulher se submete a realizar, por orgulho ou vergonha em se expor, por exemplo, em um salão de beleza ou a entregar a uma especialista em estética, demonstra os pudores de Rosa. Pintar os cabelos brancos do púbis não é uma vaidade comum que possa ser conferida a qualquer profissional. Por outro lado, a tintura dos cabelos brancos é uma vaidade necessária para Rosa, já que aqueles sinais denunciam a sua decadência humana, a sua falta de viço e juventude e a chegada de sua velhice. E a narração de Rahul, que tem a presença ignorada por Rosa, por ele ser um animal irracional, ao olhar dela, torna a cena mais pesada, já que é narrada de forma detalhada com teor de humilhação.

Esse gato de nome Rahul, com o H humanizador no meio, é a figura mais indicada para testemunhar o lado obscuro e degradante da vida íntima de Rosa; muito observador e crítico, ele tem uma relação de amor e ódio por ela. Principalmente por ela ter traído Gregório, o marido, com Diogo, seu secretário, colaborando (no pensamento do gato) por antecipar a morte do marido, que suicida na presença do gato, o qual nutre uma admiração quase erótica pelo dono. Rahul, cujo nome, derivado do alemão, significa conselheiro (Guérios, 1981, p. 210), é fiel e dedicado a Gregório e retribui carinhosamente seu amor e sua bondade, diferente de Rosa, que critica a figura pacata do marido e seus silêncios, e por vezes tenta insinuar que ele teve amantes. Dessa forma, esse conselheiro que o nome Rahul carrega em seu significado reforça a ideia de o gato ser o alter ego de Rosa, de ser o seu lado pensante, reflexivo e paradoxalmente racional de seus atos quase irracionais.

Rahul aparece pela primeira vez na narrativa em uma cena quando Rosa está sozinha em seu banheiro. O narrador começa a descrever o comportamento da atriz e o leitor não nota a diferença da narração até entender que se trata de um gato. A primeira leitura causa um estranhamento que logo é dissipado pela verossimilhança exercida pela narrativa. O gato convence em sua posição de narrador, se revelando um observador atento, irônico e apaixonado. O felino desnuda sua dona em seus momentos mais delicados. Refere-se à Rosa como Rosona, fazendo com que ela perca a delicadeza do A de seu nome. Com isso imprime um tom forte, aumentativo, adiposo, de conotação pejorativa, ao delicado nome da atriz, mostrando uma mulher que transborda de si mesma. Como em uma representação medíocre, em que perde o frescor e a beleza da vida para ser a ridícula Rosona; um apelido que tem sonoridade agressiva, que não combina em nada com a delicadeza relativa a uma flor. Ainda assim, mesmo olhando por alguns momentos com ódio para ela, o gato cede a seus

encantos e, vez por outra, volta a admirar sua dona, como se estivesse enfeitiçado por ela:

Relaxada e beberrona, continuava metida na antiga camisola sensual das noites sensuais, veste a primeira peça que tira da gaveta. *Uma bruxa seduzindo o tempo.* Gente com caráter envelhece mais depressa, a responsabilidade é um arado cavando sulcos no couro cabeludo. Na face. Mas Rosona é irresponsável, será poupada (Telles, 2010a, p. 97, grifo nosso).

Outras personagens que fazem parte do mundo de Rosa Ambrósio, mesmo de forma não muito presente, são: Lili, uma amiga burguesa, e Cordélia, filha da atriz, moça de mais ou menos trinta anos, que só se envolve com homens mais velhos, para desgosto da mãe. Sempre que Rosa Ambrósio se refere à filha é com descontentamento e lamento: “Nem quinze anos tinha Cordélia, nem quinze anos! e já começou a sair com a homenzarrada. Tudo velho. O sexo livre, abaixo as calcinhas! (Telles, 2010a, p. 23). E acrescenta, “[...] A minha filha, tão bonita, começou em voz branda. Onde falhei, meu Deus, me diga agora onde eu falhei! Adora velhos a minha linda filhinha! [...]. Só sente prazer com velhos a minha linda filhinha” (Telles, 2010a, p. 39). E segue lamentando, “[...]— minha filhinha tão bonita. Tão inteligente. Parece que está aprendendo russo, deve ter algum russo velho aí no meio” (Telles, 2010a, p. 112).

O interesse de Cordélia por homens mais velhos irrita a mãe, que, triste, maldiz o gosto da filha por esse tipo de homem, uma vez que Rosa gostava de homens mais jovens. Cordélia, segundo o *Dicionário etimológico de nomes próprios*, vem do latim e é o diminutivo de Cor, *cordis*, “coração” (Guérios, 1981, p. 96); além disso, segundo a mesma fonte, seria a filha do mar, o que faz jus às referências de seu nome, pois Cordélia ama a muitos, sem restrição de idade ou posição

social, e é uma moça inquieta, deslizante como as águas. Diferente da mãe, ela não se fixa em um só amor, assim como também não se fixa em um só lugar, vive viajando. É importante observar, no romance, que todas as referências à vida de Cordélia são feitas a partir do olhar de Rosa, cujo fingimento e máscaras característicos de uma atriz não deixam que ela seja uma fonte confiável quando de suas descrições. Dessa forma, não se pode saber se os homens com os quais a moça namorava eram mesmo velhos ou pobres, já que em nenhum momento Cordélia tem voz. Em nenhum momento Rosa Ambrósio tem um encontro real com os possíveis genros; ela os julga a partir de impressões, fato que levanta suspeita de que o ódio de Rosa pelos homens mais velhos pode ser entendido como autopunição, pois ela própria, com quase sessenta anos, só se interessa pela beleza da juventude, representada, nesse caso, pela relação que insiste em ter com Diogo, seu ex-secretário e ex-amante, que tem uma diferença de idade de quase trinta anos em comparação à idade de Rosa.

Muito dramática, Rosa se referia a sua filha como uma mulher que não se deu bem na vida, e que, além disso, se entrega às pessoas erradas: “Fecho os olhos e vejo minha filha passar boiando no rio do supérfluo, da espuma, cheguei a pensar que fosse ficar uma tenista, ganhar aí umas taças. E não aconteceu nada, zero” (Telles, 2010a, p. 16).

Para a atriz, a vida da filha não tem *glamour* e lamenta, imaginando o futuro de Cordélia já comprometido. O curioso é que Rosa critica a filha, que ainda não tem trinta anos, como se o futuro da moça estivesse totalmente perdido e, com olhar bem narcisista, imagina que a vida da filha será pior do que a vida dela própria.

Outra figura que circunda a vida da atriz é Ananta Medrado, psicanalista de Rosa Ambrósio, moça de vida modesta e discreta, que ganha destaque depois que desaparece, tornando-se o foco principal nos dois últimos capítulos da narrativa. Criticada por Rosa, por não

resolver seus problemas, Ananta seria a psicanalista inútil, sem voz, que vai ser desenhada, pelo olhar de Rosa, como uma moça insossa e mal resolvida, que não passa de uma “muleta de vidro”, a quem Rosa recorre por falta de opção e por comodidade, já que o consultório de Ananta é no mesmo prédio onde Rosa reside. Assim, pode-se observar que, para Rosa, Ananta seria “Ana, a anta”, nome de um animal da fauna brasileira comumente usado na cultura popular para definir uma pessoa defasada de inteligência.

O desaparecimento de Ananta não é resolvido na narrativa, fica em aberto, e repetidas vezes ela é descrita como uma mulher quase invisível, muito comportada, que se vestia de forma simples e clássica:

O consultório de Ananta Medrado era de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos (Telles, 2010a, p. 69).

Bom apartamento, bom carro, mas usava pouco o carro, preferia andar, gostava muito de andar. Era analista. Atendia os pacientes em casa e dormia cedo, acordava cedo (Telles, 2010a, p. 175).

Embora Ananta fosse uma figura quase inexpressiva em sua imagem e ação dentro do texto, ela ocupa mais de dois capítulos e tem um narrador que aparece, basicamente, por sua causa, caracterizado como onisciente seletivo múltiplo, assim definido por Norman Friedman, já que esse narrador se ocupa, exclusivamente, de dois

personagens na história, Ananta Medrado e seu primo Renato Medrado. Para Friedman (2002, p. 177), com este tipo de narrador:

[...] o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização da narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens.

Esse terceiro narrador dinamiza o final do romance, principalmente quando se trata da personagem Renato Medrado, primo da psicanalista, o qual aparece na tentativa de solucionar seu desaparecimento, mas que também se envolve na vida de Rosa Ambrósio, dando a sensação de que terá alguma relação importante com a atriz, resgatando-a para a vida deslumbrante de antes.

É importante frisar: mesmo o romance *As horas nuas* apresentando três narradores, a maior parte da história é conduzida pela personagem principal – Rosa Ambrósio –, ou seja, mesmo levando em consideração seu constante estado etílico, é a partir de seu fragmentado monólogo interior que o leitor conhece quase todas as personagens. Nesse sentido, Rosa se encontra na categoria “Eu” como testemunha” ou “narrador-testemunha”, definido por Norman Friedman (2002, p. 176) da seguinte forma:

[...] um personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. A consequência natural desse

espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; [...]. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade.

Obviamente que, em se tratando da moderna narrativa de Lygia Fagundes Telles, o leitor se perde no início da narrativa, entretanto, em uma leitura mais atenta, assimila os três narradores; essa inovação da escritora enriquece o ponto de vista do leitor, dando uma sensação de ter lido o texto em três dimensões.

Observa-se, portanto, em *As horas nuas*, que a personagem Rosa Ambrósio não é apresentada de forma sistemática no texto, ou seja, ela não é descrita de forma objetiva para que o leitor a compreenda. Na verdade, a personagem vai aparecendo e sendo formada a partir de sua autoanálise e das impressões do gato Rahul bem como de algumas intervenções da empregada Dionísia. Tal apresentação da personagem Rosa ocorre como a da personagem Mrs. Ramsay, de *O farol*, de Virgínia Woolf, na análise feita por Auerbach (2004, p. 476), em *Mimeses*, quando ele diz que:

A situação em que se encontram as personagens pode ser compreendida quase completamente a partir do texto; ela não é apresentada de forma diferente do que aqui se vê, isto é, num contexto sistemático, numa espécie de exposição ou introdução, em nenhuma parte do romance; [...].

Para Auerbach, a descrição das personagens em Virginia Woolf aparece nas insinuações dos parágrafos anteriores, postos a partir de algum acontecimento, que, na maioria das vezes, não são tão

relevantes, mas servem para desencadear um pensamento da personagem e, assim, expor suas características aos leitores. Segundo Auerbach (2004, p. 487):

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação.

Essa mesma situação pode ser encontrada nas personagens do romance *As horas nuas*, principalmente quando se trata de Rosa Ambrósio. Em sua caminhada psicológica em busca de entender suas frustrações amorosas e, consequentemente, sua solidão em decorrência da perda de seus amores, a personagem vai sendo construída e desnudada pelas impressões textuais edificadas em torno dela e de suas ações.

É recorrente na narrativa a dramatização da vida por Rosa, por vezes confundindo o leitor desprecebido, já que a todo tempo ela traz mesclado às suas falas nomes e fragmentos de peças teatrais e filmes, e sempre que pode a atriz dá uma carga dramática às situações, como se estivesse a todo tempo no palco, representando. Também pode ser observado no romance como a própria personagem faz piada com a temática do amor, com o romantismo/idealismo amoroso, sem medidas, mas necessário. O tema, muito reentrante e estudado na literatura, aparece na obra de Lygia Fagundes Telles, mas mesmo sendo vivido por uma atriz dramática no palco e na vida, não cai no lugar comum da pieguice. A personagem tem noção de sua paixão amorosa, de seu sofrimento, e ela própria faz chiste com sua situação.

Rosa Ambrósio imagina como seria se ela tivesse coragem de se matar por amor e como seria a manchete de sua morte:

Cinquenta não presumíveis, anotaria o solerte repórter policial. A vítima estava descalça, portava uma camisola de seda lilás e apresentava no corpo escoriações e manchas violáceas decorrentes das quedas, ela bebia e não acendia as luzes, preferia a penumbra. Enforcada na própria echarpe (Telles, 2010a, p. 24).

Misturando cenas de acontecimentos de sua vida com fragmentos de peças teatrais ou alusões a poemas, Rosa Ambrósio dramatiza a cena de sua morte. Contudo, ela não se vê envolvida em uma morte comum, mas em uma morte glamorosa como as das grandes estrelas do cinema ou as mortes eternizadas pelos poetas, como Manuel Bandeira fez no poema *Tragédia brasileira*.

Quando a atriz traz nomes de peças teatrais ou faz alusão a poemas como o de Manuel Bandeira, demonstra claramente o excesso de dramaticidade que ela tem com a vida real, uma espécie de supervvalorização da própria desgraça. Observa-se que o nome Ambrósio, que é o sobrenome da atriz, é derivado do grego e significa imortal, divino (Guérios, 1981, p. 56), reafirmando a importância e a singularidade eternas que Rosa Ambrósio carrega, pois, mesmo estando fora do palco, quer firmar-se com a marca do que é glamoroso, imortal e narcísico.

Após a morte do marido e a separação do amante, Rosa faz planos para sua volta aos palcos, mas, se vendo em uma situação sem solução e dramatizando seu desespero fictício, já que em sua vida não tem outros problemas concretos a serem resolvidos, imagina-se enlouquecendo. Nesse sentido, para dar um teor mais dramático a sua situação de mulher abandonada e sem amores, ela encena sua possível loucura, pelo abandono e falta de amor. E como uma atriz, em sua

realidade vivida como em um palco, ela atua de forma ostensiva uma loucura glamorosa, nada comum:

Se enlouquecesse podia ser uma solução, não preciso morrer, apenas enlouqueço, não conheço mais ninguém, não me conheço, esqueci. Uma louca limpa, sem o ranho escorrendo, sem a baba. Como sou rica posso escolher a cidade que quiser, exijo uma cobertura onde possa ficar horas e horas olhando o horizonte. Olhando o mar, acho que o Rio é a cidade ideal para os loucos contemplativos, sou uma louca contemplativa (Telles, 2010a, p. 45).

A atriz age quase todo tempo como se estivesse no palco e sempre que pode imprime fantasias às situações que circundam a sua vida; lembra quando encenou *A Dama das Camélias*<sup>6</sup> e arrancou lágrimas do público. Essa passagem é importante para fazer uma comparação com a vida de Rosa e Marguerite, ambas lindas e glamorosas, mas, cada uma a seu modo, repudiadas pela sociedade reacionária e seus valores.

Em se tratando das questões do amor, Rosa é lúcida. Ela sabe da fugacidade do sentimento e de como isso é visto pela sociedade, ou seja, morrer por amor ou fazer qualquer espécie de loucura por esse sentimento implica assumir-se frágil ou desequilibrado diante de todos. Ironicamente, ela imagina que mesmo cheia de magnetismo, sua morte, na realidade, seria só mais uma nas estatísticas de mortos por causas escusas. Além disso, ela ironiza as mulheres que, apesar de terem lutado tanto por emancipação, não evoluíram em nada em relação ao sentimento amoroso. A atriz observa que não adianta a

<sup>6</sup> *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, publicado em 1848, conta a história de Marguerite, uma cortesã, seus conflitos, paixões e decadência até a morte, decorrentes das vilanias sociais.

mulher ser avançada em tudo, criar filhos sozinha, ter trabalho igual aos homens, ser emancipada, sendo que no amor “prosegue ela tomando seu chá de jasmim” (Telles, 2010a, p. 25), ou seja, à espera da realização amorosa partindo do outro, sem que haja uma atitude de busca verdadeira pelo amor por parte da mulher. Isso remete ao pensamento de Giddens (1993, p. 16), que afirma:

É claro que sempre houve uma minoria de mulheres para as quais foi possível a variedade sexual, e também uma certa proporção de igualdade. Mas, em sua maioria, as mulheres têm sido divididas entre as virtuosas e as perdidas, e as “mulheres perdidas” só existiram à margem da sociedade respeitável.

Esse pensamento de Giddens refere-se à história social da evolução feminina, e de como a luta das mulheres para a libertação do seu corpo vem sempre sob o pesado olhar da sociedade.

Voltando à personagem de *As horas nuas*, outra questão que incomoda Rosa Ambrósio é a hipocrisia relativa à diferença de idade dos casais e a relativização do ponto de vista sobre isso. Ela se irrita ao ver a filha jovem – Cordélia – não ser criticada, apesar de manter relações com homens mais velhos, enquanto que a situação inversa acaba saltando aos olhos do outro, chamando mais atenção, como se nesse caso não fosse algo legalizado. As pessoas não lidam bem com a quebra dos paradigmas, e a própria Rosa tem noção dessa situação. Como o romance não trata de nenhum discurso externo, esse tipo de discurso não tem vez no texto, o que se vê exposto são as impressões e julgamentos das próprias personagens e narradores. Portanto, a angústia da diferença de idade e reação social está entranhada na cabeça da atriz. Ela tem noção e consciência de seu papel naquela história.

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga?  
Vai ver, é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito

um caudal espumejante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta, inveja de Cordélia — também de Cordélia? É claro, inveja de minha filha. Sou um monstro, digo e me cubro com uma blusa. Espera, não é tão simples assim, a verdade é que eu queria apenas uma filha normal — será pedir muito? Podia ser livre, podia morar longe com sua tropa de amantes, aceito. *Mas não precisava ser uma tropa de velhos.* Diogo tem trinta e quatro anos presumíveis, Cordélia é mais moça. *Faz diferença porque sou mulher, hein?!*... Nenhuma diferença, ela responde (Telles, 2010a, p. 26, grifo nosso).

Rosa Ambrósio vive de rememoração e de lamentos pelos acontecimentos de sua vida. Nessa busca em reviver fatos passados, a atriz sente saudades de tudo que ficou para trás e lamenta a solidão: “Enfim, não interessa, restamos nós nesta coluna do edifício, uma preta velha. Um gato velho e eu. Rosa, Rosae” (Telles, 2010a, p. 53), ela declina o nome.

A visão de Rosa Ambrósio sobre o mundo que a rodeia é de alguém que não tem mais ilusão com a vida. No entanto, paradoxalmente, sua dedicação e esperança na volta daquele que julga ser seu grande amor é a de alguém que ainda se ilude com o mundo e possíveis realizações pessoais. A personagem tem noção de que o ambiente em que está inserida é hostil a seus desejos, pois ela já não tem mais idade para ser a grande atriz que foi, está ultrapassada para o “mercado”; e seu desejo amoroso não é socialmente bem visto. Desse modo, o amor que Rosa Ambrósio sente por Diogo é demoníaco, desviado, problemático, complexo e vai de encontro a todos os seus desejos reais. Mesmo assim, é esse desejo de realização, de busca amorosa que dá sustentação à vida da atriz e vez por outra lhe proporciona momentos de lucidez para sair da estagnação em que se encontra.

## 2. No fim, só: amando o amor ausente

Uma obra literária é a junção de uma boa história, amarrada por uma disposição estrutural convincente, formando uma harmonia estética. Assim é o romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, narrativa com disposições textuais particulares, que não obedece às estruturas gramaticais tradicionais, mas, sim, à disposição dos personagens e sua necessidade de expressão no texto. Com pontuação singular, a escritora usa vírgula, seguida de letra maiúscula para indicar mudança de fala dos personagens ou inserir outro discurso na mesma frase. Além disso, conforme apontado anteriormente, no mesmo romance, aparecem três narradores que dão o tom a cada personagem disposto na história e contribuem para a harmonia estética da obra.

Pode-se afirmar que *As horas nuas* se dedica, basicamente, à solidão da personagem Rosa Ambrósio, causada pelos frustrados amores que teve na vida. O enredo, portanto, mostra uma mulher que, a todo tempo, busca, a partir da memória, reconstruir sua trajetória de vida, avaliando seu comportamento e observando onde errou e onde acertou, com o propósito de descobrir porque naquele momento de sua vida se encontra tão só, amando um homem ausente. Não obstante o romance tenha sua maior parte construída a partir das memórias de Rosa, não se pode dizer que seja um romance memorialista, mas sim um romance cujo foco central é a solidão da personagem principal em decorrência do abandono amoroso. As lembranças resgatadas por Rosa são o caminho que ela busca para entender o porquê de nenhum de seus amores terem durado.

É relevante notar que, quando a narração é feita por Rosa Ambrósio, tudo é construído a partir de um monólogo interior que, mesclado a acontecimentos do presente, trazem ainda fragmentos de memórias voluntárias e involuntárias. Das memórias voluntárias, ou seja, aquelas que surgem pelo esforço da memória consciente,

aparecem Diogo como figura central. Enquanto Rosa ensaia passar sua vida a limpo, se preparando para gravar e posteriormente escrever suas memórias, que é a intenção da atriz a todo o momento exposta no romance, ela sonha com a volta do amante e ex-secretário, Diogo. Para ela, a autobiografia, a busca do passado, ajudaria a resolver seu presente de solidão, em decorrência da perda de seus amores, sendo Diogo o principal deles. No entanto, quando a lembrança é relativa ao passado distante, à sua adolescência, a memória vem de forma involuntária.

De acordo com o que vem sendo posto, o tema do desencontro amoroso é recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles, e vários estudiosos já se dedicaram a esse assunto, como exemplo, José Paulo Paes (1998, p. 71), quando afirma que:

O título de um dos livros de Lygia Fagundes Telles, *Histórias do desencontro*, bem poderia servir de lema para toda a sua obra de ficção. Seja nos contos, seja nos romances, o desencontro é um tema de ocorrência frequente que a inventividade e a competência da sua arte de ficcionista não deixa nunca tornar-se repetitivo. Ao contrário, cada ocorrência serve para pôr-lhe de manifesto este ou aquele aspecto diverso, com o que o desencontro acaba por patentear-se menos um tema do que uma das matrizes da experiência humana.

A afirmativa de Paes reforça a recorrência da temática em Lygia, além de confirmar que o amor faz parte da experiência humana bem como é um desencadeador de encontros e desencontros e, consequentemente, da solidão.

No romance em estudo, é importante começar observando o título da obra, que é o mesmo nome da suposta autobiografia que será escrita pela personagem Rosa Ambrósio, *As horas nuas*:

Palavras claras, horas claras. Cordélia avisou que não posso usar esse nome porque é de um filme italiano dos anos cinqüenta, descobriu isso numa das revistas de cinema que lê aos montes, quando não está tomando banho ou perambulando pelas lojas ou trepando com algum velho, está lendo suas revistas, ah! Que dor (Telles, 2010a, p. 48).

Tanto o nome do romance de Lygia Fagundes Telles, quanto o nome da pretendida autobiografia da personagem Rosa Ambrósio são inspirados no filme italiano *Le ore nude*<sup>7</sup>, o que mostra, já de início, a carga dramática que o texto carrega, pois o filme em questão tem como enredo o complexo relacionamento amoroso entre dois homens e uma mulher, bem similar ao que ocorre no romance de Lygia Fagundes Telles.

No momento presente, Rosa, cujo nome deriva do alemão Rosamunda e tem como uma das definições “proteção ou protetora da glória” (Guérios, 1981, p. 215), se encontra em total solidão,

7 O filme *Le Ore Nude* (título original) é de Marco Vicario. Assim como o romance de Lygia Fagundes Telles, é uma história que trata dos silêncios e da solidão humanos e tem como enredo um triângulo amoroso. Uma mulher casada que, desencantada pelo casamento tem um breve relacionamento com um rapaz mais jovem. “[...] Philippe Leroy não domina as palavras para expressar suas emoções à mulher. Ela quer ouvir dele quanto a deseja, quanto a ama. A não verbalização do sentimento vulnerabiliza a relação. Abre caminho para que a bela Rossana Podesta, mulher do diretor, se sinta atraída pelo jovem, Keir Dullea. Ele fala - até demais. Expõe-se. Ela o acolhe, tornam-se amantes - por um dia. O filme, na verdade, passa-se em dois (dias). Rossana vai esperar o marido na estação. Entram as imagens do passado, de ontem. A relação já nasce efêmera. Dullea e ela percorrem esses trens parados, destruídos, os trilhos cobertos pela hera. Não há futuro e o acaso converge para uma cena de praia, onde há um cadáver. Será o do garoto? Vicario não responde. Em outra cena, Rossana conta um sonho, sobre como encontrou um garoto e fez amor com ele. O filme todo será um sonho? Um desejo manifesto da mulher? Mais do que Antonioni, há algo de Walter Hugo Khouri em *As Horas Nuas*. A tensão sexual é forte, e rende cenas de antologia. A mais bela é a cena de sexo da mulher com o jovem no alto do campanário, quando o movimento dos corpos soma-se ao dos sinos” (Merten, 2011).

dominada pela inércia, sem vontade de nada, a não ser de se destruir, bebendo para fugir de sua realidade. Literalmente caída e bêbada em meio a roupas sujas no seu quarto escuro, Rosa lamenta o seu estado, reclama da falta de pessoas em sua vida e de sua fragilidade emocional, além de ter noção de que os anos se passaram e que a velhice, o seu maior pavor, se aproxima, e a perda da juventude é fatal. Conforme trecho:

O tempo diante de mim. Dizia que eu era uma burguesa alienada. Poderia ter dito, uma burguesa assumida porque nunca neguei minha condição. Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o cabo da boa esperança, já nem sei que cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, Ô! meu pai, que palavra desprezível (Telles, 2010a, p. 16).

Rosa Ambrósio é uma mulher intensa que, embora dramatize tudo, não foge de seus sentimentos; ama a juventude, odeia a velhice, portanto, os velhos; preza muitíssimo a beleza que, para ela, é o sinônimo da juventude. Observa-se que o efeito do álcool nela é contrário ao que se esperava. Ao invés do estado de alheamento, provoca um estado de lucidez. Essa perceptibilidade trazida pelo estado etílico, paradoxalmente, a perturba e aguça o desejo de viver a cada dia mais embriagada, fugindo do mundo em que se encontra agora. Um mundo sem paixão, sem amor, cheio de solidão e desespero pela idade que avança e a beleza que esvanece:

Naquela altura não sei o que podia fazer senão beber, Gregório já tinha ido embora, acho mórbido dizer que ele morreu, ele foi embora e pronto. Diogo, esse foi embora andando. E de mal comigo, é tão antiquado dizer, ficou de mal. Ficou de bem. *O cravo brigou com a rosa*, eu cantava

na escola. Preciso aproveitar essa ideia nas minhas memórias, acho deslumbrante ver o Bem e o Mal – com letra maiúscula – confundidos numa coisa só, cozinhando no mesmo caldeirão (Telles, 2010a, p. 15).o amor

Em sua solidão, Rosa tem consciência de que sua juventude e beleza estão indo com o tempo, assim como foram seus amores: Miguel, Gregório e Diogo, os três homens mais importantes que passaram por sua vida. Ela se lembra com saudades de quando era jovem, famosa e todos a amavam, mesmo tendo noção de que todo aquele amor vinha em consequência de sua beleza e juventude:

Éramos jovens e só os jovens se encaram como o riso secreto que ninguém entende, testemunhas um do outro, é apenas isso, me via nele como num espelho. Posso começar assim as minhas memórias. Quando nos olhávamos eu via minha beleza refletida nos seus olhos (Telles, 2010a, p. 14).

É notável em toda narrativa como Rosa associa a felicidade à beleza, ela vê nesse atributo a garantia da fortuna. Notadamente a beleza buscada pela personagem Rosa não comunga com a defendida pelo filósofo Platão, em *O banquete*, pois enquanto para Platão a beleza necessária é a relativa à pureza, à elevação do homem além da carne, ao contrário, a personagem do romance *As horas nuas* preza a beleza do corpo, que leva aos prazeres fugazes da carne. Isso justifica o desejo dessa mulher pela juventude, pelos rapazes jovens, pois, para ela, eles eram seu reflexo perdido. Estar com um rapaz jovem era autoafirmação para Rosa, assim sentia-se valorizada e uma ilusória garantia que ainda não tinha envelhecido. No entanto, sabendo-se efetivamente mais velha, apática e descrente de todos e de tudo, a atriz vive entregue à solidão.

Associando suas dores particulares a outras desgraças do mundo, Rosa equipara a insensibilidade de todos com ela com a indiferença dos homens em geral pelas mazelas do mundo, incluindo ela, que em seu mundo narcisista não tem tempo para outras questões. Nesse emaranhado de lembranças, a atriz recorda do falecido marido Gregório, que se importou com as questões do país, foi preso e torturado e, em consequência de tudo isso, se matou. Essas reminiscências levam Rosa Ambrósio a concluir que não importam as dores do mundo, pois as suas dores interiores já são suficientes para levar à morte – senão à morte física, à morte da alma.

A atriz, que no presente momento é uma mulher rica, nem sempre teve dinheiro. Mas o estado social não foi o causador de suas dores de amor e solidão. O que leva a uma reflexão inquietante, isto é, não tendo problemas reais, não há um motivo para a solidão amorosa; e o homem necessita de respostas práticas para quaisquer questões, mesmo as relativas às dores da alma, do coração. Desta feita, Rosa busca na memória, embalada pela nebulosa alcóolica, explicação para suas questões.

São três os homens que abalaram, movimentaram, estabilizaram e desestabilizaram a vida da atriz: “Tive homens, até que não foram muitos, mas tive. Tudo somado ficaram esses dois, Gregório. E Diogo. Sem falar naquela lembrança tão esgarçada, verdade ou invenção? Miguel” (Telles, 2010a, p. 15). Este último foi o seu primeiro amor, aquele que a tirou da inocência e a jogou no mundo da realidade difícil, da convivência com a perda irreparável. Conforme José Paulo Paes (2010, p. 245):

As protagonistas mais típicas de sua ficção [referindo-se a Lygia Fagundes Telles] são mulheres bem-postas na vida, às quais não preocupa a luta pela subsistência e que por isso

dispõem de lazeres para o cultivo de suas frustrações reais ou imaginárias.

A afirmativa de Paes ratifica de forma contumaz a ausência de preocupação concreta na vida da protagonista de *As horas nuas*. No entanto, a falta de problemas reais não desautoriza o sofrimento da atriz, pois a hostilidade de seu ambiente e as suas dores da alma, em decorrência de um mundo que não anda em sintonia com seu mundo interno, fazem com que ela sofra mais do que sofreria por uma dor real, concreta e resolvível de alguma maneira.

### 3. Miguel: frustração do amor eterno

Rosa Ambrósio, em todo o romance, ensaia gravar suas memórias para escrever uma autobiografia. No entanto, posterga o máximo possível essa ação, por não conseguir encadear suas lembranças de forma coerente. Perdida em seu momento presente confuso e embalada pelo álcool e seus efeitos, ela só consegue, de fato, iniciar a gravação depois de um telefonema de Diogo, e, embora a atriz não fale com ele, ganha forças para dinamizar a vida que seguia arrastada desde a partida do amante.

Na gravação de suas memórias, Rosa inicia por reportar a sua adolescência, quando tinha entre quinze e dezesseis anos e era apaixonada pelo primo Miguel. Nesse tempo, Rosa Ambrósio ainda não era atriz, era apenas Rosinha, uma menina na flor da idade e cheia de paixões pela vida. Portanto, não havia ainda, em sua vida, o palco, ainda não existia a representação, mas, sim, a autenticidade da mocinha pura e apaixonada. O primo Miguel, que carrega no nome um significado emblemático, pois, segundo o *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, Miguel é um nome bíblico, proveniente do hebraico e designa aquele que “é como Deus” (Guérios, 1981, p. 177), teve, de fato, a função de um Deus na vida da menina Rosinha, levando-a do paraíso ao inferno. O homem por quem Rosinha era apaixonada, por quem ela teve seus primeiros desejos, quem lhe fazia feliz, e por quem ela abriria mão de tudo para uma dedicação quase divina, foi sucumbido pela morte em decorrência de overdose. Ou seja, Miguel, o Deus de Rosinha, foi também quem trouxe para ela a primeira frustração amorosa; assim como ele deu significado e graça à sua vida, também a matou um pouco em vida. Pois o falecimento prematuro do rapaz mostrou que aquele amor que ela sentia não era correspondido o suficiente. As lembranças que Rosa tem de Miguel são perturbadoras, como se a partir desse desaparecimento alguma

coisa também tivesse morrido dentro dela, talvez a ilusão romântica do amor eterno.

A atriz tem a primeira lembrança clara de Miguel, no mundo adulto, de forma involuntária. Ou seja, a lembrança de seu primeiro amor não aparece buscada pelo esforço da memória de Rosa Ambrósio, mas surge a partir de uma colherada de gemada, cujo sabor e cheiro levam-na de volta ao passado, ao tempo feliz, em uma espécie de busca da ilusão perdida:

O cheiro do ovo e do açúcar. Tempo das gemadas. Tempo do Miguel, engulo a colherada da gemada e fico mocinha, quase menina. Ele morava na minha rua, era o meu primo rico e lindo, eu estava tão apaixonada. Tão apaixonada mas faz tempo, hein?! Passou (Telles, 2010a, p. 115).

Em uma nítida alusão ao romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, Rosa resgata o passado a partir do cheiro da gemada. Percebe-se, pois, que em todo o romance a atriz força sua memória em busca de recuperar sua vida passada para escrever uma autobiografia, no entanto, ao se tratar do episódio com Miguel, a memória do tempo vivido com ele é involuntária, sugerida a partir do cheiro da gemada. Fato semelhante ao justificado pelo narrador de Proust que volta ao passado a partir de uma mordida no biscoito denominado *Madeleine*. Conforme Fernando Py (2002, p. 8):

[...] o tempo prossegue em sua tarefa destruidora; e como recuperá-lo? É nesse ponto que intervém a Memória, outro tema básico da obra de Proust. Não a memória comum, produto da nossa inteligência, e que a um mínimo esforço nos restitui fatos já passados. Pois esta memória, que depende da nossa vontade, é como um simples arquivo: fornece apenas fatos, datas, números e

nomes. Mas não as sensações que experimentamos outrora e que não habitam a nossa consciência. Tais sensações jazem mais fundo e só são despertadas pelo que Proust denominou *memória involuntária*: é a que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir à consciência. Significativa sob este aspecto é a lembrança, pelo Narrador já adulto, da cidadezinha de Combray, onde passava as férias quando criança. Saboreando um biscoito molhado no chá, sente uma alegria inexplicável e, de súbito, recorda não só momentos similares da infância remota, como toda a Combray daquele tempo e todo o período de seu passado que o gosto do biscoito (chamado *madeleine*) fizera aflorar à sua consciência. Naquele instante dava-se o reencontro do Tempo e o passado se recuperava.

Assim como Proust, Rosa Ambrósio volta ao tempo em que era Rosinha, metáfora de uma flor recém-aberta, cheia de frescor e beleza. É um momento da narrativa em que a personagem demonstra lucidez, prova disso é o espaço da casa onde ela se encontra, quando essas lembranças afloram. A atriz está na cozinha, diferente do resto da narrativa em que ela se encontra em outros espaços da casa e sempre bebendo. Na cozinha, espaço da casa reservado às “transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 197), reservado, ainda, ao alimento, ao ritual de recuperação do corpo, Rosa está comendo gemada. Aos cuidados de Dionísia, a embriaguez da atriz dissipa-se para que ela mergulhe nas memórias daquele passado inocente, quando era pura, não encenava e sonhava, somente, em se casar com Miguel.

É importante reforçar que, embora Rosa se lembre com saudades do período em que era Rosinha, ela só resolve de fato gravar suas memórias quando fica sabendo que Diogo ligou para obter notícias suas. Ou seja, as lembranças de Miguel vêm de forma involuntária, mas quem lhe guia na realidade presente são as lembranças voluntárias e as pistas sobre o destino de Diogo que fazem com que ela ligue o gravador e comece a falar. Nesse momento, as ideias de Rosa ficam mais claras e o desejo de dinamizar a vida reaparece; ela começa finalmente a gravar sua história:

Enfim, aconteceu. Estou tão emocionada que nem consigo botar a cabeça e o resto em ordem e não bebi uma gota, inquietação pura. Desassossego. Então liguei o gravador e resolvi ir falando o que me der vontade de falar e este será um capítulo das memórias que estou começando agora, atenção, *Carpe Diem!* (Telles, 2010a, p. 186).

Depois de muitos devaneios, lamentos e adiamentos, Rosa Ambrósio começa a gravar suas memórias, iniciando pela sua relação de amor com o primo Miguel. Uma história carregada de inocência, demandada pela idade, mas intensa, forte e marcante para toda a vida. Quando ela se lembra do primo, percebe o quão dolorosa foi a ferida que ele deixou sem cicatrizar. Miguel, filho único de sua tia rica, morava perto de sua casa. Naquela época, Rosa era a menos favorecida financeiramente da família e sua mãe sobrevivia com a venda de doces de goiaba, que a própria mãe fabricava, o que levou Rosa a odiar, por muitos anos, a iguaria. O pai de Rosa, homem que ela tanto admirava, foi comprar cigarros e nunca mais voltou. Tudo isso contribui para o desejo da menina em ter a vida rica da família de Miguel, mas, sobretudo, o desejo apaixonado pelo primo, um rapaz bonito, rebelde e bem-humorado:

[...] eu me assustava quando ele aparecia em certas ocasiões com o cabelo indomado e aqueles olhos verdes que ficavam negros como as maçanetas redondas das nossas portas, mas por que os olhos de relva úmida mudavam assim de cor? Então eu tinha medo mas *o amor era mais forte* do que o medo e comecei a mentir inventando pretextos paravê-lo ainda que por um instante, de relance. Na mentira a minha cara virava uma romã vermelha, lustrosa. Amarelecida no medo, isso na adolescência. *Agora fiquei amarela definitivamente*, não interessa, ainda estou longe com aquele Miguel *charmoso e desambicioso*. Miguel Louro, Miguel, o Breve (Telles, 2010a, p. 195, grifo nosso).

A vontade de Rosa era a de ficar sempre por perto do primo, que retribuía o carinho. Mas, pela citação acima, percebe-se que ela própria não consegue se desvencilhar do momento presente. E mesmo buscando as lembranças dos tempos felizes com Miguel, ela se reporta ao seu atual momento, seu envelhecimento – amarela definitivamente – e seu abandono; além disso, faz alusão ao ambicioso Diogo, em comparação com a falta de ambição de Miguel.

O diminutivo do nome de Rosa é muito significativo na narrativa, pois remete, de forma saudosa, ao período de sua adolescência, ao tempo em que, conforme a planta rosa, ela, a menina, era a mais sedutora de todo o jardim. Ainda era a Rosinha, ou seja, uma flor no início de sua vida, no auge da florescência, cheia de viço e de futuro, embriagada pelo frescor da juventude e pelo amor do primo:

Empalideci e corei de novo, envergonhada desses rubores que só aconteciam com as heroínas dos romances de Madame Delly que eu lia deslumbrada mas escondida de Miguel, Não, Rosinha!, não leia essa água com açúcar. Vou te dar os livros de D. H. Lawrence, já ouviu falar nele? Nunca ouviu, fica perdendo tempo aí com bobagens (Telles, 2010a, p. 199).

Miguel tinha muito cuidado com a prima, mas via a relação dos dois de forma mais realista que a menina, percebe-se isso quando se observa o tipo de leitura que Rosinha fazia. Ela lia os romances franceses de Madame Delly, do século XIX e início do XX; histórias tipo “água com açúcar”, de leitura fácil que não suscita nenhum questionamento. Enquanto Miguel lhe sugeria que lesse D. H. Lawrence, escritor inglês do mesmo período, mas que escreveu uma literatura em que expunha a complexidade das relações humanas e suas características destrutivas. Com isso, constata-se que, embora o carinho e o respeito dos dois beirasse ao amor idealizado, aquele amor esperado, perfeito que sugere o clássico “felizes para sempre”, expressão que denota superação de todos os obstáculos, o sentimento só era expresso a partir do ponto de vista da menina Rosinha, que se sentia como as heroínas dos romances românticos ao lado de Miguel:

A noite com lua. O silêncio. Enlaçou-me pela cintura, A mãe vai ter que dizer à lua que ela não pode continuar acesa! Debaixo da árvore beijou meus cabelos, meu pescoço. Tentou minha boca. Desviei a cara, mas ele tinha endoidado? Dando escândalo numa noite assim tão perigosa, e se nos prendessem? [...]. Chorei de emoção ao receber o coraçãozinho de ouro que se abria de par em par, nossas letras gravadas lado a lado – M. R. [...]. No portão de casa ele me deu o primeiro beijo de língua, consenti e em meio do beijo comecei a

chorar, era demais para uma só noite. Recuei crispada, Não Miguel, me larga! O segundo beijo foi mais calmo. Mais profundo (Telles, 2010a, p. 204-206).

Mesmo com todas estas características típicas de grandes histórias de amor, a relação amorosa de Rosa e Miguel durou o tempo da floração de uma rosa. Não se sabe se o amor dos dois duraria para sempre, daria certo, pois, conforme os amores das heroínas das histórias clássicas, como Romeu e Julieta, Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, a paixão foi dos amantes foi podada em seu auge, já que Miguel morre.

No momento presente, as lembranças que Rosa resgata de seu amor por Miguel são de um amor idealizado, e não realizado, que, por não ter sido vivido intensamente e até o final, termina sem finalizar, deixando um vazio e interrogações. Desse modo, o amor fica no ar e a partir disso o sujeito amoroso ou segue partido ou morre; Rosa seguiu despetalada, carregando sua primeira desilusão por um amor cortado no auge. Para ela, “Parece que o discurso amoroso só funciona quando se está longe, é na distância, que começa a trabalhar o imaginário, a “canção do exílio” tem que ser no exílio, meu amor não cresceu agora que o perdi?” (Telles, 2010a, p. 164).

Faz-se necessário registrar que, mesmo antes de Miguel morrer, Rosa já estava disposta a aceitá-lo do jeito que ele viesse para ela, ou seja, mesmo sem o casamento, sonho de toda menina de seu tempo. Ela ficaria com ele, respeitando o seu modo de ser, mas, sobretudo, abrindo mão de suas próprias vontades em nome do amor:

— *Não pretendo me casar nunca*, Rosinha, mas se um dia mudar de ideia, vai ser com você. [...] O Miguel. Amável como sempre, generoso mas meio esquivo, *como se receasse que eu insistisse no projeto do casamento*. Como se receasse me magoar

— era isso? Pois então a gente não se casa! eu decidi e comecei a cantar contente de novo, pronta muito antes da hora marcada, tamanha aflição (Telles, 2010a, p. 207-209, grifo nosso).

Outro fator relevante para o entendimento do romance *As horas nuas* é observar que essa relação de amor idealizado, da busca do par perfeito, ao modelo romântico – em que a mulher se dedicava a esperar o homem perfeito que a faria feliz para sempre –, só tem um lado, uma vez que é Rosa Ambrósio quem conta a história, a partir de seu ponto de vista, o de uma mulher mais velha e solitária, se lembrando de sua adolescência, julgando ser esse um dos períodos mais felizes de sua vida. Observa-se, pois, que a dor e a solidão do presente ajudam a intensificar a felicidade do passado, que se encontra no conforto da lembrança. Percebe-se o teor unilateral da história amorosa quando se registra a primeira resignação de Rosa, isto é, mesmo ainda sendo uma Rosinha, nova, esplêndida e no auge de sua vida, ela se contenta em ceder ao desejo de seu amado para se manter unida a ele. Pressentindo que Miguel não se casaria com ela, Rosa decide em seu íntimo que isso não será problema, que mesmo se for sem casar, se esse for o sacrifício para manter seu amado do lado, ela aceita. E em uma decisão solitária ela cede pela primeira vez, em nome do amor, ou seja, ela ficaria com Miguel, do jeito que ele quisesse. Com isso, o comportamento da menina Rosinha se equipara ao dos amantes ao estilo amor idealizado, conforme Platão (2003, p. 76), quando postula que o amor,

[...] nos tira da solidão e nos inspira a sociabilidade, que torna possíveis reuniões como a nossa [aqui o discurso é o de Agatão, e ele se refere à reunião do banquete] e nos guia nas festas, nos teatros, nos sacrifícios religiosos. Ensina-nos a docura, mata a rudeza, concede-nos

a benignidade e expulsa a maldade de nossos corações.

Vê-se que por amor a Miguel, Rosinha sublima o desejo do casamento tradicional, abre mão de suas realizações para se realizar a partir do que o outro possa oferecer a ela e se satisfaz somente em imaginar que poderá ser feliz assim. O que importa, nesse momento, é ter o homem que ama, do jeito que ele vier. Em favor de seu desejo, ela decide respeitar e se adequar ao desejo do outro, do amado. Segundo afirma Nádia Paulo Ferreira (2004, p. 39, grifo nosso):

O amor como dom ativo não visa ao outro como objeto, mas como ser. É nesse sentido que o amor, ao contrário da paixão, só pode ser concebido numa relação simbólica, ou seja, numa relação mediada pela palavra. [...]. Assim *o amor, ao contrário da paixão, aceita os erros, os defeitos e as fraquezas do amado.*

Rosinha amava Miguel e, sobretudo, o que ele lhe oferecia, uma felicidade momentânea sem uma promessa de futuro. Ou seja, naquele momento, ela não tinha certeza do “para sempre” do amor, no entanto, decidiu se dedicar ao amado. Mesmo em condições precárias, sem nenhuma definição, ela idealiza uma vida com o primo. Abre mão de se casar formalmente com ele, assume para si própria que viveria com o amado abdicando, sobretudo, dos princípios de moça de seu tempo. Sendo ela membro de uma família dos anos de 1930 ou 1940, historicamente, sabe-se que, nessa época, o Brasil ainda carregava a ideia arcaica de associar a pureza e a necessidade do matrimônio, quando se referia à união amorosa de um homem e uma mulher. Nesse sentido, a menina de ideias amorosas românticas se prontifica a quebrar paradigmas em nome do amor, prenunciando seus percalços.

Sobre os sentimentos de Miguel por Rosinha, em nenhum momento se sabe verdadeiramente sobre eles, se era só carinho de primo apiedado pela prima bonitinha, abandonada pelo pai e mais pobre do que ele, ou se ele tinha algum tipo de paixão amorosa por ela. O fato é que Miguel não se casou com ninguém, conforme ele mesmo tinha previsto, quando disse a Rosa que se algum dia se casasse, o que não estava em seus planos, seria com ela. O jovem, no entanto, morreu com a beleza intacta, de overdose de cocaína, e assim permaneceu guardado nas lembranças da moça, deixando claro que seu sentimento por Rosa não era forte o suficiente para fazê-lo abdicar das drogas. Registra-se, aqui, a primeira desilusão amorosa da atriz:

Miguel?...chamei e empurrei a porta. Ali estava ela no seu longo roupão de lã branca, os cabelos desfeitos, esvoaçantes, a cara branca, o olhar ausente. Fazia um ligeiro movimento de cadeira de balanço como se embalasse o filho que dormia. Comecei a tremer, o Miguel desmaiou, pensei assustada. Ele desmaiou e tia Lucinda veio socorrer o filho desmaiado. [...] Vestido só com a calça do pijama azul, o tronco nu, os braços musculosos pendendo frouxos até o chão, chegando ao chão como as tiras frouxas das suas sandálias desatadas na noite do blecaute, as sandálias que estavam ali perto da cama. Agora estava descalço. A cabeça encaracolada tombava para o peito da mãe, uma cabeça tão desvalida que cheguei a pensar em ampará-la como se corresse o risco de rolar por ali (Telles, 2010a, p. 210).

A imagem de Miguel, que agora aparece como o arcanjo, sai de cena, morto no colo da mãe como a escultura de Michelangelo; e assim, como uma perfeita obra de arte, ele ficou marcado na lembrança de Rosa Ambrósio. Miguel morre no dia do casamento de

uma das primas deles, no dia de uma grande festa em que Rosa se arrumou só para ele. No lugar de se embriagar de amor, Rosa se embriaga, literalmente, pela primeira vez, e em decorrência da perda de seu primeiro amor; ela entrega-se ao vício do álcool. É quando ela conhece Gregório, o homem que será seu único marido, seu esteio, sua tábua de salvação e o suporte para seus amores mal resolvidos.

#### 4. Gregório: o amor prudente

A partir do momento em que Rosinha perde Miguel, Gregório entra para equilibrar sua vida, e só sai dela morto, quando Rosa já está envolvida com outro homem. Enquanto Rosa se comportava como uma mocinha tímida e delicada – com Miguel –, com Gregório sua abordagem era completamente diferente daquela inocente que amava o primo; com este, ela esperava ingenuamente seus galanteios, seus toques, seus beijos. No entanto, na mesma noite em que seu primeiro amor morre, a própria Rosa faz a abordagem amorosa a outro homem. Percebe-se que de menina ingênua, ela se transforma em uma mulher decidida e pragmática, atributos da metamorfose psicológica. Queria um homem para fazê-la esquecer daquele por quem havia se dedicado a amar e de quem não teve retorno. Com tristeza, raiva, desgosto, Rosa Ambrósio cai nos braços de Gregório, cujo nome significa “gr. Gregorios: ‘cuidadoso, vigilante’; deriv. de gregoréo, ‘vigiar’” (Guérios, 1981, p. 134), homem gregoriano, resignado e recluso, que é exatamente o papel que ele terá em mais de trinta anos de casado com a atriz. Nesse sentido, é como se a morte de Miguel tivesse jogado Rosa para a realidade da vida, onde importa mais a atitude prática do que a ilusão ingênua. Não mais Rosinha, agora ela é a mulher Rosa, sujeito vivido sem inocência, que vê em Gregório o estígio para aliviar a dor da perda de seu amado, Miguel:

— Que festa! — exclamei e *abri os braços* ao moço que se inclinou para mim. Esvaziei a taça.

— Não danço bem, menina. Mas se quiser correr o risco...

*Avancei para ele, vacilante. Estou tonta, tonta, fui repetindo, a cabeça apoiada no seu ombro. Mas quero dançar, me leva?... Ele arrefeceu o ritmo nas primeiras voltas e me enlaçando ainda foi conduzindo até a poltrona. Fechei os olhos.*

*Adens, Miguel!* Onde você estiver não se esqueça que eu te amo (Telles, 2010a, p. 213, grifo nosso).

Vê-se que, mesmo ainda sendo uma menina de dezesseis anos, no mesmo dia da morte de Miguel, Rosinha, que era inocente, se atira nos braços daquele que viria a ser seu marido. De menina recatada vivendo à espera dos beijos de Miguel, ela abre os braços e pede que Gregório a leve, e ali mesmo dá adeus ao passado, representado pela morte do primo. É muito significativa essa passagem, pois a partir do momento em que Rosinha se sente traída com a morte de Miguel, ela se entrega a uma rotina sem emoções com Gregório, e só volta a viver de forma apaixonada mais de trinta anos depois, com Diogo, seu amante, um rapaz jovem e belo, como seu primeiro amor, Miguel.

O casamento de Rosa Ambrósio com Gregório segue tranquilo por algum tempo; relação com procedimentos rotineiros, típicos, como se fosse a ação de qualquer outra necessidade normal no dia a dia de um ser humano comum. Gregório se apresenta no texto como um homem bom, o guia, a base de sustentação para Rosa, principalmente em tempo de crise:

Recorria a Gregório nas suas crises místicas, quando se sentia abandonada por Deus e traída pelo próprio ofício ao qual dera o melhor de si mesma, gostava de repetir, Dei ao teatro o melhor de mim mesma! Era ainda Gregório que ouvia as queixas maiores pela traição de Cordélia, o avesso do modelo da filha que vem para acrescentar e não para diminuir. Nessas crises, ele era a rocha onde ela ia se estirar exausta (Telles, 2010a, p. 37).

Rosa e Gregório viviam uma rotina pacata, em um ambiente onde não se via o sentimento da paixão – refere-se à paixão como algo efervescente, como um sentimento que impulsiona o homem em

busca do prazer. Conforme Gérard Lebrun (2009, p. 13): “A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso”. Ele ainda acrescenta que a sabedoria é a “cirurgia das paixões” (Lebrun, 2009, p. 22), nesse sentido filosófico de ver a paixão, percebe-se que Rosa dependia de Gregório; a relação dela por ele se pautava no conforto que aquele homem seguro, estável psicologicamente, proporcionava-lhe, sem necessariamente haver entre eles, pelo menos no que se referia ao sentimento de Rosa Ambrósio, outro tipo de anseio que não o de conforto e segurança. Gregório era um homem inteligente e de paixões controladas. Contudo, o que se percebe, no desenrolar da narrativa, é que Rosa Ambrósio, mesmo inconsciente, queria movimento em sua vida, queria ação em seu mundo real, como a ação do palco teatral, diferente do que lhe proporcionava seu casamento.

Na visão psicanalítica, que também não foge ao conceito do racional filosófico sentido da paixão, esta se resume às pulsões de morte e de vida, ou seja, Thanatos (pulsão de morte) e Eros (pulsão de vida), e uma não está necessariamente separada da outra, ou seja, a satisfação da pulsão de vida só se dá com a morte, mesmo em seu estado simbólico. Segundo Maria Rita Kehl (2009, p. 544-545): “[...] o amado e o odiado são um só – ambivalência que nos acompanha pela vida toda. Ambivalência que é da essência de toda relação amorosa, pois todo objeto que satisfaz também frustra, e o absoluto não recupera mais”. Kehl (2009, p. 546) ainda acrescenta que:

Se pudesse, o desejo nos conduziria de volta à fusão total com o ser amado: *se pudesse*. Mas não pode. Porque a realidade, nossa inimiga de sempre, é também a contraposição à onipotência do desejo e nos obriga a barganhar o absoluto em troca de muitas, de infinitas outras satisfações não absolutas que podemos obter pela vida. A realidade é inimiga da satisfação absoluta do

desejo, mas o princípio de realidade dentro de nós, aliado do princípio do prazer, nos ensina os caminhos para a vida e para o amor em troca do abandono do narcisismo primário. É dessa brecha entre o *tudo* que se quer e aquilo que se pode que nascem as possibilidades de movimento do desejo, movimento que não cessa enquanto a vida não cessa.

Desse modo, entende-se que Gregório está no âmbito da paixão racional, aquela sublimada, no sentido de sabedoria (Kehl, 2009), enquanto Rosa Ambrósio é mais passional no sentido da necessidade da ação. A sublimação da ação que é conseguida a partir da sabedoria não é alcançada por Rosa, por isso talvez justifique sua profissão, a de atriz, pessoa que passa todo tempo realizando fantasias, vivenciando outros sujeitos; justificando a inquietação de Rosa Ambrósio que confessa ter vivido apenas alguns momentos “quase feliz” com Gregório:

— Acho que nunca discuti com Gregório. Posso urrar, me descabelar, rasgar as vestes como nas tragédias e ele vem, me levanta, passa mercurocromo nos arranhões, enxuga minhas lágrimas. Mas não se exalta. Conversa comigo tão baixo que acabo falando como ele, nós dois murmurantes. Quando eu fazia *Quem tem medo?* justo nessa época o nosso relacionamento foi *quase perfeito*, eu tinha horror de imaginar que por minha culpa se repetisse lá fora o clima podre da peça (Telles, 2010a, p. 109, grifo nosso).

Faz-se necessário registrar que depois de Miguel, seu amor adolescente, em nenhum momento Rosa Ambrósio se diz inteiramente feliz. Mesmo quando fala em um tempo de harmonia com Gregório, ela não se vê uma mulher feliz, mas “quase feliz”, com

um relacionamento “quase perfeito”. Observa-se, pois, que Rosa sempre buscou emoção para sua vida e que, diferente de seu marido Gregório, alguma coisa a inquietava e fazia com que ela desejasse sentir o corpo tremer com emoções que não sente em sua atual vida conjugal. Conforme Renato Janine Ribeiro (2009, p. 496):

[...] o apaixonado está em conflito direto com a sociedade, com qualquer sociedade – conflito ainda mais grave porque sua arma é a indiferença, o descaso face aos poderes. Vivemos numa sociedade de *cant*, diz Stendhal, valendo-se da palavra inglesa que designa hipocrisia, mentira; quem libera a energia que possui, quem tenta vivê-la o quanto ela merece, supera a palavra com as suas mentiras, mas com isso também se desliga da vida social, que assenta em discursos; escolhe a morte social, a morte de suas honras e riquezas, às vezes a própria morte. E, no entanto, nesse destino difícil, árduo, o apaixonado é o mais feliz dos homens.

A personagem central de *As horas nuas* arriscou viver fora dos padrões, fugiu dos paradigmas para viver de verdade. Nota-se a busca por viver uma vida diferente pela profissão que Rosa Ambrósio escolhe e, posteriormente, sua história de amor com um homem muito mais novo, que a leva ao isolamento social e ao desligamento natural de um casamento pacato e sem emoção. O envolvimento de Rosa com um amante mostra que faltava paixão em sua vida de casada. Conforme afirma Julia Kristeva (1988), o homem necessita buscar uma completude para o “eu”. A atriz Rosa Ambrósio tinha uma vida convencional, organizada, mas carente de ação/emoção. A paz de sua casa com seu marido não tinha o amor paixão – aquele que “[...] indica uma forma de emoção amorosa que domina a personalidade e é capaz de transpor obstáculos morais e sociais”

(Abbagnano, 2007, p. 861), tinha algo fraternal que não lhe dava impulso na vida, não lhe dava felicidade, não completava os vazios de seu “eu”.

Vale ressaltar que sempre quando o assunto é Rosa e seu relacionamento com Gregório, Rahul é o narrador, o que imprime mais confiança à descrição do relacionamento do casal. Sabendo ser Rosa uma atriz, além de um indivíduo que passa a maior parte do tempo embriagada, e ainda com o agravante de ter um amante, não seria fácil para o leitor separar representação de realidade, nem confiar na narrativa dela em relação à sua história com Gregório. Sendo assim, a narrativa do gato dá um tom mais verossimilhante ao texto. Enquanto Rahul critica a atriz e julga seu comportamento como inadequado, em se tratando de Gregório, o gato, por sua vez, demonstra imenso carinho ao marido de Rosa, exaltando sempre suas qualidades em uma dedicação amorosa quase explícita. Vê-se, pois, que Rosa não tem poder para falar sobre o marido na narrativa, como se essa função não pudesse ser exercida por ela. Dessa forma, Rahul aparece como um alter ego de Rosa, seu “outro eu”, aquele que reconhece a bondade do marido e pode falar de forma isenta de rancores, sobre seu caráter bem como da dupla traição sofrida por ele – uma da própria Rosa e outra da pátria.

Em meio a seus devaneios e remorsos, Rosa se lembra da morte de Gregório e se arrepende de tê-lo traído: “Diogo deu uma resposta meio brava. Você estava com ataque, não pude esperar. Ataque. Comecei a chorar baixinho. Nunca Gregório falaria assim comigo e eu o traí com esse moleque e agora ele está morto” (Telles, 2010a, p. 51). Ela observa os defeitos e as qualidades do marido e do amante, compara os dois e questiona a vida e suas vicissitudes. Esses pensamentos que insistem em perturbar a atriz, por vezes, a levam a pensar nas fragilidades humanas e a ironizar a sua relação com o Diabo e com Deus: “[...] sei que o corpo é do Diabo porque depois

que rompi com meu corpo que me aproximei de Deus” (Telles, 2010a, p. 57). Mas essa necessidade de ter alguma coisa em que se agarrar, se apresenta de forma irônica para o leitor, pois ela só recorre a esse recurso por medo da fraqueza do homem perante a morte: “Diante da morte de Gregório ele [se referindo a Diogo] ficou mais convencional do que eu e chamou correndo um padre progressista, por que aquele padre de jeans. Encomendou *o corpo do meu amado, Amado, sim!*, com tanta pressa” (Telles, 2010a, p. 17, grifo nosso). Vê-se que a atriz mistura em seus pensamentos momentos de aproximação de Deus ao inferno do remorso por ter traído o marido e se crucifica por isso. A traição pode ser entendida como um traço do amor mundano, moderno e problemático, aquele que não se sustenta na realização rotineira de felicidade. Desse modo, ela, a todo tempo, quer provar para si mesma que amou Gregório, mesmo o tendo traído, em uma tentativa de se aliviar um pouco da culpa. No entanto, o amor de Rosa pelo marido é o amor puro e sublimado, que abdica dos prazeres da carne, que sobrevive ao coito; o amor quase cristão, Ágape, no sentido espiritualizado ou, conforme postulou Platão (2006), o amor acima de tudo, além do bem e do mal.

O que se nota é que Rosa não soube viver o ilusório sossego do amor “acima de tudo”, bondoso e sereno com Gregório. Ela não se concentra na vida calma de seu cotidiano matrimonial, não consegue ter intimidade com aquela vida:

Comemos [Rosa se referindo a ela e Gregório] com apetite da inocência, ô meu Pai! Que fácil ficava a vida sem disfarces. Sem mentira, mas então havia esperança? Respondeu quando me olhou bem no fundo dos olhos. Baixei a cabeça, confundida, mas até quando tinha que ser esta tonta querendo sempre o que não tinha. *Por que não pisava com os dois pés no presente? Um maldito pé nostálgico ficava no passado enquanto o outro pé, o da*

*ambição se perdia no futuro*, o demônio da cobiça me empurrando, vai! Vai! (Telles, 2010a, p. 154, grifo nosso).

A personagem é corroída pelo remorso em decorrência de suas falhas como esposa, e, na tentativa de dirimir sua culpa, por vezes, tenta culpar o próprio marido por tê-lo traído. Em suas conjecturas, ela busca algum defeito em Gregório após sua morte bem como algum motivo para diminuir o remorso que a ronda por suas traições, como se nota: “Ele falava tanto em solidão cósmica. Pois foi onde se instalou apesar das amantes, *ah, sem dúvida, teve suas amantes*, a diferença é que sabia fazer bem as coisas” (Telles, 2010a, p. 139, grifo nosso).

Contudo, mesmo em seus momentos de remorso pela traição de um marido bom e companheiro, vê-se que a atriz não se arrepende por ter ficado com o amante. Seu arrependimento se limita ao imaginar a figura do esposo, mas, paradoxalmente, seu desejo pelo amante é mantido, ela continua desejando estar com ele. Corroborando com o pensamento de Denis de Rougemont (1988, p. 214):

De fato, a ideia de fidelidade só é sustentada ainda por respeito adquirido à ordem social. Mas esse obstáculo não é sério, pode ser encontrado de todas as maneiras. [...]. Edifica-se tal como uma obra, por meio de uma obra e nas mesmas condições, a primeira das quais é a fidelidade a algo que não existia, mas que se cria.

No romance *As horas nuas*, vê-se que para a personagem Rosa Ambrósio o homem que mais se dedicou a ela, com quem se casou de forma tradicional e lhe foi fiel, não foi o mais importante. O papel de Gregório em sua vida foi como uma ponte entre os dois homens que mais a desestruturaram, levando-a a conhecer o bem e o mal do amor.

## 5. Diogo: um contentamento descontente

*As horas nuas* gira, basicamente, em torno de uma esperança quase religiosa de Rosa pela volta de Diogo – seu ex-secretário e amante, que a abandona após a morte do marido – e mesclada com as rememorações do passado com Miguel. Diogo é o terceiro homem que aparece com importância na vida da atriz. Ele entrou em sua casa com a incumbência de organizar sua vida profissional, secretariando-lhe. No entanto, o papel do rapaz vai além e ele modifica a existência de Rosa, desorganizando a pseudo-harmonia familiar e sendo a peça principal da narrativa, o que, de certa maneira, é o foco da trama. “Diogo Torquato Nave, meu secretário, eu apresentava. E os homens e as mulheres olhavam para ele com respeito porque a beleza exige respeito” (Telles, 2010a, p. 17). De pronto, a atriz se encanta pelo belo rapaz e, posteriormente, mantém uma relação amorosa com ele. Contudo, a princípio, o secretário pondera em se tornar amante de Rosa, de se envolver além das questões relativas à administração de sua vida profissional, embora a seduzisse a cada dia, em um jogo amoroso fascinante, que domina a atriz de forma fácil:

Bombons, gracejos, flores. Foi me conquistando sem pressa, encomendações do corpo e conquista de mulher madura tem que ser devagar, ouviu, padre? Se possível com certo romantismo, ele sentiu meu constrangimento, essa brutal diferença de idade, eu disse *brutal?* (Telles, 2010a, p. 17).

Rosa, que se encontrava em um casamento sem graça, sem emoção e sem nenhum prazer carnal, facilmente se deixa envolver com a sedução e os encantos juvenis e excitantes de Diogo. Este, em um jogo amoroso profissional, seduz Rosa como se lesse os

mandamentos de Ovídio, quando sugere que o homem deve ter confiança em si. Para Ovídio (2006, p. 29):

O amor culpado é agradável ao homem; e também à mulher: [mas] o homem dissimula mal, a mulher esconde melhor seus desejos. Se o sexo forte julgar melhor não fazer avanços, a mulher, vencida, tomará para si o papel de fazê-los. Nos suaves prados, é a fêmea que chama o touro com seus mugidos; é sempre a fêmea que, com seus relinchos, chama o garanhão de cascos duros. Mas reservada e menos furiosa é, entre nós [homens], a paixão: a chama do homem respeita as leis.

Diogo, a princípio, seduz Rosa; depois de um tempo, deixa por conta da atriz alimentar a relação dos dois, em uma clara afirmativa de que aquele amor só estava sendo vívido por um dos lados, que não era o dele. Nota-se que o relacionamento dos amantes é forte, envolvente e, mesmo Rosa Ambrósio tendo quase o dobro da idade de Diogo, seu corpo estava vivo e em chamas, quando se tratava do amante: “Bati a cinza do cigarro em seus cabelos e rolamos em seguida pelo chão brincando de nos molhar com uísque e nos lambem depressa, não perder nenhuma gota [...]” (Telles, 2010a, p. 19).

Quando se vê sem o amante por perto, em um de seus devaneios etílicos, Rosa mistura o prazer da bebida com a lembrança do prazer erótico que lhe proporciona o corpo de Diogo:

Procuro com a boca a boca da garrafa. Com a ponta da língua vou contornando o círculo de vidro amolecido – ou foi a minha língua que amoleceu? Assim viciosa eu o percorria inteiro, fala, Diogo, onde é que você está? Eu te amo. Agora que te perdi é que sei o quanto eu te amei

*– mas porque tinha que acontecer outra vez?* (Telles, 2010a, p. 18, grifo nosso).

Toda inércia de Rosa, apresentada no presente da narrativa, se dá pelo desespero da solidão, do avançado da idade e do desejo de ter seu grande amor de volta, pois só ele daria sentido a sua existência. A volta de Diogo significaria para Rosa o seu renascer, o que justifica a atriz estar constantemente preocupada com a juventude e a beleza. Nesse caso, a atriz dedica todo o tempo que tem a esperar Diogo, para que ele restaure sua vida. Percebe-se, ainda no trecho grifado da citação acima, que o sofrimento pela perda de Diogo leva Rosa a lembrar da perda de Miguel, o primeiro homem que lhe abandonou e lhe fez sofrer por amor.

O nome do secretário de Rosa, Diogo, de acordo com o *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, significa “[...] obscuro e controvertido” (Guérios, 1981, p. 103). O comportamento dele com Rosa não é de um homem apaixonado e cheio de amor. Embora ele dissesse que a amava, sua persistência ao lado dela se dava por várias outras questões, algumas nada românticas, como a própria Rosa lembra. Quando se tornaram amantes, ela queria Diogo perto dela, no mesmo apartamento. No entanto, ele justificava a necessidade de ter sua liberdade garantida: “Cedeu quando lhe dei o Porsche. *Você está me comprando, disse e fez a mudança.* Veio com sua beleza, sua música” (Telles, 2010a, p. 151, grifo nosso). Vê-se que, mesmo tentando ser resistente às ofertas da atriz, Diogo cedia a elas. Rosa podia e queria comprar, Diogo aceitava a oferta.

Mas a relação deles não dura muito, principalmente quando a atriz fica viúva e Diogo começa a traí-la; Rosa se enche de insegurança e do mesmo modo como entrou em sua vida, Diogo sai, com seu Porsche vermelho, deixando-a mais murcha e em silêncio:

Fico com Diogo que me faz tir quando diz que vou vestir minhas horas peladas uma por uma, calcinhas, cílios postiços, echarpes. Você é uma narcisista, Rosona. E os narcisistas são barrocos. Vou responder e ele não está mais comigo, saiu no seu porsche vermelho, expulsei-o e era a mim mesma que estava expulsando (Telles, 2010a, p. 56-57).

É tarde no planeta. Escondo a cara nas cobertas, agora não queria o fantasma verde-úmido, perdão meu amor, mas queria o Diogo. Vinha tão bonito e tão alegre. Mesmo quando me chamava de velha me fazia sentir jovem outra vez, não é uma loucura? Isso tudo, a contradição, até nas agressões a gente se entendia, éramos parecidos. Sem vulgaridade, aquilo não era vulgaridade, ah! Gregório, diga que não sou vulgar ainda que me veja neste estado miserável, fazendo papel miserável. Mas se você me ordenasse, Rosa, recomeça! Por caminhos secretos que só os mortos conhecem você induziria, essa a palavra, me induziria (Telles, 2010a, p. 44-45).

Quase sempre Rosa se vê perdida em meio a lembranças misturadas de toda a sua vida. O que sabe com certeza é que Gregório e Diogo, cada um com suas particularidades, a completavam. A obediência e o amor necessários a Gregório e o amor e a paixão por Diogo lhe faziam falta. Um lhe transmitia certa quietude e o outro, amor e paixão para saciar a carne. Ela precisava dos dois. Com eles ela era viva. Como mostra o excerto:

Ô meu pai! Se ele voltasse. Não vai mais voltar?  
Se ele voltasse eu voltaria. A viver, querida. Com  
Diogo eu tinha certeza de que não estava fazendo  
papel miserável. [...] Quando Gregório foi  
embora, quando ele acabou indo também fiquei

me vendo em estilhaços. Cacos! eu grito ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público (Telles, 2010a, p. 104-105).

Chorou quando pensou em Gregório, Nunca mais, hein?! Mas animou-se quando pressentiu que Diogo estava voltando, bebeu para celebrar e agora aí está desfeita. Estou exausta, vive repetindo (Telles, 2010a, p. 101).

O amor de Rosa por Diogo é desejoso e vivificante. Quanta está desiludida, apática, caída, sem vontade de nada, sobrevivendo apenas pela insistência da empregada Dionísia, a partir do momento que Diogo liga para saber notícias suas, mesmo não tendo falado com ele, Rosa ganha coragem e força e se ergue para a vida. É um amor que se realiza na ausência, na expectativa de um devir. Conforme postulou Betty Milan (1999, p. 23):

[...] o amor não vive sem a falta, sem o mal infligido pela ausência. O que seria dele sem a solidão?, pergunta Stendhal, enquanto Ovídio afirma que a espera só o aguça, recomenda resistir ao pretendente sem o afastar, de modo a fazê-lo simultaneamente temer e esperar.

A partir da ligação telefônica, a atriz ganha coragem e começa a gravar seu depoimento para a autobiografia e toma outras atitudes práticas, como procurar uma clínica de recuperação. A espera pela volta de Diogo, ou pelo menos a ilusão de sua volta, anima e encoraja a atriz, deixando-a com um comportamento de menina feliz à espera de seu amor:

Mas ainda não é bem isso que eu queria dizer, calma, Rosa Ambrósio, não misture as coisas, fique calma, você começou anunciando que

aconteceu afinal o que tanto esperou, o que tanto pediu, o Diogo telefonou. [...]. E com a voz que ele amava quero repetir aqui neste gravador, o Diogo vai voltar. Falou com Dionísia, perguntou por mim, mas não quis que ela me chamassem, Agora não, pediu e desligou. Mas assim que ela se afastou virei o último gole de vodca e corri para uma ducha violenta, *Carpe Diem!* Ordenei aos espelhos, a colheita imediata, Ação direta! Ordenaram os terroristas. Voltei aos cremes e às saunas, tirei dos armários meus vestidos brancos, tenho que estar pronta porque hoje ou amanhã ou daqui a um mês. Ou um ano. Ele vai voltar (Telles, 2010a, p. 187-188).

Percebe-se que a volta de Diogo é totalmente hipotética, em nenhum momento se tem uma certeza que possa acontecer, contudo, Rosa se anima, imbui-se de uma euforia infantil, como acontecia na adolescência quando sonhava com seu primeiro amor.

Mesmo longe da vida de Rosa, Diogo continua lhe “secretariando”, pois sempre que a atriz imagina que ele possa ter dado um sinal, ela reativa e toma atitudes para sair do ostracismo. E mesmo sem certezas sobre sua volta, Rosa devaneia feliz quando pensa nele entrando de novo em sua vida. É como se aquela espera fosse um elixir. Exemplo disso é quando em seu aniversário ela recebe, anonimamente, uma rosa vermelha e julga ter sido mandada pelo amado:

Dionísia vestiu o uniforme preto com gola e avental de organdi branco e trouxe um enorme ramo de rosas vermelhas que chegou sem cartão. Então Rosona animou-se, Que mistério! E com inesperado apetite atirou-se à mesa de queijos e frios enquanto Lili sacudia as mãos de pulseiras e espuma, Depressa, uma taça! Rosona beijou-a,

cantou com ela e Dionísia o *Happy birthday* aos gritos e correu para me pegar, Rahul adora champanhe! Fui me esconder na sala dos guardados. A sala de armas (Telles, 2010a, p. 98).

O amor que desgovernou agora governa a vida de Rosa:

Esperar é ter esperança? Chamei a Tiva, retoque nos cabelos, unhas claras e sem manchas, nenhuma mancha nem por dentro nem por fora, os dentes brancos, chamei Diú e resolvi tirar a máscara da soberba, Mas quem acredita?, perguntei. Nessa indiferença, hein?!...Fui ao quarto da Diú, o rádio ligado numa música sertaneja, abracei-a com força e rodopiamos num rodopio sertanejo, ela rindo contente, eu rindo, Vida Nova! Ordenei e pedi um café novo. Sinta meu hálito. Diú, está pesado? Respondeu que era hálito de pasta de dente com perfume de hortelã. Atirei-me rindo numa cadeira e só então ela teve tempo de estranhar, mas porque esse escândalo todo se ele só telefonou, se ele não disse que vinha (Telles, 2010a, p. 188-189).

Embora Rosa Ambrósio tenha sido uma atriz de sucesso, essa parte de sua vida é praticamente ignorada no romance, o destaque mesmo fica por conta de seus relacionamentos amorosos e sua consequente solidão. A profissão de atriz aparece para justificar a relação com seu amante Diogo, já que esse surge em sua vida em função do trabalho. As suas atuações teatrais são, consequentemente, usadas como fragmentos ilustrativos, de forma dramática, à sua vida real. Mesmo a esperança de uma volta triunfal ao palco, muito esperada por Rosa Ambrósio, pode ser interpretada como um desejo, nada oculto da atriz, de reaver Diogo, que está intrinsecamente ligado a sua profissão. Como o romance narra a tentativa de uma mulher em

passar a vida a limpo, importa afirmar que, para ela, mais importante que a própria carreira, esquecida pelo público, era a solidão em decorrência da perda de seu amor, juntamente com sua beleza. Nesse sentido, recuperar a carreira seria recuperar o amor, a sua beleza.

Aspecto importante a observar no comportamento da personagem Rosa é que depois da morte do marido, Gregório, ela começa a sentir ciúmes do amante, como se esse assumisse o lugar do marido e agora ela corresse riscos, como em uma inversão de papéis. O desamparo por estar somente com Diogo a desestabiliza, e ao mesmo tempo em que ela se sente traída por Diogo, sente também necessidade de o ter por perto. A personagem tem noção de que o amor deixa fraco, provoca insegurança e esses sentimentos são reforçados depois da morte de Gregório:

Será que não tenho mais liberdade de convidar minhas amigas? Ele [Diogo] perguntou. Eu fazia aquela cara superior, Claro que pode, querido, o apartamento é todo seu, respondi e por dentro me contorcia feito minhoca, não sei por que que o amor dos fracos tem que ser gosmento. Ignobil, o oposto daquele prêmio sueco. *Ou todo amor é assim fraco?* (Telles, 2010a, p. 49, grifo nosso).

Diogo traía Rosa explicitamente, mas ela, subjugada àquela situação, necessitava de sua presença. Ela estava ciente da traição, mas sabia da necessidade da companhia do amante:

E da minha parte só interferi, me segurei um pouco enquanto Gregório \_ enfim, enquanto ele estava por perto consegui me conter, fiquei nojenta depois. Diogo então começou com a dissimulação, não queria me ferir, pobrezinho, tentou me poupar, esmerou-se nas encenações, às vezes batia a porta, Acabei de sair! E ficava

fechado com a putinha, podia ser até que estivessem só conversando, bebendo, mas tudo escondido, um pouco de respeito pela velha aí em cima. Rua! Eu disse. Todo o ouro do mundo não vale o prazer que me dava a sua simples presença. Se pago um museu quando quero ver uma obra de arte, por que não pagar um ser vivo? Hein?! (Telles, 2010a, p. 50).

E nesse papel inferior do sujeito que ama e enfraquece por esse amor, Rosa se abstém de ter Diogo como homem, para idolatrar apenas a sua bela presença jovem. No entanto, ela não tinha o domínio das paixões, manda o amante embora de sua vida e mergulha em arrependimento e solidão. Diogo tinha a habilidade para restaurar a vida da atriz, como secretário e amante perfeitos. Portanto, a dependência que ela desenvolveu em relação a ele não foi suportável. Quando ela expulsa o rapaz de sua vida, por não sustentar o peso da relação, por tentar negar seu amor por ele, na verdade sua intenção é se livrar de seus próprios fantasmas, de suas inseguranças, de sua falta de autoestima, provocados pelo esvair-se da beleza e o avanço de sua idade, mas, sobretudo, por temer perder o amante. Aqui instala-se um paradoxo, pois, abalada por seu narcisismo, Rosa afasta Diogo de sua vida, pelo medo de perdê-lo, pelo medo da finalização anunciada da relação dos dois. No entanto, temendo o fim, ela própria o provoca:

Procuro a mão de Diogo por entre a areia quente.  
Entrelaçamos os dedos com força. Meus olhos se  
inundaram de prazer e de dor.

— Mas existe um outro amor que abrasa assim,  
hein?! Nego tanto este amor e negando estou me  
negando também e então fico detestável, não sei  
como você me suporta (Telles, 2010a, p. 109).

— Eu sou inferior.

— Você não é inferior e nem superior, Rosona,  
você é louca.

As pequeninas ondas vinham estourar ali aos nossos pés e se desmanchavam em guirlandas que rião feito as criancinhas. Lavei nelas as mãos.

— Por que continua comigo, Diogo?

— Já disse, porque eu te amo (Telles, 2010a, p. 107).

A relação amorosa de Rosa Ambrósio e Diogo era pautada na dependência. A princípio, a subordinação do secretário, o qual era remunerado para essa função. Em seguida, Diogo ocupou também a função de amante, já que esse espaço estava vago na vida de Rosa, mas ela continua a remunerar o rapaz por isso. O secretário utiliza-se de estratégias, tais como as dispostas por Ovídio, em *A arte de amar*, quando o que importa é a sedução, as estratégias e a conquista mais que o objeto conquistado:

Diogo parado no meio do quarto, imóvel com sua perplexidade e seu disco. Pensei como ele ficava bonito quando estava triste. E pensei que seria maravilhoso tê-lo sempre assim ao meu lado mesmo sem sexo. Principalmente sem o sexo. Mas era possível um amor casto? Olhei-o com infinito cansaço, trinta e três anos, por aí. Quase dois metros de altura e aqueles ombros e pernas, só músculos. A massa volumosa do sexo aplacado sob o elástico da sunga vermelha, ô! Meu pai (Telles, 2010a, p. 151).

Depois que o marido de Rosa Ambrósio morre, a relação da atriz com seu amante se modifica. Agora, ele, que antes era apenas secretário e amante, ou seja, um subordinado na vida dela, começa a ditar regras. Mesmo ela sendo dona do apartamento e tendo o domínio financeiro, Diogo passa a comandar a relação dos dois. O secretário não detinha o poder financeiro, mas tinha o poder da sedução, dominava o coração da atriz, portanto, dominava sua vida.

Com isso, ele começou a podar as atitudes de Rosa, perdendo a paciência de forma fácil:

Diogo não permitia que ela deixasse as unhas longas, Mão de Mandarim só na china dos Mandarins! Proibiu também que usasse esmalte de cor forte, então não percebia? eram sempre as mãos as delatoras, porque chamar a atenção dos outros para essa mão? Tom verniz rosa-antigo para uma rosa-antiga (Telles, 2010a, p. 96-97).

*E Diogo? Onde estava esse louco? Só ele poderia recuperá-la, só ele.* Não era viciado, mas sabia tudo de vícios, sabia principalmente tudo sobre ela, fiscalizante e rigoroso como se nunca tivesse feito outra coisa o que cuidar de mulheres desbitoladas. A clínica para desintoxicação. O regime que seguia com a submissão de uma menina apaixonada. Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona de casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio (Telles, 2010a, p. 100-101, grifo nosso).

Embora Diogo maltratasse Rosa e também o gato Rahul, já que, por vezes, o pegava pelo rabo sem piedade, e Rahul o odiasse por essa atitude e pela traição a Gregório, o gato também desejava a volta de Diogo. Com a mesma convicção de Rosa, para Rahul só o secretário traria de volta o viço da atriz. O amor de Rosa por Diogo contamina Rahul. Este, sendo também um dos narradores do romance, sente um misto de amor e ódio por Rosa e Diogo. Assume um deslumbramento pela beleza e altivez de sua dona: “Chego perto de minha dona, continua bela apesar dos estragos, seduziu o tempo. Como seduziu as pessoas” (Telles, 2010a, p. 127). Mas, ao mesmo tempo, Rahul odeia Rosa pela entrega incondicional ao amante Diogo, aquele que, para o gato, acabou com a vida dela:

Diogo examinou-a com o olhar gelado: o que significa isso, Rosona? Está parecendo uma piranha com essa purpurina azul nos olhos, tira a purpurina! E menos joias, pode tirar o broche e esta pulseira. Tirou a purpurina, o broche e a pulseira e tirou mais, tirou a roupa. Quando se juntaram nus ali no tapete, tirei as unhas e fui pisoteando o seu vestido branco, um belo vestido que me fartei de pisotear com o mesmo vigor com que ele a pisoteava. Saí do quarto arrastando ainda nas patas alguns fios do tecido (Telles, 2010a, p. 127-128).

Rosa Ambrósio, como qualquer outra mulher, gosta de enfeites, de maquiagem, de se “montar” despertando os sentidos femininos do prazer. Desfazer de todos estes adereços significa uma despersonalização, um esvaziar-se como mulher, é perder sua identidade ligada ao prazer e à sedução.

No entanto, o gato observa que, mesmo quando Diogo maltrata Rosa, sua briga com o amante termina em sexo. Como crítico das atitudes da atriz, o gato expressa um sentimento de ódio quando observa que, mesmo sendo humilhada, Rosa Ambrósio se entrega amorosamente ao amante. Ele elenca alguns momentos imperdoáveis em que Diogo rebaixa a atriz, lhe relacionando com outros objetos materiais deixados pelo marido após a morte:

Sobraram os objetos pessoais como abotoaduras, óculos, relógios. Diante das miudezas, Rosona vacilou. [...]. E começou a distribuição das espátulas, tesourinhas. As abotoaduras de ouro, Diogo recusou, *Não uso coisa de morto*. Rosona ficou sentida, chegou a verter algumas poucas lágrimas enquanto chamava Dionísia, que ela levasse para sua igreja os objetos que quisesse e os mais íntimos, guardasse nas gavetas já

abarrotadas [...] (Telles, 2010a, p. 124, grifo nosso).

É notável que, nessa fala, Diogo inclui Rosa. Apreciador de coisas caras e elegantes, ele recusa as abotoaduras de ouro e completa com a frase “não uso coisa de morto”. Essa sua afirmativa, que, a princípio, refere-se aos objetos materiais deixados por Gregório, estende-se também a sua viúva Rosa Ambrósio, que se sente ofendida, mas se cala. É importante trazer a fala do gato nesse contexto, pois é uma cena de teor pesado e humilhante, e mesmo Rosa passando sua vida a limpo não consegue descer tão baixo para narrá-la, ficando a função a cargo do gato, incumbido de narrar as cenas de humilhação sofridas por Rosa.

Ainda que tenha despachado Diogo de sua vida, Rosa se alimenta dessa ausência, e da possibilidade da volta do amante para viver. Portanto, é importante observar como é cíclica a narrativa, já que o fim da história – o abandono de Rosa por Diogo – também é a causa do início dessa história. Isto é, toda embriaguez e inércia que acompanha a personagem, decorrentes de sua solidão amorosa, a faz refletir e trazer de volta a memória do que viveu até aquele momento e, assim, desemaranhar a sua vida. A possível volta de Diogo restaura Rosa Ambrósio que, fazendo uma alusão a um poema de Fernando Pessoa, diz um pouco o que pensa de sua existência. Ou seja, alguém que não é nada, não quer nada, mas, tirando isso, deseja tudo, em um complexo paradoxo humano. Isso pode ser observado quando, em uma entrevista a um jornalista, ela é definida exatamente como uma atriz que vive de representação. “Optou pelo tipo despojado, a voz ligeiramente choramingante, *Não sou nada, não quero nada...*” (Telles, 2010a, p. 101, grifo nosso). Esse fragmento faz referência direta à “Tabacaria”, poema do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos.

Desse modo, Rosa se resume: quer tudo que a vida possa lhe oferecer, mesmo tendo consciência de que poderá não ter mais nada. Apesar de tantas desilusões e sofrimento no decorrer da vida, ela tem consciência de que não ficou com Diogo porque não soube administrar seu amor por ele, uma vez que cobrou muito de si mesma e cansou Diogo com isso. Pode-se afirmar, a partir dessa leitura, que faltou a Rosa Ambrósio o amor próprio, a sustentação de seu envelhecimento e autoestima elevada, para adiar o rompimento amoroso, pois, conforme afirma Júlia Kristeva (1988), é fundamental o amor próprio, uma boa relação do homem com ele mesmo, para se sustentar qualquer outra relação. E, no caso da personagem em análise, sua preocupação narcisista a fez se afundar em mágoas, causando o afastamento do homem que amava. Por insegurança, Rosa se deixou levar pelo ciúme: “Está certo, querido, bebo e perco as coisas, perdão. Volte ao seu harém, adeus. [...] E Diogo vigiava, esperando que ela entrasse logo na banheira para então telefonar à amante [...]” (Telles, 2010a p. 122-123).

Exatamente depois da morte de Gregório, Diogo se afasta de Rosa; é como se Gregório fosse necessário para o equilíbrio da relação manca dos dois. E, nos devaneios da atriz, nos momentos de solidão a dois com Diogo, ainda aparece o fantasma de Miguel, aquele que foi seu primeiro amor e cujas lembranças nunca deixaram de perturbá-la. As lembranças desses dois homens em um só remetem a atriz à sua juventude perdida:

Com as mãos em garra puxou para trás os cabelos empastados na testa. Pensei em Miguel — mas por que Miguel? O gesto de Miguel.  
— Me fechei, Diogo. Me fechei e perdi a chave (Telles, 2010a, p. 111).

Sem falar em Miguel que saiu antes de todos, penso às vezes numa coisa que só tenho coragem

de dizer aqui neste gravador, livre, sozinha: *me agarrei em Diogo porque vi nele o Miguel?* Não, não pode ser isso, necrofilia, não! Fantasioso o meu menino, meu menino Diogo, não tem importância, eu também sou fantasiosa, dois fantasiosos cheios de fantasia. [...]. Estou quase chorando de emoção mas reconheço que é um corpo ligeiramente fatigado, hein?! Deixa ele quieto, deite-se com suas meninas de peitinhos duros e bundinha dura que prometo não interferir mais, quero apenas a sua companhia, entendeu, Diogo? A sua fala, o seu riso, a sua graça (Telles, 2010a, p. 189-190, grifo nosso).

E assim como Rosa abre mão do casamento com Miguel como garantia de poder viver com ele, ela também abre mão da fidelidade de Diogo para mantê-lo por perto. Abdicando de seus desejos, ela se entrega ao desejo do amado, se entrega às vontades do outro, se anula por amor. Rosa não cessa em despojar de si. Conforme aponta Betty Milan (1999, p. 21):

Se, pelo fato de ser narcísico, o amor provoca a desavença, pelo mesmo motivo procura evitar a ruptura e leva à submissão. No ser do amado realiza-se o do amante que, sem aquele, ficaria despojado de si mesmo e não quer pois se separar, reconhecer no desejo do outro o próprio e já não hesita em ceder.

Rosa Ambrósio, em seu desespero amoroso por Diogo, delira imaginando que ele pode ser uma reencarnação de Miguel. Essa comparação pode ser entendida como uma justificativa para o amor tão grande que sente por Diogo, mas também serve para revalidar o amor que a menina Rosinha sentiu, no passado, pelo primo. Justificativa plausível, se o amor é forte e uno, ele não poderia repetir em outro que não fosse um mesmo reencarnado. A mistura desses

dois homens na vida da atriz faz Rosa crer que o amor nunca morre definitivo; ela tem noção de que é necessária uma espécie de morte para a ressurreição de tudo, inclusive do amor. E que tanto a morte física – como a de Miguel –, quanto a morte do amor de Diogo por ela, refletida em suas traições, eram necessárias para um novo começo:

As traições. Foram tantas, hein?! Não interessa, aprendi que o essencial é estarmos vivos, não tenho mais tempo para ser infeliz. Gregório, aquele sábio, já sabia que a traição faz parte do amor. Faz apodrecer o amor, é claro, mas sem morte e podridão o amor não poderia ressuscitar como Jesus ressuscitou, ah, como estou lúcida, um deslumbramento de lucidez, sem morte não há ressurreição (Telles, 2010a, p. 191).

Rosa, a partir do tema da traição reflete sobre a vida, o início e o fim das coisas, entre elas o amor por alguém. Seu primeiro e inocente amor, Miguel, ressurgiria em Diogo, que a abandonou para renascer para outra pessoa.

Em um completo desalinho de consciência, provocado pela embriaguez e desespero, a atriz, em um monólogo íntimo, pensa sobre sua dolorosa solidão:

Liguei-me tanto ao Diogo, uma borboleta, mas fiel nas suas infidelidades, à sua moda ele me amou. [...]. Miguel era assim, mas por outros motivos, estava comigo e não estava, parecia um barco na névoa, você já viu um barco se afastando na névoa? Hein?! [...]. Conheci tanto homem depois e só restaram esses três, Miguel, Gregório e Diogo. Pela ordem de entrada em cena, olha aí, estou chorando de novo e odeio chorar (Telles, 2010a, p. 140).

Quase toda a trama de *As horas nuas* se passa no prédio de Rosa, no entanto, após o telefonema de Diogo, o foco da narrativa muda. Decidida a procurar uma casa de recuperação com intuito de resgatar sua vida, seu palco, seus amores, a atriz que estava enclausurada em seu apartamento resolve sair do prédio, ganhar a rua. Desnorteada, era como se Rosa estivesse vendo o mundo pela primeira vez; insegura, ela anda pela Praça da República, centro de São Paulo, e é visível sua alienação com relação ao mundo real externo naquele momento:

Mas é essa aquela praça? Há dezenas de barraquinhas e tabuleiros com vendedores miseráveis vendendo suas miseráveis quinquilharias. Mendigos em cachos e os passantes. Se houvesse ao menos um banco vazio, mas a espessa vaga da miséria transbordou e ocupou os espaços, a praça ocupada. Mas de onde veio toda essa gente? Eram gramados tão bem cuidados como os gramados dos parques londrinos e desceu um dos Cavaleiros do Apocalipse, o mais descarnado e encardido. [...] Acendo um cigarro e até agora nenhum assaltante, me esqueceram em todos os sentidos. E daí?... Estou livre do flagelo de sair da moda, de ficar um dia como esses pobrezinhos que já saíram faz tempo e continuam em exposição, não vira aqui nenhum moço empunhando o microfone, Seu nome? Idade? A senhora pode me dizer por que o mel deixou de ser doce? (Telles, 2010a, p. 166).

Percebe-se que Rosa estava totalmente desligada dos acontecimentos do mundo, fazia tempo. Chocada com o que vê, ela faz piada e ironiza a situação dela e da cidade de São Paulo, reflexo de um Brasil cheio de miseráveis invisíveis, abandonados. Miseráveis de material e de alma, como ela própria. E novamente ironiza sua falta

de desejo erótico, remetendo esse poder a deus: “– *Décadence!*... Saí do palco na hora certa, antes da chifrada. Também quis segurar a beleza, é claro, quem não?... Mas ela escapou por entre meus dedos, água... ainda bem que Deus me deu a paz sexual” (Telles, 2010a, p. 136). Dessa forma, constata-se que mesmo Rosa se esforçando para um desprendimento narcísico, e carnal, conforme trecho citado, o discurso da atriz não se sustenta, e a todo tempo ela se trai, já que, naquele momento, tudo gira em torno da volta de Diogo, afinal, ela só tinha saído de casa porque ele havia ligado, e o motivo da saída era a busca de uma clínica para a sua recuperação física e estética.

A participação ativa de Rosa Ambrósio no romance se dá até ela se decidir entrar para uma clínica de recuperação e retomar sua vida, enquanto espera seu retorno aos palcos e a volta de seu amor. A partir daí não aparece mais a narração do ponto de vista da personagem Rosa Ambrósio; tampouco a do gato Rahul. Entra de vez o narrador onisciente seletivo múltiplo, que se ocupa de Ananta Medrado e seu primo Renato Medrado. Dois personagens menores, mas que são fundamentais para o desfecho da narrativa, tendo Rosa Ambrósio como a personagem principal nesse novo cenário. Renato Medrado, um rapaz de trinta e dois anos, coincidentemente uma idade equivalente à idade de Diogo, o amado tão esperado por Rosa Ambrósio.

Renato Medrado aparece para resolver o desaparecimento de Ananta Medrado, a analista da atriz. Portanto, o detetive começa uma relação direta com Rosa Ambrósio, pois, além de Ananta ser a sua analista, mora no mesmo prédio da atriz, sendo esta a última paciente a ser atendida pela desaparecida. Para tanto, Renato entra em contato com Rosa e penetra em sua vida com o intuito de saber pistas sobre o sumiço da prima. No entanto, o encontro do detetive com a protagonista é marcante, pelo menos para ele, que fica deslumbrado por ela:

Voltou-se para o casarão verde. Rosa Ambrósio estava lá. Vestia uma longa bata branca e tinha a cabeça coberta por um pano listrado que caía reto até os ombros num arranjo egípcio. Egípcio, ele frisou e achou graça, lá estava a atriz com a imponência de uma figura de proa, o vento batendo em suas vestes. Assim que ela se adiantou mancando até o topo da escada ele foi ao seu encontro para oferecer-lhe o braço. *Seria a exata imagem de uma rainha se uma rainha lhe aparecesse um dia*, foi o sentimento que lhe ocorreu ao se aproximar evê-la melhor debaixo do sol. Beijolhe as mãos e digo, Madame, que prazer e que honra! Mas quando ela tirou os óculos escuros, olhou-o nos olhos. Viu neles a artista que sabe quando o outro está representando. Inclinou-se discreto.

— Muito prazer (Telles, 2010a, p. 227, grifo nosso).

A impressão que Renato Medrado tem de Rosa, à primeira vista, é a de uma mulher, com nome e sobrenome, poder, rainha altaiva e cheia de encanto, que ressurge como uma fênix, do nada para a vida, para um possível amor que vai chegar. Renato Medrado, jovem e bonito, combina com a nova vida de Rosa Ambrósio depois da clínica de reabilitação. O romance deixa em aberto a relação da atriz com Renato, que aparece na história em um momento que Rosa tenta resgatar sua vida de antes. Pode-se interpretar a chegada de Renato Medrado como uma espécie de retorno de Miguel/Diogo, já que o nome de Renato, que vem do latim *Renatus*, significa “[...] o renascido para sempre eternamente [...]” (Guérios, 1981, p. 211). Dessa forma, é como se Renato viesse resgatar Rosa de seu ostracismo, assim como fizeram os homens mais importantes de sua vida, trazendo-a de volta para viver um novo amor.

Quando se encontram, Renato acha a atriz uma mulher bonita e inteligente, se interessa logo pelo seu trabalho, mesmo deixando claro que nunca a tinha visto no palco. Além disso, a peça de reestreia, para a qual Rosa convida Renato a assistir, tem um nome muito significativo: *Doce pássaro da juventude*:

— Não, só sei o nome da peça, *Doce pássaro da juventude*. Nunca vou ao teatro, sou gamado é em cinema, mas desta vez quero ir. Ficou de mandar os ingressos, eu iria com a Ananta, ela está certa de que minha prima vai estar comigo na estreia. Mulher fascinante essa Rosa Ambrósio. Qual será sua idade? (Telles, 2010a, p. 234).

O que Renato sente por Rosa chega ao deslumbramento. Isso é muito positivo, pois a partir do olhar dele, ela volta a ser a mulher fascinante e a atriz volta a existir, até a juventude reaparece, pois Renato não sabe precisar a idade de Rosa, o que indica a preservação de sua beleza e juventude. A mulher decadente, velha e sem luz sai de cena e entra outra, a partir do olhar jovem de Renato Medrado. Inicia-se um novo ciclo de vida, uma nova história, pois o olhar do detetive, diante do jardim da casa de Rosa Ambrósio, cruza com o olhar do gato Rahul, que o observa de dentro da casa de sua dona, indicando um ciclo que se fecha e outro que se inicia; um amor que morre e outro que pode nascer, como o recomeço das muitas vidas de um gato.

Pode-se, a partir do estudo exposto, afirmar que o amor, na obra de Lygia Fagundes Telles, no romance *As horas nuas*, aparece de forma contraditória, fragmentada e não acontece, efetivamente, nenhum final feliz. Há, sim, um hipotético final feliz entre a personagem Rosa Ambrósio e o detetive Renato Medrado, reforçando a ideia de que o amor eterno não se sustenta, de que o amor Eros, de forma geral, vive em uma constante e angustiante

busca, mas que, paradoxalmente, é essa busca que alimenta a paixão do sujeito que não se contenta com uma rotina de vida, com uma vida comum, representado no romance em questão pela inquietante atriz Rosa Ambrósio.

Resta, a partir de agora, buscar discutir, no romance da escritora portuguesa Lídia Jorge, a partir da análise do romance *O vento assobiando nas grutas*, a questão da configuração do amor Eros naquele texto, e com isso entender como essa questão do amor Eros aparece em romances de expressão contemporânea de língua portuguesa.

III

LÍDIA JORGE: DISSECANDO AS  
PAIXÕES HUMANAS

## 1. Da cafrealização à candura do amor: *O vento assobiando nas gruas*

A beleza e o desejo que se junta ou que se escolhe de entre as migalhas que brilham na enxurrada do tempo entram na ficção para forçar de propósito a lógica da realidade (Jorge, 2007b *apud* Ferreira, 2009, p. 45).

A escritora portuguesa Lídia Jorge nasceu em 1946, no Algarve, região sul de Portugal. Estudou Filologia Romântica, foi professora do ensino secundário, morou por alguns anos em Angola e Moçambique, antes de se fixar em Lisboa, tornando a cultura e o povo africanos recorrentes em suas criações literárias. Detentora de uma vasta obra, Lídia Jorge já escreveu ensaios, contos, crônicas, poemas, literatura infantil e peça de teatro, além de treze romances (até 2025), alcançando êxito junto ao público e à crítica. Dedica-se a escrever narrativas de alcance universal, cujos enredos apresentam, em sua grande maioria, as consequências da colonização e da pós-colonização portuguesa na África, bem como expõe de forma artística o aniquilamento do indivíduo na sociedade contemporânea. Sendo assim, a atividade estética de Lídia Jorge vem reforçar o que postulou Bakhtin sobre o assunto. Para ele:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e, sobretudo, ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético,

humaniza a natureza e naturaliza o homem (Bakhtin, 1992, p. 33).

Nas obras de Lídia Jorge, são constantes as questões referentes aos “marginalizados” ou aos excêntricos. Como a própria escritora afirma, uma das faces da beleza é a justiça e a literatura é o meio de buscá-la. No entanto, como aponta Miguel Real (2001), isso não implica dizer que a obra de Lídia Jorge tenha um tom panfletário, o valor estético de seus textos não é subjugado a questões ideológicas. Outro tema constante da obra dessa escritora é a solidão feminina. Ela busca em seus romances descrever histórias de mulheres fortes e lutadoras que abdicam, muitas vezes, de se realizarem amorosamente em função de uma vida de liberdade, de buscas e de conquistas que as afastam dos companheiros. Isso pode ser exemplificado em quase todos os seus romances.

A narrativa jorgiana não é linear, e se apresenta muitas vezes fragmentada e repleta de experimentalismos; observa-se que em seus primeiros romances há uma valorização da linguagem imagética, o que se dilui depois de algumas publicações, quando ela põe em prática uma linguagem mais direta, como faz no romance *O vento assobiando nas gruas*, objeto deste estudo. Neste romance, a escritora usa menos o recurso alegórico e traz um relato com tom mais realístico. Não se pode deixar de afirmar que essa realidade buscada é somente uma forma de apresentar um relato, assim como definiu Oliveira (2011, p. 114):

[...] é característico da ficção jorgiana, a narrativa não se apresenta como um relato “verdadeiro”, incontestável, mas, isto sim, como uma das possibilidades de leitura dos fatos, um modo de olhar, que deixa espaço para a revisão e o questionamento, numa maneira provisória e relativa de apresentar o mundo criado na ficção.

Exemplo disso é o romance *A costa dos murmúrios*, quando a personagem Eva Lopo, em um momento da narrativa, diz a seu interlocutor:

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que se não reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? (Jorge, 2004, p. 42).

Essa fala da personagem de um dos romances de Lídia Jorge vem reforçar a complexidade sobre o real histórico; ou sobre o que é verdadeiro ou semelhante em um fato real posteriormente narrado.

Reverenciada em Portugal, respeitada e traduzida em muitos países da Europa, a escritora já recebeu vários prêmios, como: Prémio Literário Cidade de Lisboa (1982 e 1984); Prémio Dom Dinis, Fundação Casa de Mateus (1998); Prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa (1998); Prémio Máxima Literatura (1998); Prémio de Ficção do P.E.N. Clube Português (1998); Prémio Jean Monet de Literatura Europeia, Escritor Europeu do Ano (2000); Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores (2002); Grande prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003); prêmio Correntes d'Escritas (2004); prêmio de Literatura da Fundação Günter Grass (2005), na Alemanha; prêmio do Público (2005), no Salão de Literatura Europeia, em Cognac, na França. Além de ter tido o romance *A costa dos murmúrios* adaptado para o cinema, em 2004, por Margarida Cardoso.

Suas obras listadas em ordem de gênero e cronológica são romances: *O dia dos prodígios* (1980), *O cais das merendas* (1982), *Notícia da cidade silvestre* (1984), *A costa dos murmúrios* (1988), *A última dona* (1992), *O Jardim sem limites* (1995), *O vale da paixão* (1998) – depois

publicado, no Brasil, como *A manta do soldado –, O vento assobiando nas grutas* (2002), *Combatemos a sombra* (2007), *A noite das mulheres cantoras* (2011), *Os memoráveis* (2014), *Estuário* (218), *Misericórdia* (2022); contos: *A instrumentalina* (1992), *O Conto do nadador* (1992), *Marido e outros Contos* (1997), *O belo adormecido* (2004), *O organista* (2014), *O amor em Lobito Bay* (2016); literatura infantil: *O grande voo do pardal* (2007), *Romance do grande gatão* (2010), *O conto da Isabelinha – Lilibeth's Tale* (2018); ensaio: *Contrato sentimental* (2009); teatro: *A Maçon* (1997), *Instruções para voar* (2016); Poesia: *O livro das tréguas* (2019).

No ensaio *Lídia Jorge: território da paixão e da escrita*, José Luís Giovanoni Fornos (2009, p. 69) afirma que a obra da escritora transita entre um Portugal rural pré-revolucionário e um Portugal pós-revolucionário perdido entre a tradição e a modernidade:

Os romances de Lídia Jorge são manifestações simbólicas e alegóricas de um Portugal em transformação. Os diferentes espaços – históricos, sociais e geográficos –, mediados pela escrita, carregam consigo a tensão das relações socioafetivas, ensejando encontros ou desencontros familiares e amorosos.

Para o crítico:

[...] a romancista escreve sob o signo das territorialidades identitárias em transição, testadas na experiência viva do cotidiano, trazida à consciência dos sujeitos através da memória e da palavra. Os conflitos entre permanência e mudança, pressionados pelo entrecruzamento político-cultural, presentes na sua narrativa, encerram-se em torno de marcos históricos que balizam o romance português contemporâneo: o salazarismo, a guerra colonial e a Revolução dos Cravos. Lídia Jorge apresenta-os sob olhares

múltiplos, delegando, em mais de uma ocasião, à visão da mulher os dramas da nacionalidade, revistos com ironia e emoção (Fornos, 2009, p. 70).

A narrativa de Lídia Jorge, por vezes, se reporta à revolução de 25 de abril, mesmo isso não estando explícito nos romances, como em *O vento assobiando nas gruas*, pois a questão está implícita nos reflexos sociais e culturais representados na obra. Boa parte dos estudos sobre a obra da escritora circundam em torno da questão da identidade cultural e étnica, pautada num país de falsas raízes sólidas que se desestrutura após a revolução de 1974. Com a questão dos retornados, e da imigração africana, o bloco cultural português que se julgava hegemônico, se fragmenta e o sujeito se perde em busca de sua identidade.

A escritora não cansa de afirmar, em suas entrevistas, que, mesmo sendo complexo trazer a realidade para a obra de arte, ela não consegue se eximir dessa prática, e reforça:

Fazer crônica do tempo que passa tem-me interessado, e não desdenho do juízo daqueles que dizem encontrar nas minhas páginas uma espécie de febre em testemunhar os factos. Não pretendo escapar a essa ligação perigosa com a realidade directa do social e do presente (Jorge 2009 *apud* Ferreira, 2009, p. 40).

O seu primeiro romance, *O dia dos prodígios* (1980), aborda o período revolucionário português e a descrença de um povo arcaico que confia mais na existência de uma cobra voadora do que nas mudanças que possam existir no país com o fim da ditadura. *Notícia da cidade silvestre* (1994) conta a história de Júlia Grey e sua busca por uma vida de verdade em um espaço desconectado como Portugal. *O Cais das merendas* trata da busca da identidade e da aculturação de uma

comunidade. *A Costa dos murmúrios* (1988) retrata o amor frustrado de Evita, que vai para Moçambique ao encontro do noivo, e, em meio à guerra colonial com aquele país, se decepciona e questiona sua vida, seu noivo e Portugal. *A Última dona* (1992), romance de cunho mais intimista, versa sobre a busca de um casal em se conhecer e se encontrar no mundo fragmentado. *O jardim sem limites* (1995) aborda questões mais urbanas, em que jovens sem definição na vida, na cidade de Lisboa, se rodeiam em busca de si mesmos. *A manta do soldado* (1998) – ou *O vale da paixão* – traz uma família retrógrada que tenta manter a todo custo e força a tradição familiar, metáfora para a tradição portuguesa, que se dissolve após a revolução. *Combatemos a sombra* (2007) aborda de forma irônica a situação de um psicanalista e seus conflitos. *A noite das mulheres cantoras* (2011), traz questões caras ao povo português como “os retornados”, o machismo nas relações sociais, mostrando uma história de amor unilateral e insólita devido à ingenuidade provocada pela cristalização da moral heterossexual. *Os memoráveis* (2014), que revisita, a partir da literatura, mitos fundadores da Revolução de 1974. *Estuário* (2018), livro que trata da vulnerabilidade humana. E o romance, *Misericórdia* (2022), a escritora mergulha no universo do idoso, suas memórias, desejos e solidão.

Dessa maneira, é reforçado, na obra de Lídia Jorge, o cunho engajado, no sentido de uma preocupação com questões caras ao homem contemporâneo. Ela insere em sua ficção uma outra história da humanidade, uma outra versão do que é contado como verdade histórica.

*O vento assobiando nas gruas* (2007), oitavo romance de Lídia Jorge, tem como pano de fundo a decadência financeira e moral de uma família tradicional portuguesa, os Leandro, *versus* uma família de imigrantes cabo-verdianos, os Mata. Veem-se os portugueses tentando manter o domínio político e tradicional da família, enquanto os cabo-verdianos tentam se equilibrar no solo salgado e deslizante de

Valmares, na tentativa angustiante de se firmarem naquele mundo hostil. Dessa forma, todo o enredo do romance se desenvolve em torno da história de amor de Milene Leandro, representante da família portuguesa, e Antonino da Mata, imigrante cabo-verdiano.

O romance é dividido em três partes: “Cerimónia”, “O livro de Milene” e “O vento assobiando nas gruas”, que é um *post scriptum* feito depois que a história é, literalmente, encerrada com a palavra “FIM”. Quanto aos capítulos, cada um é dedicado a uma personagem ou a um grupo de personagens; o que promove uma maior compreensão do todo romanesco.

Dessas partes, a menor é “Cerimónia”, que abre a narrativa anunciando a morte misteriosa e o enterro solitário da matriarca portuguesa Regina Leandro. Embora essa parte do romance seja dedicada à cerimônia de enterro da matriarca dos Leandro, o destaque do texto fica por conta da personagem Milene Leandro, neta da falecida, que passa todo tempo imaginando como ocorreu a morte, o porquê, e como vai contar para os tios ausentes sobre o acontecido.

Regina Leandro, figura de uma poderosa família que figurou em Valmares como uma das pessoas mais importantes da região, morre sozinha e longe dos filhos que curtem férias em países distantes de Portugal. Nesse sentido, seu enterro conta apenas com a presença da neta, Milene, o que causa espanto e falatórios aos moradores de Valmares, até porque seu genro, Rui Ludovice, esposo da filha, Ana Margarida, é o representante eleito pelo povo para presidir a câmara Municipal, o representante maior daquela cidade.

Essa primeira parte do romance também define todo o perfil da família Leandro e a situação de Milene dentro daquele contexto. Começa por exaltar o poder do casal Rui Ludovice e Ângela Margarida, que tem como *slogan* de campanha política “Outros só Fazem Gestos, Nós Somos a Ação” (Jorge, 2007b, p. 19). A menção desse *slogan* de campanha política e de ideologia de vida do casal é de extrema

importância no texto, uma vez que, no final do romance, a ação de Ana Margarida vai ser decisiva para a vida de Milene. Dessa forma, o *slogan* transpõe-se de uma opção de *marketing* político a uma posição ideológica de vida cotidiana, se estendendo do público ao privado.

A segunda parte do romance – e a mais relevante –, “O livro de Milene”, ocupa quase todo a narrativa e aborda a personagem principal Milene Leandro. Descreve sua solidão e sua relação com o mundo onde vive. Também mostra o desejo de amor platônico da moça com o primo João Paulo, a quem Milene conta todos os acontecimentos de sua vida, tendo-o como sua referência de mundo, seu único interlocutor até a morte da avó. Ainda nessa parte do romance se desenrola o grande amor de Milene por Antonino da Mata, além de todos os percalços que o casal tem que enfrentar para a realização amorosa. E a terceira e última parte, “O vento assobiando nas gruas”, é um *post scriptum* que narra, no presente e na primeira pessoa, diferentemente das duas partes anteriores, que são narradas na terceira pessoa e no passado, o casamento de Milene com Antonino da Mata. Isso ocorre dois anos depois do início de seu relacionamento amoroso.

A narradora de *O vento assobiando nas gruas* se posiciona de várias maneiras dentro do romance, narra a história no passado, ou seja, todo o acontecimento sobre a vida de Milene até o casamento faz parte do passado; mas, também, narra no presente, já que no momento do casamento a narradora se coloca em primeira pessoa e presente no cenário do acontecimento. Dessa maneira, a narração de *O vento assobiando nas gruas* pode ser inserida dentro do que Norman Friedman classificou de “onisciência seletiva múltipla”; nesse tipo de narração, “é permitida uma composição de diversos ângulos de visão” (2002, p.178), embora o romance em questão priorize a protagonista Milene Leandro. No entanto, há, ainda, em *O vento assobiando nas gruas*, outro tipo de narração, que é o “Eu como testemunha”. Nessa

categoria, “o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais que fala ao leitor na primeira pessoa” (Friedman, 2002, p. 175-176). Essa segunda categoria de narrador vai aparecer, especificamente, no final do romance, quando a narradora se apresenta como sendo Lavínia Leandro, prima de Milene. Isso justifica porque a todo tempo o leitor vem tendo pistas, durante a narrativa, de que quem narra tem grande conhecimento sobre a vida da protagonista. Vê-se que a narradora, embora se refira a todos os acontecimentos, seu domínio da história é perceptível quando se trata da vida de Milene e da família Leandro de um modo geral, família da qual ela faz parte. Entretanto, somente na última parte do romance, a narradora muda a voz da terceira para a primeira pessoa, se revelando. Passam-se dois anos e ela se posiciona observando *in loco* e contando “o teatro” do casamento de Milene com Antonino da Mata. As pistas sobre a vida de Milene, que são postas ao longo da narrativa bem como a finalização da história, informam ao leitor que a narradora estava contando uma história já passada:

João Paulo costumava dizer que a liberdade estava em nós próprios, mas o destino, esse, encontrava-se nas circunstâncias, e nós, ignorantes, é que imaginávamos um deus. Rainhas quase absolutas das nossas vidas, as circunstâncias. Nesse caso, absolutas mesmo, se tivermos em conta os dias de Milene, que só seriam conhecidos dois anos depois (Jorge, 2007b, 2007, p. 156, grifo nosso).

Saberíamos *dois anos mais tarde* (Jorge, 2007b, 2007, p. 186, grifo nosso).

Estava decidido, Milene, *a nossa prima Milene*, tinha posto gasolina no carro, verificado a

pressão dos pneus, lavado ela mesma os vidros, e saltado para seu lugar [...] (Jorge, 2007b, p. 192, grifo nosso).

O tempo cronológico do romance é muito bem marcado. Sempre aparecem datas e referências a períodos históricos e culturais, além de datas relativas ao cotidiano das personagens. A morte de Regina Leandro, que é o início da história, é registrada na noite de 14 para 15 de agosto de 1994. O encontro de Milene Leandro com os Mata ocorre no dia 18 agosto e a duração da história é de dois anos. Da morte da matriarca portuguesa ao casamento de Milene, que ocorre em março, na páscoa de 1996, passam-se dois anos.

O romance inicia quando a avó de Milene foge de uma ambulância, no momento em que era conduzida de volta do hospital para casa, e vai morrer misteriosamente na porta da fábrica de conservas da família, então desativada. Nesse período, somente Milene se encontrava em Valmares. Assim, depois do enterro, desnorteada, Milene vai até a fábrica para tentar entender o caminho que a avó havia feito antes de morrer. Chegando à fábrica, a moça, muito cansada, se sente segura ficando ali e se escondendo do mundo, até ser encontrada pela família dos Mata. Cabo-verdianos que, há alguns anos, ocupavam a fábrica como moradores, com o consentimento da proprietária do espaço. A partir de então toda a história se desenrola em função da morte de Regina Leandro e do encontro de Milene Leandro com a família Mata. Iniciam-se, assim, as questões conflituosas de ordem sociocultural, entre o colonizador e o ex-colonizado, como acentuou Talita da Rocha Pessôa Rezende Papoula (2009, p. 30):

*O vento assobiando nas gruas* é exemplo de metaficação historiográfica que recupera vários aspectos da realidade portuguesa contemporânea: o desengano pós-

revolucionário, os movimentos de migração, a marginalização, a herança colonialista, o confronto de culturas, a hierarquia sociocultural, os conflitos entre “centro” e “periferia”.

Nesse contexto, o romance de Lídia Jorge mostra a busca por identidade, as incompletudes culturais, amorosas, bem como o desejo constante do sujeito que quer encontrar seu lugar, quer se situar como gente no mundo. Desse modo, além de expor o conflito exterior das famílias Leandro e Mata, em busca de seu lugar em um novo mundo que se apresenta, expulsando toda uma tradição, representada pela cidade de Valmares e suas muitas edificações em construção, o romance também sublinha as questões referentes aos conflitos resultantes da guerra colonial e seus reflexos nas personagens. Mas, sobretudo, vê-se em *O vento assobiando nas gruas* a abordagem da vida interior, das dores da alma e dos conflitos de Milene Leandro, uma pessoa sensível e ingênua no meio de uma família portuguesa tradicional e decadente, e seu envolvimento amoroso com um negro e imigrante africano.

Com título um tanto insólito, mas de forte teor poético, pode-se afirmar que o romance narra a sordidez de uma modernidade excludente e hipócrita, resultante de um mundo globalizado que caminha a passos largos para o individualismo humano.

## 2. Dos Leandro aos Mata

A matriarca Regina Leandro, a quem o romance *O vento assobiando nas gruas* dedica a primeira parte, foi a pessoa que, pela incompetência masculina de sua família, assumiu o comando da Fábrica de conservas *Leandro 1908*, mesmo quando o marido ainda era vivo. Ela teve cinco filhos, dos quais só restaram três, e comandou tudo e todos, até aparecer morta na porta da fábrica.

Seus filhos, por sua vez, são pessoas infelizes e de índole duvidosa. Não respeitam ninguém, vivem de aparências, são preconceituosos e egoístas. Gininha, a mais nova e testamenteira de Milene, é a única que acredita no amor e nos desdobramentos dele, mas depois de namorar muitos homens e ensaiar ser feliz, prefere casar com Dom Silvestre e se entregar a uma vida financeira e socialmente confortável, em detrimento de uma possível felicidade. Ângela Margarida, casada com o político Rui Ludovice, é dona de uma clínica médica e uma figura emblemática no romance, por ter uma relação direta e funesta com a sobrinha Milene. Afonso Leandro, advogado, moralista, é divorciado e grande admirador das mulheres muito mais jovens que ele, nunca suportou Milene, vendo-a sempre como um estorvo na família. Ele é também o pai de João Paulo, o primo e primeiro amor de Milene. Por fim, os mortos da família, o pai de Milena, José Carlos, que morreu juntamente com sua mãe, em um acidente de carro; e José Eduardo, pai de Lavínia, a narradora, morto nos conflitos em Angola.

Apesar de a fábrica de conservas Leandro ter ido à falência, se transforma um problema a ser resolvido pela família, a história de sua fundação é um orgulho que os Leandro ainda sustentam, embora essa memória de orgulho e glória, naquele momento, esteja sendo usada apenas para valorizar o espaço e obter um valor mais considerável quando de sua venda. Afonso Leandro é quem mais lamenta a

decadência da fábrica e define como a “primeira vaga<sup>8</sup>” os primeiros empreendedores que chegaram a Valmares. De forma irônica, a narradora mostra como se deu a formação da primeira vaga, quando da chegada do bisavô de Milene a uma cidade cheia de miseráveis e como se deu a criação do império dos Leandro:

– Imagine uma gestão irrepreensível, para a época, já que é preciso pensar na época, e no país miserável que era este no princípio do século XX. A essa luz, imagine, por exemplo, o que era o meu avô empregar meninas de sete anos de idade, cujo rendimento laboral seria abaixo de zero, só para ajudar as suas famílias. Está a ver? Pois meu avô empregou às dezenas delas. Empregou centenas, de tal modo que havia mães que cumpriam promessas de joelhos, diante de S. Francisco do mar, no dia em que as filhas eram admitidas, vestindo pela primeira vez uns bibinhos azuis, que o meu avô, ele próprio, encomendava e pagava. [...] – Esta era *a gente da primeira vaga*, e falar dela é importante para se fazer compreender o nosso ponto de vista. Porque nós temos o nosso ponto de vista muito próprio, guardado há muitos anos... (Jorge, 2007b, p. 263, grifo nosso).

É importante observar que tanto o fornecimento de conservas para os nazistas quanto a exploração do trabalho infantil – feitos pelo precursor dos Leandro – são vistos como uma benesse por aquela comunidade miserável. Isto é, a necessidade dos moradores levava-os a um agradecimento exagerado ao senhor pelos seus feitos, mostrando obediência e até reverência. É muito irônica essa parte da narrativa e

<sup>8</sup> Expressão usada constantemente no romance para definir a importância hierárquica das pessoas.

o comportamento da comunidade quando se constata que o significado do nome Leandro, de origem grega, é “homem dócil”, “homem do povo” (Guérios, 1981, p. 159), uma vez que todas as atitudes do fundador do império dos Leandro eram em benefício próprio. Exemplo disso é seu envolvimento com o nazismo. O empresário não registrava nos rótulos sua intenção e sua ideologia, mas tinha noção de que aquilo lhe rendia lucros e isso é o que interessava naquele momento:

O avô apenas tinha feito contrato com negociantes que exigiam que os carregamentos saíssem pelas fronteiras com a indicação de “*Sobras de Portugal*”, o que era mentira. Uma mentira deles. Pois o que sobrava de Portugal? [...] Só que para o avô era-lhe indiferente a nacionalidade duma boca faminta. Importava-lhe pouco a língua que falava a pessoa que necessitava de alimento, desde que ele próprio não o enviasse para as tropas do Hitler. Nada mais. Sim, tinha ganho dinheiro, porém, com José Joaquim Leandro, tudo fora claro, tudo justo, tudo acima de traficâncias pardas (Jorge, 2007b, p. 266).

Depois da morte do fundador da fábrica, esta passa para a administração de Luiz Leandro, seu filho, médico que, detestando o cheiro do peixe, de todas as pessoas que lidam com ele e das coisas que cercavam a fábrica, a deixa aos cuidados de Regina Leandro, sua esposa, nome forte que, segundo Guérios (1981), significa rainha, guerreira. Nesse período, inicia-se a segunda vaga. Regina Leandro dirige a fábrica por vinte anos, culminando com a decadência quando da administração do filho José Carlos Leandro. No comando, este resolve entregar o estabelecimento para os trabalhadores administrarem, “O irmão José Carlos tinha tido a ideia de assumir o

acto por inteiro, entregando as chaves aos operários sobre uma almofada de veludo, onde se lia, em letras bordadas, a palavra ‘Leandros’” (Jorge, 2007b, p. 268). No entanto, depois de dar tudo errado e a fábrica ser totalmente abandonada, as chaves voltam para as mãos de Regina:

Fosse como fosse, a chave fora depositada nas mãos da mãe, numa manhã de maio, e no dia seguinte, já a erva do cômoro tinha sido ceifada e a fábrica varrida, os caixotes empilhados [...] Ali tinha a família passado um Verão inesquecível, fazendo passeios intermináveis entre os pavilhões desertos e as areias brancas do Mar de praias. Saudade, saudade. Assim tinha terminado a segunda vaga (Jorge, 2007b, p. 271).

Depois do falecimento de Regina, seus filhos se dedicam, com muito custo, a resolver os problemas que a morte da mãe havia causado, sendo o maior deles a fábrica de conservas bem como a neta Milene, que morava com a avó. A princípio, Milene se torna um fardo razoavelmente controlável, por sua própria insignificância, já que, aos olhos dos tios, era uma moça pacata e ingênua. No entanto, mais tarde, percebem que ela seria o maior dos problemas, quando, depois da morte da avó, se envolve amorosamente com um morador da fábrica, o cabo-verdiano Antonino Mata. Nesse sentido, Milene agrupa os dois maiores transtornos dos irmãos Leandro: ela e a fábrica.

Milene, figura não grata do clã dos Leandro, é filha do relacionamento conturbado de José Carlos Leandro com uma comissária de bordo de Lisboa. Considerado muito passional pelos irmãos, José Carlos deixa a administração da fábrica nas mãos dos funcionários para ir viver seu amor na capital. Volta para Valmares com uma filha de apenas dois dias, e sem a mulher. Tempos depois, retorna a Lisboa em busca de sua amada. Quando tudo parece dar

certo, no retorno a Valmares, eles sofrem um acidente e morrem. Assim, Milene, órfã de pai e mãe, fica definitivamente morando com a avó e sendo ignorada pelo restante da família, que sempre culpa José Carlos pela decadência da fábrica e pela maculação do clã. O tio de Milene, Afonso, não cansava de maldizer o fardo que era a menina em suas vidas:

– “Foi esta espécie de pessoa que nos deixou o José Carlos? Foi isto que ele nos trouxe, para sempre, dentro duma trouxa de roupa? Foi isto que ele legou para a posteridade aos pobres dos seus irmãos? Essa pessoa inacreditável?...” – tinha dito o tio Afonso, a apontar com seu braço de cavaleiro na direção de Milene [...] (Jorge, 2007b, p. 135).

Para a família Leandro, Milene representa um período de decadência. É como se ela fosse o registro de uma fase em que tudo começa a declinar. Isso é reforçado depois da morte de Regina, quando os tios se veem obrigados a dar assistência à moça, até então ignorada por eles.

Assim sendo, quando a família Mata assume a fábrica de conservas Leandro, o lugar se transforma em um transtorno, um enorme espaço ocioso que para não virar ruína foi alugado a preços módicos aos imigrantes cabo-verdianos, pela dona da fábrica, Regina Leandro:

Assim tinha terminado a segunda vaga. Mas depois a fábrica velha iria ser invadida pela terceira, a terceira leva, ou vaga, de que o Sr. Van de Berg ainda tinha avistado alguns elementos a correrem atrás do helicóptero, naquela manhã mesmo. Como em África (Jorge, 2007b, p. 272).

A família Mata, cujo significado etimológico é uma variação do sobrenome português Matos (Guérios, 1981, p. 173), sonhava melhorar de vida, e a mudança de um bairro pobre e miserável para morar na falida fábrica significava evolução. Um imponente prédio, que mesmo decadente dava *status* para aquelas pessoas que a todo custo queriam se firmar, aos olhos dos poderosos, como honestos e capazes de sobreviver em um lugar melhor que o miserável “Bairro dos Espelhos”. Esse lugar era uma espécie de favela onde se amontoavam todos que chegavam de fora da cidade para tentar a vida. Foi batizado com esse nome por ser formado por construções à base de latas, o que refletia o brilho do sol e aludia a espelhos. A grande maioria de moradores era de africanos de antigas colônias portuguesas que se instalavam em Valmares a procura dos empregos nas muitas construções que se solidificavam pelos arredores da cidade. Nesse sentido, morar na fábrica que pertencera a uma família tradicional, sair do Bairro dos Espelhos significava ascensão. Por isso, a família Mata presava pela moradia e fazia de tudo para se manter habitando aquele lugar que era superior ao bairro onde os miseráveis moravam:

Regina Leandro, conforme seu hábito, tinha chamado um táxi, e passado diante da Fábrica Velha, havia verificado que o casario não se encontrava sozinho, pois sentados à sombra da empêna, por cima do cômodo, um grupo de gente preta lanchava de umas grandes cestas. E como o taxi passasse devagar, uma daquelas pessoas tinha-se levantado para oferecer de comer. O taxista teria dito – “*São cabo-verdianos, minha senhora, gente do Bairro dos Espelhos...*” E com isso pensava o taxista ter encerrado o assunto. A menos que Dona Regina quisesse voltar atrás para os expulsar da sombra da empresa. Aliás, se ela estivesse de acordo, ele mesmo, o taxista, se encarregaria de lhes dizer que não voltasse mais a deixar por ali o seu bafo.

Mas não fora isso o que tinha acontecido (Jorge, 2007b, p. 273, grifo nosso).

Percebe-se que, desde o primeiro momento, Regina Leandro tem respeito por aquele povo que sua família, excetuando Milene Leandro, execrava. É importante observar ainda que os imigrantes africanos eram mal vistos em Valmares até mesmo pelas pessoas das classes menos favorecidas. Conforme destacado no enxerto acima, existia, de certa maneira, um grande preconceito com relação àquele povo. Primeiro pela cor da pele, depois pela situação de miséria que a maioria trazia da África explorada:

[...] entregar-se assim um espaço daquela importância ao cuidado daquilo que *o taxista dizia ser um bando de pessoas lentas, pessoas sem noção do alheio*, longe das horas do relógio e dos dias do calendário. Pessoas que vinham dum outro mundo, duma outra era. Pessoas que não sabiam fazer mais nada além de amassar cimento e colocar tijolo, actos primitivos anteriores à civilização. A noite guardavam-na para fazer filhos (Jorge, 2007b, p. 275, grifo nosso).

No entanto, o que acontecia com aqueles moradores da antiga fábrica era diferente do traçado pelo taxista. Eram pessoas empenhadas em vencer na vida, de uma forma honesta e com muita alegria. Povo de espírito festeiro, os Mata eram numerosos, mas não só por terem muitos filhos, mas por morarem todos unidos. A matriarca, Ana Mata, era a mais velha e a representante viva da cultura africana. Tentava manter seus costumes e vez por outra lamentava por ver esvair a tradição de seu povo, sufocada pelas novidades daquele novo território. Ainda assim, a família Mata tenta fazer da fábrica sua Cabo-Verde, seu lugar naquela vida “nômade”, conforme denominou Rezende Papoula (2009).

Ana Mata tinha três filhas: Felícia, Germana e Delecta, além dos netos e bisnetos. Destacam-se a filha Felícia e seus filhos: Antonino, Domingos, Janina e Gabriel, pessoas que vão definir a vida dos Mata, em Mar de Prainhas, lugarejo de Valmares onde se encontra instalada a antiga fábrica de conservas. De toda essa gente, somente Domingos e Antonino compreendiam a avó Ana Mata, sua saudade de Cabo-Verde e seu medo de perder de vez a cultura africana. A representação maior da perda dessa cultura era a carreira artística do neto Janina Mata King, um dos Mata que foi para Lisboa, no intuito de ser um cantor famoso. Quase todos os membros da família Mata, com exceção de Ana Mata, colocavam fé na carreira de cantor de Janina, como uma espécie de amparo para as ambições da família que tinha esperança de sair da nebulosa e surgir como pessoas importantes na metrópole.

Eles se vangloriavam da apoteose de Janina como se com isso purificassem do limbo em que se encontravam há muitas décadas como colonizados. Quando Janina aparece na televisão, a família vislumbra um futuro de respeito e reconhecimento:

Porque tudo aquilo a que tinham estado a assistir os Mata, ali, naquele pátio, *era a justiça que chegava com cem anos de atraso*. Era a justiça feita à família Mata que se estendia a todas as famílias iguais. Eram os encarcerados das ilhas do *Terceiro Mundo, saindo da fome e da sede, diretamente para a televisão* (Jorge, 2007b, p. 306-307, grifo nosso).

Percebe-se, pois, uma grande ironia estrutural no texto, quando o assunto é a fábrica e seus desdobramentos, pois se vê que o exposto mostra claramente uma coisa, enquanto o pensamento das personagens indica que a situação é outra. Exemplo disso é a ingênua constatação da família Mata a imaginar que a exposição do filho Janina na televisão, por um sucesso musical, apagaria todo o passado, o

presente e o futuro de repressão e preconceito contra os africanos imigrantes ou de qualquer outra leva de miseráveis sociais em volta do mundo. O desfecho de Janina como cantor é trágico, pois tanto ele quanto o irmão Gabriel se envolvem com drogas e a família se vê envolta em sua eterna nebulosa social, edificada em anos de desestrutura para a sustentação de uma nova forma de vida.

E nessa constante incerteza vive a família Mata, a qual segue a vida morando na fábrica de Mar de Praínhas, perdendo algumas esperanças e agarrando-se a outras, no intuito de continuar sobrevivendo em um mundo estranho e inóspito. A esperança agora é Milene, a moça branca que aparece por acidente do destino em suas vidas dando novo rumo à história dos Mata depois da apoteose frustrada de Janine.

### 3. A relação de amor platônico de Milene e João Paulo

A segunda parte do romance *O vento assobiando nas gruas*, cujo título é “O livro de Milene”, conta a história da personagem central da narrativa, Milene Lino Leandro, nome que, em um jogo de aliteração, sugere algo escorregadio e liso, como a própria cabeça da mulher de trinta e dois anos de idade, com uma deficiência mental, denominada oligofrenia. Essa doença deixa a pessoa ligeiramente distraída e com um comportamento infantilizado para a idade, mas, segundo o médico que consultou Milene, tal doença é muito simples, uma vez que nenhum ser humano é normal quando se trata das questões psíquicas:

O médico havia escrito primeiro *Oligo*, e depois, com letra vagarosa e deitada, como nas cartas de amor do século XIX, escrevera *frénica*, e explicara a origem grega das duas palavras a sua mãe, Regina Leandro, e a ela própria, as duas diante da secretária dum médico sem bata, que tinha dito – “Nada, não se pode fazer absolutamente nada. Apenas se deve ter uma longa paciência, tão longa quanto a sua própria vida. Mas *não se inquietem, minhas senhoras, todos somos um pouco assim...* Ou *oligo*, ou *esquizo*, todos somos (Jorge, 2007b, p. 417, grifo nosso).

A afirmação do médico é muito significativa, uma vez que, ao diagnosticar Milene com um quadro patológico comum ao homem, de certa maneira, atenua sua condição de um sujeito com algum retardamento mental ou loucura. A moça tem, sim, deficiência, no entanto, está inserida em um contexto onde ninguém é totalmente livre dos conflitos psíquicos.

Sem irmãos e órfã, Milene tem uma infância que considera feliz, pois passa toda ela ao lado dos primos Lavínia e João Paulo, até eles irem estudar fora de Portugal. O primo – João Paulo – em nenhum momento se faz presente no romance, mas aparece a partir da narradora Lavínia, e pelas lembranças e telefonemas de Milene. Contudo, João Paulo tem muita importância na história, sobretudo para a protagonista. Ela sempre se refere ao primo como grande conhecedor da maldade e felicidade humanas, e toda relação de amor e amizade de sua vida foi construída juntamente com os primos, até acontecer o primeiro contato com a família Mata.

Para Milene, João Paulo é a pessoa mais inteligente e mais sábia que existe; alguém que conhece todos os assuntos, e com quem poderá contar, conforme ele prometera, para sempre, até o resto da vida: “João Paulo jurava que nós três seríamos inseparáveis – “Nós três sempre juntos, sempre unidos, nunca separados, até ao fim da vida. Ouviram? ”A paz nascia sobre a água da ria” (Jorge, 2007b, p. 69). Milene alimentava seus dias solitários com as lembranças dos dias felizes passados ao lado dos primos.

A narrativa, que se passa nos anos de 1990, já inicia sem as presenças dos referidos primos, que agora moram nos Estados Unidos. Ainda assim, Milene continua a compartilhar os acontecimentos de sua vida com o primo, por telefonemas longos, quase sempre à noite, quando narra todos os episódios do dia. Para ela, que vive uma vida sem novidades e solitária, João Paulo era a solução, era seu porto seguro. Falar com ele aliviava as angústias, e depois dos telefonemas, que nunca tinham um interlocutor, já que Milena sempre falava com a secretária eletrônica, ela se sentia calma e tranquila.

Percebe-se que, além da relação de primo e de amigo, a menina nutria uma espécie de amor platônico, idealizado e ingênuo por João Paulo, sentimento que elevava seu espírito, que a deixava bem e

bastava para sua felicidade. O que remete ao discurso de Agatão, ao falar sobre o amor, em *O banquete* – de Platão:

É propício aos bons, louvado pelos sábios, admirado pelos deuses, invejado por quem não o possui, pai da riqueza, da doçura, das delícias, das graças, da paixão, do desejo; na conversação, é o nosso piloto, o nosso conselheiro, o nosso apoio, o nosso salvador! É a glória dos deuses e dos homens, o guia do mais belo e do mais virtuoso, o que todo homem deve seguir, entoando-lhe hinos e repetindo o canto magnífico que ele próprio entoa, para encantar os espíritos dos deuses e dos homens! (Platão, 2003, p. 76).

Nessa acepção, o amor é a máquina que guia o homem, que o conduz as suas ações. Mesmo João Paulo nunca atendendo às ligações de Milene, esse era o seu momento máximo do dia. Ela nutria um amor pelo primo e bastava imaginar que ele pudesse vir a ouvir os relatos de seu cotidiano sem novidades, para deixá-la feliz. A moça se elevava a partir do sentimento de amor pelo primo, mesmo sem a certeza de ser correspondida, o que mostra seu espírito elevado pelo amor ao outro.

No entanto, os anos não eram mais os de 1980, e os anos 1990 não estavam sendo muito bons, não existiam mais “verões felizes” para Milene e a família Leandro. Após a morte da avó, a moça fica totalmente sem rumo e os telefonemas a João Paulo não conseguem diminuir suas angústias e nem esclarecer os mistérios que envolvem toda a situação nova que agora ela vive. Além disso, o conflito pela morte da avó surge exatamente em um momento em que Milene se encontra literalmente só em Valmares. Nesse sentido, a solidão, o desamparo e todas as suas angústias a fazem recorrer ainda mais aos telefonemas, sem retorno, a João Paulo. Mesmo sabendo que ele não

retornaria suas ligações, a confiança e o amor que Milene sentia por João Paulo a faziam insistir e falar horas com a secretária eletrônica:

Milene discou a longa fila de números. As coisas começavam a encandear-se.

Antes de mais, fazia-lhe bem ouvir a mensagem – *Hi, you've reached five, seven, three, seven...* Esperou pelo final da gravação. Mas em vez de contar tudo que tinha acontecido, como se de repente uma parte do que sentia tivesse repousado por saber que iria falar com ele, e que ficaria em segurança neste mundo quando ouvisse a sua voz, Milene hesitou, calou-se e depois só disse – “*João Paulo? Estou de novo em casa. Esta tarde o teu pai e as tuas tias estiveram aqui. Depois foram descansar. Eu também estou a descansar, dentro da nossa casa... Por perto não há ninguém. A vizinhança está toda de férias. E tu? Estarás também? Liga. Adeus, bye, bye...*” (Jorge, 2007b, p. 142).

Toda a história de Milene e João Paulo é conhecida a partir das reminiscências da moça bem como do desenrolar de seus telefonemas. Esse amor é sustentado pela ausência, mas uma ausência de tudo, inclusive de outros amores na vida solitária de Milene. Ela se entrega a um amor unilateral por João Paulo, e isso, até aquele momento, lhe basta. Conforme Betty Milan (1999, p. 32), o amor se dá na ausência:

Perdendo-o, já não me tenho, e só através da memória posso me reencontrar. Sem a lembrança da única voz que me serenava, do olhar que me fazia cúmplice, quem sou eu? Esquecido da sua chegada e do sorriso que a brindava, eu não existiria.

Percebe-se que João Paulo é o elo da moça com o mundo social, além de ser a pessoa com quem seguramente ela pode dividir momentos mais delicados de sua vida:

Até o primo João Paulo, que a conhecia melhor do que ninguém, lhe dava esse conselho. Que se treinasse em ser veloz, em não pensar no que ia dizer, nem no efeito que produzia, mas que se treinasse em dizer tudo, duma só vez, muito rápido, a correr, a correr, para não haver intervalo entre o pensamento e os lábios (Jorge, 2007b, p. 53-54).

Como se referisse a um deus, Milene recorre, a partir da memória, às frases soltas que João Paulo lhe dizia e que ela rememora como se fossem orações que pudesse salvá-la. E a partir dessas passagens e da descrição da convivência com os primos no passado, ela vai revelando seu amor por João Paulo:

Aproximou-se do telefone. Discou os treze números. Também eles a esperavam – “*you reached five, seven, three...*” Milene ficou à escuta, receando que a fita estivesse definitivamente estragada, mas a ligação corria sem incidente. Em voz muito baixa, sussurradamente, Milene falou para dentro do telefone – “*João Paulo?*” De novo, a distância não se fazia sentir. Era como se alguém inteiramente disponível estivesse do lado de lá aguardando uma palavra mágica, enviada do lado de cá, e não se quisesse manifestar. “*João Paulo?*” – Milene ganhou coragem (Jorge, 2007b, p. 248).

Milene confiava em João Paulo e, a princípio, o leitor imagina que houve uma relação amorosa entre os primos. Mas, isso não existiu. Na verdade, Milene era feliz e realizada com o carinho de João Paulo por ela. Ele, por sua vez, sempre teve respeito, desvelo e

cuidado com a prima, o que se entende como algo fraternal; enquanto ela, em sua grande solidão, transforma, posteriormente e na ausência do primo, esse sentimento em um amor platônico, sustentado pelas lembranças prazerosas e revigoradas pela sua idealização. Em nenhum momento se vê entre os primos a manifestação do desejo erótico, do desejo de realização amorosa carnal; o que se vê é a cumplicidade, a confiança isenta da paixão carnal. Conforme Octavio Paz (1993, p. 37):

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo – sin forma visible que entra por los sentidos – no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca el alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.<sup>9</sup>

Milene não tinha João Paulo inteiro, ela tinha um homem que construiu em sua mente a partir de lembranças de sua adolescência. Uma criação boa de se lembrar, na qual ela depositava todo seu desejo de felicidade. Era comum a ela se dedicar a algumas lembranças ou fatos que lhe faziam bem. Em diversos momentos, Milene se reporta a um verão que havia passado com os primos na adolescência, como sendo o melhor verão de sua vida, e esse verão se torna um mantra. Quando algo é muito bom ou promete ser, ela busca esse episódio na memória e usa a expressão metaforicamente para definir o quanto foi bom aquele acontecimento: “A tia a falar como se estivéssemos a meio do *melhor verão de nossas vidas*” (Jorge, 2007b, p. 178). O mesmo observa-se em:

<sup>9</sup> O amor é uma atração sobre uma pessoa única: a um corpo e a uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas o amor atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e, na alma, o corpo. Busca a pessoa inteira (Paz, 1993, p. 37); tradução de Alexandre Teixeira Gomes.

[...] A tia Gininha era outra vez a lindíssima tia que apetecia abraçar, parecida com a Gininha no *melhor verão de nossas vidas*, quando ela tinha andado de mãos dadas pela areia com os dois namorados (Jorge, 2007b, p. 182).

Ancorada por lembranças do passado, mantidas a partir de monólogos longos ao telefone, Milene passou o tempo, até a morte da avó, na ilusão da volta do primo. No entanto, essa história de amor jamais poderia se concretizar, já que aquela relação de amizade incomodava a família de João Paulo, a qual, percebendo a ligação dos dois, tratou de resolver e mandou o rapaz para bem longe e desiludindo-os de seguir algo além daquela amizade de adolescência. A história foi abortada pela família ainda em estado de gestação. Ocorrência que remete às situações que aludem o sentimento amoroso como algo que se dá em condições inapropriadas ou difílticas, assim como postulou Octavio Paz (1993, p. 119):

Desde la dama de los trovadores, encarnación de la lejanía – geográfica, social o espiritual – el amor ha sido continua y simultáneamente interdicción e infracción, impedimento y contravención. Todas las parejas, lo mismo las de los poemas y novelas que las del teatro y del cine, se enfrentan a esta o aquella prohibición y todas, con suerte desigual, a menudo trágica, la violan. En el pasado el obstáculo fue sobre todo de orden social.<sup>10</sup>

10 Desde a dama dos trovadores, encarnação da distância – geográfica, social ou espiritual – o amor tem sido continuo e simultaneamente interdição e infração, impedimento e contravenção. Todos os casais, tanto os dos poemas e dos romances como os do teatro e do cinema, deparam-se com esta ou aquela proibição e todos, com sorte desigual, normalmente trágica, a violam. No passado, o obstáculo foi, sobretudo, de ordem social (Paz, 1993, p. 119); tradução de Alexandre Teixeira Gomes).

Na verdade, a proibição não só configura um comportamento retrógrado, mas reforça o poder da ordem social imperando contra o amor. Se este não se encaixa nos trâmites legais de uma determinada sociedade e suas peculiaridades, ele deve ser banido, exilado.

Não se sabe se João Paulo soube da separação premeditada que sua família gerenciou. O que se comprehende dessa personagem é o que Milene se lembra, e algumas poucas referências feitas pela narradora, o que não elucida muita coisa sobre ele. De suas ideias se sabe que achava o mundo cruel e sem muito jeito, que os homens eram atrozes:

— Nós não fazemos mal, Milene. Alguém fez por nós muito, muito antes de nós, ou não fez, mas deixou-nos com a memória disso. Não temos outro remédio senão desvencilharmo-nos sozinhos. Assim é, Milene. Por isso é preciso tomar muito cuidado com o abismo (Jorge, 2007b, p. 88).

Assim, percebe-se que João Paulo tinha noção das maldades humanas e se sabia sujeito a elas. Mas Milene não compreenderia tanta abstração, embora gostasse de ouvir as coisas que o primo falava sobre a vida e a humanidade.

Associados às ligações telefônicas e às suas lembranças, Milene se embalava sempre aos sons que foram sucessos nos anos felizes. Cindy Lauper, U2, Simple Minds e outros sucessos dos anos 1980 eram músicas constantes em seu dia a dia, o que a transportava para um tempo de alegrias e conforto. Essas músicas eram ouvidas bem altas, sempre que Milene se via angustiada ou como som de fundo, ao falar com o primo ao telefone. Ou seja, o som dos anos bons era dia a dia revitalizado no cotidiano de Milene. Conforme postulou Roland Barthes (2007b, p. 21), é necessário na ausência da

figura amorosa uma criação imaginária do sujeito e das coisas que remetem ao ser amado:

[...] ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o “assaltam”), o amante recorre à reserva (ao tesouro) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário.

Milene alimentava seu amor por João Paulo, a partir das músicas, dos lugares que frequentavam assim como das ligações telefônicas diárias. No entanto, logo que ela conhece os Mata, a configuração do amor por João Paulo começa a ganhar novas nuances. Agora ela tem outros assuntos a tratar com o primo, como contar a relação que se estabelece com aquelas pessoas de outro continente:

— “João Paulo? Olha, é só para te dizer que me sinto muito sozinha. Estou em casa da família Mata...” E ia dizer a gente da terceira leva ou terceira vaga, mas não disse. [...]. Olhou para todos e disse — “Mas estou muito feliz porque encontrei estas pessoas muito boas para mim...” Todos olharem para ela. “Agora não posso falar porque fica demais caro...” — Todos riram para ela, e ela rir para todos (Jorge, 2007b, p. 99).

Vê-se que quando Milene conhece os Mata, a primeira pessoa a ser informada é João Paulo; Milene lhe dá satisfação sobre sua vida. Não obstante, assim que começa a se envolver com Antonino, a filosofia de vida de João Paulo já não faz mais tanto sentido para a realidade da moça. Embora ainda aluda às antigas colocações do

primo sobre a vida, ela agora tem coragem para resolver as coisas a partir de suas próprias ideias:

Na sua vida tinham deixado de existir abismos, dia tristes [...]. Nem se lembrava de mais nada que se relacionasse com isso. Nem se lembrava mais do que João Paulo costumava dizer quando as duas primas achavam que tudo estava no seu lugar. No seu lugar? Perguntava ele. Desconfiem de quando tudo estiver a correr bem (Jorge, 2007b, p. 391).

O amor por João Paulo foi responsável por conduzir a vida de Milene até o momento em que ela conhece Antonino. Além de descrever para o primo como tudo vem mudando depois da morte da avó, ela não cessa de reforçar a importância que a família Mata vinha ocupando em sua vida. Essa parte é sintomática, pois mostra que Milene não tem mais a paciência em falar com uma secretária eletrônica, um sinal de que sua vida real está ficando mais interessante do que os telefonemas sem interlocutor, que ocupavam, anteriormente, seu dia a dia:

– “O que se passa aí? Nojento é o teu telefone, nojenta a tua gravação. Hâ? E tu nunca estás. Abalaste para parte incerta. Também era só para te dizer que voltei do diamante. Está tudo como não imaginas. Lá dentro vive a tal família completa, com dois cães, duas moças, crianças, pedreiros, um homem muito velho, muitas velhas, garotos em barda. Um viúvo também. Telefonam a cada momento para um deles que é cantor e tem antena parabólica no telhado. No telhado do diamante. Por causa do cantor, fizeram uma festa de arromba... Dentro do diamante... Foi por isso que estive lá... Um deles, o viúvo, tem duas mulheres, uma morta e uma

viva. É condutor de guias. Tem uma carrinha Mitsubishi. Esse, agora, já não passa por aqui como passava. Passava todas as noites... Estás?" Milene suspeitou que a fita fosse acabar (Jorge, 2007b, p. 217)

A partir do momento em que conhece os Mata, principalmente Antonino Mata, Milene se afasta dos telefonemas diários. Começa a questionar o silêncio de João Paulo, bem como suas promessas de nunca a abandonar. O amor ausente é substituído pela constante presença de Antonino em sua vida. As antigas promessas que até aquele momento eram seu alimento diário não a satisfazem mais:

Milene pegou o telefone, vestida e arrumada, cinco pulseiras em cada braço e falou – "João Paulo? Esperei a noite toda e não me disseste nada... Era só pra te dizer que os tios estiveram cá outra vez. É que eles têm um plano para mim e para eles, até ao fim da vida... Lembras-te? Também nós tínhamos um plano, mas o nosso era muito bom, e este só de pensar nele me faz agonia... Quase vomito, por eles e por mim, aqui mesmo onde estou... Depois teuento... Bye" (Jorge, 2007b, p. 155).

Os planos dos tios para Milene a remetem aos planos feitos por João Paulo, promessas inocentes de ficarem sempre juntos e serem felizes. Planos que nunca se concretizaram, mas que sustentaram a vida de Milene por muito tempo, dando força para esperar pela volta do primo ou por outro acontecimento que viesse ocupar de fato seu tempo. Conforme Ovídio, a promessa sustenta a esperança de um amor, afirmado que quanto mais o amante ou pretenso amante promete, mais o amado se enche de vaidades e esperanças, agarrados naquela ideia prometida: "Prometa, prometa;

isso não custa nada; em promessas todo mundo pode ser rico. A esperança, desde que haja fé, dura muito tempo: é uma deusa enganosa, porém útil” (Ovídio, 2006, p. 36). Mas, ao mesmo tempo, se o amado promete e se ausenta muito, o amor também degenera: “[...] é mais seguro que sua ausência seja curta: com o tempo as saudades diminuem, o ausente não existe mais, um novo amor se introduz” (Ovídio, 2006, p. 64).

A partir da frequente presença de Antonino, agora, na vida de Milene, ela resolve deixar o passado em seu lugar, juntamente com suas promessas vãs, e decide passar a vida a limpo. Inicia-se por questionar a ausência de João Paulo tal como a relação de amigos que nunca a procuravam, mas que ela mantinha em uma agenda de telefones. Milene até então vinha se contentando com um amor platônico, abdicando de viver um amor real. Havia feito um pacto com uma amiga, “Porque as duas tinham combinado que nunca beijariam homem nenhum na vida, mesmo que algum deles se parecesse com o Schwarzenegger” (Jorge, 2007b, p. 191). No entanto, depois de Antonino, Milene descobre que Violante, a tal amiga do pacto, já havia rompido o acordo, o que a encoraja mais ainda a fazer o mesmo. Ela exclui a amiga e outros mais de sua lista de telefone e decide viver sua vida real. Nesse contexto, se despede de João Paulo encarando definitivamente sua nova vida, seu novo amor:

Nessa noite ela se aproximou do telefone sem fazer qualquer ruído com os passos, e disse num sussurro, como era seu hábito – “Ouve, João Paulo... Cada vez estou mais convencida de que mudaste de casa. Se calhar, foste para outra universidade escrever um livro diferente. Se calhar deixaste este telefone a gravar sozinho e até já não me ouves mais... Mas eu também não me importo muito. Cada um foi à sua vida... Olha, eu também fui à minha... É muito bom

viver a sua vida, ter um amor e casar. Conhecer as pessoas da família de um e de outro também é bom...” [...] “Digo-te isto tudo para que saibas que me chateei de te chamar... Agora que eu já não preciso de te ouvir como precisava... Olha, agora já não quero que me digas – Nunca, nunca nos vamos separar, até ao fim da vida. Não é verdade. Já não vale a pena. Agora, quem que querer que me diga coisas parecidas é o Antonino. [...] Agora tu ficas só na minha lembrança, até que venhas cá e eu te veja outra vez. Mas se não vieres, não morro por isso. A minha vida está cheia com o Antonino” (Jorge, 2007b, p. 404-405).

Essa longa citação, que é menos da metade da citação original, é necessária porque mostra a despedida de Milene a João Paulo. De forma muito consciente, ela fala tudo que sentiu e o que sente por ele. A moça ainda explicita a desatenção do primo a ela do mesmo modo que expõe sua nova paixão e amor, agora pelo cabo-verdiano, descrevendo para o primo como esse novo amor a completa. Milene, embora definida como oligofrênica, tem noção de sua situação de sujeito. É como se ela precisasse se iludir com as palavras de João Paulo para suportar o mundo. Ele foi importante, mas agora a vida seria diferente e completa com Antonino. Essa relação com a família cabo-verdiana vem reforçar sua vida de solidão até aquele momento, além de evidenciar como Milene conhece o amor, em todos os sentidos, a partir da relação com a família Mata.

#### 4. Milene e Antonino: de amor e de dor, uma história (in)feliz

Somente depois da morte da avó, Milene se dá conta de como sua vida era solitária. Por outro lado, é esse episódio que a impulsiona e abre novos caminhos para seguir vivendo, como se tivesse sido sacudida pelo destino ou pelas circunstâncias. O que se nota é que, após a morte de Regina Leandro, a narrativa ganha fôlego e dinamismo e a vida pacata da personagem Milene ganha vigor. Ao morrer nos portões da fábrica de conserva, a avó, de certa maneira, apresenta a moça à família Mata. Sabendo que a neta precisaria de apoio quando da sua ausência, Regina Leandro une, a partir de sua morte, Milene à família Mata. Isso se reforça, ainda mais, quando se observa que a verdadeira razão de Regina ter ido morrer na porta da fábrica não é esclarecida no romance, permanecendo uma incógnita indelével. Nesse sentido, ficam essas interpretações: a mulher quis morrer em um lugar que por algumas gerações deu sustento e poder aos Leandro; ou teve a intenção de ligar a moça a pessoas de sua confiança, já que morrendo na fábrica despertaria a curiosidade da menina em voltar àquele lugar onde tinha sido muito feliz no passado. Essa segunda hipótese pode ser mais coerente quando Milene refaz o longo trajeto percorrido pela avó, frágil e doente, como se estivesse sendo guiada por uma força maior do que ela. Ao refazer os últimos passos da avó, Milene revê a fábrica de conservas, entra no espaço desolado e vazio e resolve se esconder ali, se esconder do mundo externo e se recolher dentro de si.

Quando a família Mata se depara com Milene, toda suja e com aspecto de abandonada, encolhida em um canto da fábrica, a moça é vista como uma intrusa que havia invadido o espaço alheio: “A coisa, sentada na cadeira de plástico, com um saco a tiracolo ajoujado sobre os joelhos redondos, muito unidos, o pescoço estreito muito estreito,

os cabelos curtos muito despenteados, a olhar para os Mata” (Jorge, 2007b, p. 51). A figura de Milene é tragicômica, pois os moradores se assustam com aquela intrusa, que, na verdade, não passa de uma criatura estranha e assombrada que a princípio provoca risos. No entanto, tomando ciência do desespero da moça, a família Mata a acolhe, mesmo sem saber que ela era neta da senhoria; desse modo, ela é tratada com carinho. Esse primeiro contato é muito importante, pois permite a Milene uma comparação entre a acolhida daquelas pessoas estranhas e sua família.

É também no momento do encontro de toda a família Mata com Milene que se registra o primeiro olhar entre a moça e Antonino, que se estabelece de forma diferenciada, se destacando em meio ao espanto generalizado da família. Enquanto todos se perguntam quem é aquela moça esquisita ali, invadindo seu espaço, Antonino Mata a defende, vendo-a de forma diferente de um objeto esquisito:

Mas o rapaz de camisa preta, protegendo umas crianças, que se lhe agarravam às calças, deu um passo em frente. Inclinou-se para ela – “Esta moça não é estúpida, está mais é muito chocada...” E aproximando-se cada vez mais, perguntou ainda – “Porque está você assim, em estado de choque?” (Jorge, 2007b, p. 54).

As frases carinhosas proferidas por Antonino ficam rebatendo na cabeça de Milene. Pode-se conjecturar que naquele momento a moça começou a renascer para uma vida que desde a adolescência se fazia hibernar. Talvez tenha se dado nesse momento o início do amor de Milene por Antonino. Desde João Paulo, o cabo-verdiano foi a primeira pessoa que se preocupou com ela, defendendo seu desespero sem julgá-la. Isso emociona Milene, levando-a a uma crise de choro que há muitos anos não tinha.

Havia tanto tempo que não chorava. Pensando bem, não chorava desde que o primo João Paulo se fora embora. Havia tanto tempo. Porque não haveria de chorar agora, diante das pessoas da terceira leva, se tinha tanta vontade? (Jorge, 2007b, p. 57).

Esse choro de Milene é um despertar de suas emoções, seus sentimentos há muito tempo congelados em seu mundo particular de solidão. Ela havia esquecido que tinha sentimentos, vivendo em uma redoma fantasiosa criada por ela após a partida do primo. Ao que parece, Milene começa a entender que há uma vida paralela à sua solidão, e que ela pode voltar a ser alegre:

A noite parecia-lhe uma casa de dimensões infinitas onde se iria perder, e *ali dentro alguém lhe tinha dado a chave para aqueles dias, talvez até lhe tivesse dado a chave para toda a sua vida.* [...] – “Sim, eu em estado de choque desde sexta-feira, eu em estado de choque desde a muitos anos, desde o tempo em que João Paulo me levava no barco do Guinote e começava a dizer aquelas palavras. Já aí eu estava em estado de choque. Uma pessoa em estado de choque, sozinha, cansada, a conduzir o seu carro no meio da noite?” (Jorge, 2007b, p. 64, grifo nosso).

A família dos Mata, ao contrário dos Leandro, era muito unida, o que dava uma sensação reconfortante a Milene. Uma felicidade em ver toda uma gente em volta de uma mesa, dividindo as refeições e os problemas:

Sim, o jantar era galinha com batata. A mesa de novo composta de várias mesas, muito comprida, toda a gente sentada à volta, até Antonino Mata, com os três filhos num cacho, lá estava. Dezoito

pessoas à mesa, contando com ela mesma. [...]. Depois desse contato, Milene se sente feliz: “*Agora, podem vir os tios e as tias, quando muito bem quiserem. Vou voltar ao Quilômetro 44, sozinha, sem eles. Passaram os meus dias da ira. Vão voltar os meus dias felizes...*” (Jorge, 2007b, p. 102).

Milene ganha fôlego e se sente segura para reencontrar os tios e enfrentar a vida. A solidão e o abandono da menina são muito explícitos para a família Mata, exemplo disso é quando Antonino vai deixá-la em casa e não encontra a quem entregá-la. Para ele, embora Milene fosse uma moça que dirigia o próprio carro e administrava a própria vida, estava passando por um momento delicado e não poderia ficar sozinha:

Pondo a mão no boné, como quem acaba de tomar uma decisão ou de ser vencido pela decisão de um outro, disse-lhe, em tom azedo – “Eu já suspeitava que você me viesse trazer a um sítio onde ninguém estivesse. Diga-me – onde estão os seus familiares, para eu a entregar?” (Jorge, 2007b, p. 80).

De desprezada e invisível para sua família, Milene se sente protegida pelos Mata. Convivendo por algumas horas com a família de cabo-verdianos, a moça se enche de coragem para encarar os problemas causados pela morte da avó, além de se sentir útil por participar das tarefas domésticas daquela família, mesmo sendo em funções triviais e indignas de uma moça de linhagem respeitada pela sociedade:

Dali de onde estava via na sua frente as unhas vermelhas de Felícia, com manchas brancas, como se as unhas estivessem esburacadas. Ela não tinha nada para fazer, podia fazer aquilo.

Como dizia João Paulo? – *Abyssus abyssum clamat.*  
 Não, não. Sim, sim, podia. Milene a rir imenso.  
 “Senhora dona Felícia, eu podia arranjar-lhe as  
 unhas. Tem um frasco de verniz e acetona?” –  
 perguntou Milene (Jorge, 2007b, p. 104).

O contato de Milene com a família Mata, mesmo começando pela área de serviço daquela gente, ainda que iniciado com a menina aos pés dos Mata, literalmente, fazendo as unhas de Felícia, recoloca a moça em sintonia com um novo mundo. Permite que ela se sinta verdadeiramente alguém que pertence a um espaço específico, como era quando seus primos moravam em Valmares e eles tinham “verões felizes”. Por outro lado, para a família Mata, era importante a presença de Milene naquele espaço, pois a moça era uma pertencente da família Leandro, e isso dava credibilidade para aquelas pessoas, já que não eram bem vistas pelos moradores “pertencentes” de Valmares. Além de os Mata terem verdadeiro afeto por Milene, a presença dela naquele ambiente reforçava a importância do povo da terceira vaga e confirmava, em definitivo, que havia saído do Bairro dos Espelhos. Por outro lado, Milene se entrega aos Mata e a sua alegria, interagindo e sendo útil: “– Ao seu encontro, já ali vinham os Mata, as pessoas da terceira vaga, chamando-a pelo nome. Crianças e mulheres, em tumulto, queriam falar-lhe” (Jorge, 2007b, p. 157).

Assim firmou-se uma amizade que deu liberdade aos Mata de convidarem Milena para suas festas:

Dona Milene? Sim, sou eu, criatura. Olha, é hoje aquela festa do Janina. Você não quer vir? Vem, mulher, e traz tua alegria contigo. Estamos esperando por você. Só faltas tu. Não tenhas vergonha, vem. Toda esta gente sabe que você tem a quinta parte desta casa. vem lá, vem... (Jorge, 2007b, p. 205).

Esses encontros com os cabo-verdianos aproximam cada vez mais Milene de Antonino. O casal se configura com os mesmos traçados e características de um típico casal dos folhetins românticos do século XIX, como Simão Botelho e Tereza de Albuquerque, do romance português *Amor de Perdição*, publicado por Camilo Castelo Branco, em 1862; ou Paulo e Maria da Glória, do romance brasileiro *Luciola*, de José de Alencar, também publicado em 1862. Aos modos dos personagens dos romances românticos tradicionais, Milene e Antonino começam por se estranhar e se atrair. Conforme Giddens (1993, p. 50), o amor paixão muda a rotina e: “O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime [...].” Isto é, o casal apaixonado começa a se mirar um no outro e muda seus hábitos rotineiros. Mas a relação com as personagens do romance tradicional do século XIX e *O vento assobiando nas gruas* não se sustentam por muitas páginas. Na obra de Lídia Jorge, não se vê a inocência que, em sua grande maioria, era a característica das personagens femininas ingênuas e de comportamentos pueris do romance romântico.

Antonino e Milene logo se veem um necessitando da presença do outro, se apaixonam e, posteriormente, enfrentam vários impedimentos antes da união amorosa, por questões étnicas, sociais e culturais, culminando em um romance com um desfecho surpreendente. Uma vez que a realização amorosa do casal não poderá ser explicitamente interrompida pela família, os tempos agora têm como marca o conceito do politicamente correto, a realização amorosa enfrentará muitos obstáculos, até ser organizada e realizada de acordo com as conveniências sociais.

Anthony Giddens (1993, p. 213), em um estudo sobre as relações humanas e a sociedade, afirmou que:

Há condições estruturais na sociedade mais ampla que penetram no coração dos relacionamentos puros; inversamente, a maneira como tais relacionamentos são ordenados tem consequências para a ordem social mais ampla. A democratização no terreno público, não somente em relação ao Estado-nação, promove as condições essenciais para a democratização dos relacionamentos pessoais. Mas o inverso também se aplica. O avanço da autonomia própria no contexto dos relacionamentos puros é cheio de implicações para a prática democrática na comunidade mais ampla.

O que se vê, pois, é uma sociedade que, não podendo usar dos métodos antidemocráticos para impedir a realização amorosa do casal, que choca com a ideologia de quem tem o poder nas mãos, cria sua própria maneira de organizar as estruturas sociais, de modo que o livre arbítrio não seja ferido, promovendo, assim, o que Giddens chama de “democratização dos relacionamentos pessoais”, ou seja, forçando uma adaptação ao sistema mais poderoso.

Desde o primeiro encontro, Milene e Antonino são jogados um ao encontro do outro. Primeiro pelas mãos mortas de Regina Leandro, depois a mãe de Antonino, Felícia Mata, conclui o enlace. Esta incumbe Antonino de levar Milene para casa e a partir daí uma sucessão de encontros ocorrem unindo cada vez mais o casal:

Os dois irmãos encontraram-se sob o telheiro, os dois de cabelos molhados. Felícia interceptou-os. Parecia dirigir-se de novo a Domingos, mas no último instante mudou de rumo, fechou os olhos e apontou para Antonino – “pensando bem, és tu e não Domingos quem a vai levar”. *Felícia apontava o segundo filho, com os olhos fechados, como se a decisão viesse dum outro lugar ou de uma outra pessoa e ela só tivesse de levantar o dedo para transmitir a ordem*

*que lhe era superior [...] (Jorge, 2007b, p. 71, grifo nosso).*

A forma como Felícia se dirige a Antonino é um indicativo de que desde o início a família Mata atribui a responsabilidade pela propensa união do casal ao destino. Observa-se isso a partir da ida de Milene para a fábrica, no intuito de entender como a avó teria ido parar naquele lugar para morrer, até a indicação de Felícia, que tinha outros filhos, mas destinava sempre a Antonino a missão de levar Milene para casa. A família Mata via nessa aproximação o comando de uma força maior, o que contribuía para uma interpretação de que o casal estava destinado a ficar junto, mas não aquele destino definido e que guia tudo com facilidade, mas um destino irônico, o qual aproxima duas pessoas de vidas tão opostas e faz com que elas não possam mais ficar separadas.

Antonino, até Milene aparecer, tinha uma vida tranquila. Viúvo, por isso se vestia sempre com a cor preta, pai de três filhos, Emanuel, Cirino e Quirino, ele namorava Divina. Ela era uma moradora do Bairro dos Espelhos com quem Antonino mantinha uma relação acomodada, ou seja, um relacionamento sem maiores transtornos, basicamente carnal e necessário para a comodidade dos dois. No intuito de justificar seu namoro com Divina para Milene, e com um comportamento machista, típico do homem de seu tempo, Antonino diz que precisa de uma mulher que lhe dê filhos, embora ele já tivesse três:

Antonino, nervoso desengonçado, parecia querer atacar alguém ao mesmo tempo em que dizia – “Eu não vou ficar assim, sozinho, não posso. Preciso duma mulher que me dê filhos...” – disse ele. “As pessoas da minha ilha gostam de ter muitos filhos. Multiplicar a cara duma pessoa na cara de outras é bom. É a vida...” – disse ele (Jorge, 2007b, p. 213).

No entanto, depois de conhecer Milene, Antonino não consegue mais viver em paz, não consegue mais deixar aquela moça desprotegida sozinha. Ele a guia com raiva. Uma raiva de preocupação e dedicação, como se servisse a uma criança teimosa que estivesse sempre em perigo. A tranquilidade vivida por Antonino se esvai a partir do momento em que se dedica a proteger Milene. Ele é tomado por uma constante inquietação e preocupação com a segurança da moça. Para Barthes (2007b, p. 119), “a inquietação amorosa implica um dispêndio que desgasta o corpo tão duramente quanto um trabalho físico”. Ou seja, baseado nesse pensamento de Barthes, o que ocorre no romance em questão é um dispêndio de esforços que consome Antonino, tanto psicologicamente quanto fisicamente, gerando uma tensão típica do sujeito dominado pela paixão. Antonino voltava do trabalho, mas seu labor maior não era na obra, comandando a grua, mais pesado era conferir se Milene estava resguardada de perigos. Por preocupação com a moça branca e sozinha naquela casa grande, Antonino começa a vigiá-la toda a noite. E ela percebe a vigília do cabo-verdiano, sempre, em frente a sua residência. Conforme o discurso de Agatão, em *O Banquete*, de Platão, quem ama está praticando a mais alta virtude:

[...] sendo o mais belo e o mais perfeito de todos os deuses, Eros não pode deixar de conceder as suas virtudes. Digamos, moldando o meu pensamento ao poema que ora me ocorre, que ele é quem dá *a paz aos homens, a calma ao mar, o silêncio aos ventos, o descanso e o sonho às inquietações!*<sup>11</sup> (Platão, 2003, p. 76).

---

11 A parte grifada (conforme texto original) faz referência a uma citação de Homero, na *Odisseia*.

Por outro lado, ainda mantendo um diálogo com *O Banquete*, tem-se o discurso de Sócrates que diz reproduzir as falas de Diotima, uma conhecedora do deus Eros, a qual afirma que o deus do amor não é belo nem feio, não é mau nem bom, “ele é algo de intermédio entre estes dois extremos” (Platão, 2003, p. 87). O entendimento do amor nesses termos justifica o comportamento paradoxal e desgastante de Antonino e Milene depois que são contaminados pelo deus do amor. Ele se dedica a cuidar da amada, tendo essa função como uma das principais de suas ações diárias. A recíproca se aplica também, em se tratando da moça, a qual dá novo rumo à vida depois de se envolver amorosamente com Antonino. Antes de conhecê-lo, Milene estava em um estado letárgico e de grande solidão:

Até chegar ao cúmulo de Milene ligar para um de nós [Lavínia e João Paulo] e apenas ouvir, dia após dia, a mesma resposta — *Hi, you've reached fire, seven [...]*. Como se também João Paulo tivesse morrido, deixando lá, em vez de sepultura, aquela mensagem performativa (Jorge, 2007b, 2007, p. 89).

Em uma atitude simbólica de eliminar um período em que não tem lembranças de felicidade, a moça começa por rever sua agenda de telefones. Ela conclui que muitos nomes que sempre estiveram grafados naquele livro, na verdade, nunca, de fato, existiram em uma relação real; aquelas pessoas figuravam em sua agenda, mas não representavam nada em sua vida cotidiana. Assim, Milene elimina quase todos da lista, fato que desencadeia uma reflexão sobre a própria solidão, pois todas aquelas pessoas tinham suas vidas e nenhuma delas lhe fora útil até aquele dia. Após a limpeza na agenda, ela sai de casa decidida a provocar um encontro com Antonino em seu trabalho:

Tinha vindo até aquela obra, ainda em fase de buraco metido no chão, só paravê-lo mexer-se de um lado para o outro, mas nunca tinha imaginado que ele pudesse estar em cima daquele engenho, que dizia Liebherr e se parecia com um braço atado a uma perna. E tinha ficado a olhar para ele, pendurado no meio daquela engrenagem, até que finalmente já passava do meio dia, quando reparou que Antonino se esgueirava do interior da casota de vidro, começando a descer rápido até o chão, com uma velocidade formidável (Jorge, 2007b, p. 195).

Vê-se que o amor que aprisiona também liberta. A postura de Milene em nada lembra as personagens do Romantismo, quando ela procura Antonino no trabalho. A moça queria ver o amado, não esperou que ele a procurasse. Ela vai em busca dele, além disso, não escolhe o local onde encontrá-lo, ou seja, poderia ser em casa, em um ambiente mais de acordo com a vida de uma moça oriunda de família moralista, mas ela vaivê-lo em seu trabalho, um espaço totalmente frequentado por homens e inóspito para a conquista amorosa. Ainda assim, em nenhum momento Milene acha estranha sua presença naquele ambiente, para ela importa ver Antonino.

Embora os primeiros encontros dos dois tenham sido tensos, pelo menos para ele, que, além de ter uma namorada, ainda sabia da dimensão que era se envolver com uma moça branca e de família tradicional portuguesa, ainda assim, eram encontros felizes. Mesmo quando se encontravam em circunstâncias estranhas, Milene se sentia viva e dominada por uma emoção prazerosa de felicidade, pois sabia que, embora Antonino ficasse nervoso, sempre que estava com ela, tinha certeza que ele também se sentia bem ao seu lado. É importante registrar que, apenas alguns dias após conhecer Milene, Antonino deixa de usar roupas da cor preta por luto. Fica muito explícito que o

motivo foi a moça, pois ele já namorava Divina e continuava mantendo as roupas pretas, e só muda após conhecer Milene:

Antonino ali adiante. Tinha aparecido na porta trajado de um modo estranho. Nem parecia ele. Vinha sem boné nenhum e não só calçava sapatilhas brancas, como usava uma camisa clara. Era como se tivesse decidido aliviar o luto, naquela hora precisa em que ela [Milene] vinha buscar o carro a casa dos Mata. Todo ele resplandecia na penumbra do anoitecer (Jorge, 2007b, p. 159).

Inconscientemente, os dois estavam cada vez mais unidos. “Milene não podia saber, ninguém podia. Mas as circunstâncias iriam cruzar de novo as suas teias, rainhas absolutas da vida, as circunstâncias, segundo João Paulo” (Jorge, 2007b, p. 160). Percebe-se que, mesmo Milene levando as ideias de João Paulo sobre as circunstâncias a sério, em nenhuma ocasião, depois de conhecê-lo, ela ficou esperando as coisas acontecerem somente pela força do destino ou das circunstâncias. A personagem investe em seu amado quando tem vontade, seja onde for ela reage e segue seu desejo de ver aquele homem que está preenchendo seus dias, antes, miseráveis:

Sim, era ele. E se o braço se movia tão lentamente, não seria que dava para ele a ver? A ela? E vendo-a, seria que não dava para compreender como ela se sentia feliz porvê-lo lá em cima? Não pelo fato de ele estar lá em cima, mas por se lembrar da forma como ele havia dito — Hoje, se não tivesse sido você, eu estava lá em cima... O que achava estranho, porém, é que uma pessoa tão agitada gostasse de se envolver com uma engrenagem tão lenta (Jorge, 2007b, p. 195).

Milene passa o dia observando Antonino manobrando as gruas em seu trabalho. Ele, por sua vez, finge não ver a moça, que se decepciona com a frieza dele. Na verdade, a partir das idas dela ao trabalho do rapaz, se estabelece uma espécie de jogo amoroso entre o casal. Ele finge não a ver, mas a noite vai até sua residência conferir sua presença em situação segura: “Um jogo sem regras tinha se estabelecido. Coisa ténue, presa por um fio, ninguém perdia, ninguém ganhava” (Jorge, 2007b, p. 196). Assim eles permanecem um vigiando, cuidando e observando o outro sem se mostrar por algum tempo:

Durante alguns dias, de número impreciso, Milene, por sua livre iniciativa, iria sentar-se à beira da escavação do Hotel Camarga, para ver Antonino manobrar o guindaste. [...]. Ao cair da noite Invertiam-se os desempenhos. Em frente de Villa Regina, ele passava muito lentamente, fazendo escorregar a carrinha, como se vigiasse a casa. [...] Era perfeito. Para utilizar uma expressão própria de algumas pessoas da nossa família, poderiam ter ficado assim até o fim dos dias (Jorge, 2007b, p. 196-197).

Diante do jogo amoroso que envolve os apaixonados, a mãe de Antonino, Felícia, como se pressentindo o futuro amoroso e problemático do casal, conta a história de Jamila, sua avó negra que teve um relacionamento com um branco e de herança ficaram os olhos claros, como os olhos esverdeados de Felícia. Ela justifica que a tolerância da família Mata pelos brancos e por outras raças vem porque, no passado, a própria família Mata, na figura de Jamila Mata, se envolveu com um francês que lhe fez um filho e pintou os Mata com algumas manchas brancas e olhos esverdeados, depois sumiu no mundo. No entanto, tal episódio, segundo Felícia, fez com que os Mata não tivessem preconceitos com as outras raças, porque eles já não eram mais “puros”:

Com a mão posta por cima do ombro de Milene, disse que ela e Dona Milene se beijavam à vontade porque na família Mata era natural beijarem-se pessoas de todas as cores, conforme a lição de Jamila Mata (Jorge, 2007b, p. 209).

Constata-se, pois, que o envolvimento de uma negra com um branco já havia ocorrido naquela família algo considerado “natural” do ponto de vista da narradora. No entanto, agora a história se invertia e um negro, imigrante e pobre se envolvia com uma branca, portuguesa e de família rica. Percebe-se, com isso, que o envolvimento de homens brancos com negras ou mestiças era comum e, teoricamente, não gerava problemas. Contudo, o relacionamento de um negro e uma branca não teria o mesmo efeito:

Ela aproximou-se. Ele deitou fora a ponta do cigarro e disse-lhe – “Estou aqui à tua espera. Posso escoltar-te outra vez, vou precisamente naquela direção...”. Estava envolto numa baforada de fumo e perfume, um perfume demasiado saliente, que se misturava com o aroma da terra seca, e não havia maneira de dizer mais nada. Em volta havia um charco de luar e, do outro lado da estrada, os dois carris de aço brilhavam destacando-se do pasto. “Afinal tenho uma coisa muito importante para te dizer e não me lembrava. Vamos lá...” [...]. Ele disse-lhe – “Que raio de luar...” Sim, o que iria dizer-lhe com aquele luar por cima da terra? Arredondando-a? Dando-lhe a forma dum vasto lençol circular onde caísse prata? Era tudo tão nítido que as próprias sombras das acácias espalhavam-se no chão, separando-os. Encostando-se à carrinha, ele ainda disse – “Se eu não tivesse compromisso até podíamos ir a um bar qualquer. Gostava de ir?” (Jorge, 2007b, p. 211-212).

Mesmo com namorada e ciente do ciúme dela, Antonino não resiste e arrisca um convite a Milene. O desejo de estar com ela faz com que ignore o compromisso com Divina bem como outras convenções. No entanto, ele começa a ver que não tem para onde levar a moça branca. Tudo parece difícil com Milene, diferente de sua relação com Divina. E Antonino começa a perceber que o envolvimento de um africano pobre com uma portuguesa branca, e de família rica, não é a mesma coisa que o passado registrava. Um negro de descendência pobre se envolver com uma mulher portuguesa, mesmo sendo por amor, não era bem visto:

Porque ele sabia, nada era assim, nada era de prata, só parecia. Ele disse-lhe – “Vamos pela praia”. Depois reflectia – “Não, pela praia não”. Ela lembrou-se de dizer – “Entramos no meu carro”. Ele disse – “No teu carro não”. Era como se estivesse no alto de alguma coisa e em volta só houvesse vazio, escada nenhuma. Antonino olhava ao redor e via desemparo ou impedimento em tudo (Jorge, 2007b, p. 213).

Milene e Antonino, juntamente com sua história amorosa, começavam a enfrentar inconscientemente um problema: o de serem vistos juntos como um casal. Nota-se que em nenhum momento houve o problema de estarem um perto do outro, mas, a partir do instante que ele toma consciência que o encontro formal caracterizava algo além de mera companhia a uma moça branca até sua casa, a coisa se configura diferente. A problemática surge quando eles se veem atraídos, amorosamente, um pelo outro.

Antonino decide sair com Milene, mas mantendo um respeito de veneração pelo seu corpo, como se seu toque, de mãos negras e pobres, pudesse macular a moça. Ela, por sua vez, se incomodava por

Antonino não a tocar como amante, não a beijar na boca. Assim, a moça o provocava e ele, com muito respeito, contentava-se em abraçá-la, olhar para ela e ter a paz perturbadora do amor na sua presença: “Nunca vais me beijar?” – perguntava ela, de olhos abertos” (Jorge, 2007b, p. 286). Mas Antonino insistia em não profanar o corpo de Milene. Para isso, ele mantinha o namoro com Divina, isso lhe dava a ilusão de que sua vida seguia normal.

A relação de Antonino com Divina já durava um tempo e era aceita socialmente, ou seja, não despertava o olhar de ninguém. Ambos eram negros e provenientes de um mesmo lugar social. Era um namoro normal, sem percalços, pois naquela região ninguém se interessava ao que ocorria com os negros, principalmente com suas vidas particulares, para os brancos e poderosos, os africanos não passavam de mão de obra barata para ser explorada, como se fossem máquinas de trabalhar, sem alma, sem sentimentos. No entanto, Milene nunca pensou assim e, agora que se via apaixonada por Antonino, invejava a relação dele com a negra Divina. Uma relação sem entraves, que à vista dos outros fluía tranquilamente:

Milene reparou que a rapariga e Antonino já formavam um casal perfeito. Um dos rapazes grandes [filho de Divina] soltou um estalo sobre Emanuel, o filho mais velho dele. Disputaram qualquer coisa que mexia, movimentado por pilhas. Antonino soltou um berro na direção do filho dela. Perfeito. Já tinham perdido toda a cerimônia. Possivelmente já tinham casado. Com que então, era aquela a famosa namorada viva, chamada Divina? (Jorge, 2007b, p. 249).

Antonino começou a conviver com as duas mulheres: depois do trabalho, se encontrava com Milene; mais tarde ia ter com Divina.

Mesmo Milene sendo branca, ele a via muito semelhante com sua viúva Eunice, a quem amou muito e por quem guardava luto até

Milene aparecer em sua vida. Percebe-se que, mesmo a namorada atual de Antonino sendo negra, ela não lhe lembrava a esposa morta e, tampouco, impulsionou o viúvo a retirar o luto. Entende-se com essa ação que, de fato, o que ocorre entre Milene e Antonino é uma espécie de amor muito forte, sugerido pelo rapaz como algo além da vida, ou seja, o que os aproxima é mesmo um amor com dimensões imensuráveis:

“Eunice morreu. Você já ouviu falar da Eunice? A mãe dos meus filhos? Agora não quero pensar nesse assunto. Sabe...” Tratava-a novamente em terceira pessoa. “Sabe, foi amor muito lindo, o nosso. Eu e Eunice quando nascemos já vínhamos juntos, de mãos dadas. Passados vinte anos, foi só casarem-nos. Diziam as pessoas...” Depois ficaram em silêncio. Porém com Antonino, mesmo que se ficasse calado, nunca se ficava em silêncio. Ele disse – “Como você não sabe, eu vou contar para você ficar a saber. É assim – *Toda você me lembra ela e eu não sei porquê*. E a minha namorada actual é preta como a Eunice e não me lembra a Eunice. Você me lembra e é branca. É tal e qual ela [...] “as vezes eu acho que a sua alma é a dela” (Jorge, 2007b, p. 213-215, grifo nosso).

Com isso, é notável a grandeza do sentimento amoroso entre Antonino e Milene, como se esse sentimento fosse um prolongamento da história de amor dele com Eunice, interrompida pela sua morte. Isso é muito explícito a todo tempo no texto, e é uma das justificativas de Antonino para lutar e ter uma vida amorosa plena com a moça branca.

Cada vez mais envolvidos um com o outro, e Milene, além do envolvimento com Antonino, ainda envolvida com a família dele, não conseguem mais negar a necessidade de ficarem juntos:

Mas ali estava ele. Não recendia a havana. Era fim de dia e trazia poeira entranhada na roupa e o olhar duro. A vida dura dele. *A inclinação por ele, ela não sabia donde vinha, ou de que matéria seria feita a substância que a ligava a ele.* Ainda ele remexia na algibeira como se estivesse perdido dinheiro. Viu-a, aproximou-se. Perguntou-lhe – “A esta hora? Pois donde vem você?” Perguntou sem mais nem menos, os dois carros apontados em sentido oposto (Jorge, 2007b, p. 252, grifo nosso).

Depois do jogo amoroso estabelecido no início da relação entre o casal, e ao se convencer de que o amor deles era algo além do terreno, Antonino e Milene resolvem se entregar ao sentimento que os consome. No entanto, para Antonino, a relação com Milene não podia ser carnal/sexual, sem uma união formal. A justificativa dele é que o namoro com Divina, a negra, era invisível aos olhos da sociedade, mas com Milene, rica, de pele tão branca, isso não poderia acontecer, mesmo o seu corpo clamando pelo corpo dela:

Ele a caminhar com ela, agora calada, amalhada nos braços dele, até lhe doerem os braços, e ele a pensar – *Não foi nada, não aconteceu nada, e, no entanto, isto decidiu a minha vida...* Caminharam assim, até aos carros, que nenhum deles sabia onde tinham ficado parqueados. Tínham esquecido (Jorge, 2007b, p. 302).

A mão dele tremia nas costas dela. Era quase noite. Tínham-se encontrado no lugar inóspito das bermas. *O amor latia* à volta das casas mal enfileiradas da estrada, disposta em forma de rua. Ele pegou na chave do carro de Milene e foi arrumá-lo para longe. A partir da berma onde tinha ficado, viam-se as pernas de Antonino a

correr, a correr, iluminadas pelos faróis relâmpagos dos outros carros que passavam (Jorge, 2007b, p. 253, grifo nosso).

Cada vez mais envolvido com Milene, Antonino temia o ciúme e o escândalo da namorada, Divina, além da reação de sua família, por ele estar se envolvendo com uma moça branca e de família tradicional. Mas o desejo de união que assolava o casal era mais forte, fazia com que a racionalidade, por vezes, falhasse e eles se deixassem levar pela paixão e necessidade oriundas desse sentimento:

Fosse como fosse, ele encostava a carrinha entre duas ruas desenhadas a compasso e comprimia-lhe o cabelo entre as mãos. Não a beijava. Nunca a beijava. Só lhe apertava a cabeça entre as mãos e ficava a passear o seu próprio olhar entre os olhos dela, de olho em olho, de madeixa em madeixa, estudando-a demaisado de perto, como se precisasse duma lente de aumentar para a ver. Não a beijava. – “O que vai ser de mim? O que vai ser de tí?” Por vezes dizia – “O que vai ser de nós?” (Jorge, 2007b, p. 284).

Embora estivesse se deixando levar pelos encantos de Milene e o amor que surgia entre os dois, Antonino ainda se mantinha lúcido com relação aos problemas que viriam a enfrentar. Ele vivia uma espécie de ansiedade e de angústia, já que tinha noção do problema que seria seguir o coração e temia por ele e pela amada. No entanto, Milene, levada pelo desejo de felicidade, e talvez por sua condição mental, não pensa além da conta, não é tão racional com o assunto, assim tenta convencer Antonino, seduzindo-o e persuadindo-o a embarcar por completo na história que estava surgindo entre os dois:

Por vezes, ele arrependia-se, em voz alta – “Era tão fácil estar só com a Divina, tão cômodo... Ela

à minha espera e eu a chegar a horas certas... E depois apareceste tu..." No entanto as palavras não correspondem ao tom. [...] "Por que me foste chamar lá na obra? Se naquele dia eu estivesse lá em cima, não te tinha ouvido, os teus gritos não tinham entrado em meu coração. Mas por quê? Por quê?" Ele a demorar-se. "Porque sim, porque eu quis..." – respondia ela, batendo no peito (Jorge, 2007b, p. 285).

O desejo amoroso não chega pela metade e o desejo de Milene agora era ser beijada, ser carnalmente amada. Essa falta a corroía. Por outro lado, sabia que sua presença se tornara necessária também para Antonino. Ambos sentiam necessidade um do outro. Ele sonhava ser invisível para poder viver plenamente com sua amada, enquanto ela se perguntava de onde vinha tanta atração e porque ele resistia sempre. Vê-se que a moça não tinha a prudência de Antonino. O estudioso Giddens (1993), ao falar sobre as relações de amor e sociedade, afirma que o amor, quando vem associado ao ápice da paixão, tem uma urgência que de certa maneira cega os amantes e os induzem a buscarem caminhos para a concretização dessa paixão, e nem sempre isso é feito de forma harmoniosa. E completa:

O amor apaixonado é marcado por uma urgência que coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais. [...] O amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma; [...]. Por essa razão, encarado sob o ponto de vista da ordem e do dever sociais, ele é perigoso (Giddens, 1993, p. 48).

Entende-se, pois, que enquanto Antonino usa de cautela para resistir às investidas amorosas de Milene, por medo de represálias, medo do preconceito e do castigo em se envolver com uma moça branca e rica, ela se desespera pela urgência do amor e da paixão. Nota-se, pois, que ambos enfrentam uma espécie de luta em relação à realização amorosa, seja ela para não se machucar, preservando o outro, seja para concretizar o desejo urgente do outro:

Milene, a nossa prima Milene, regressava a casa e corria para o telefone. Curvava-se toda diante do telefone. Ouvia a gravação e rodeando o bocal com ambas as mãos, em voz baixa, deixava a sua mensagem – “*ouve, escuta, o meu namorado e eu devíamos ser transparentes e invisíveis... Se fôssemos, tenho a certeza que ele me apertaria nos braços dele, sentava-me nos joelhos dele e beijava-me... Os dias passam, e ele vai estar com ela [com Divinal] e não comigo, porque não somos invisíveis. Diz-me, quando puder, o que pensas disto... Em voz baixa – Passam os dias e ele não me beija e tu não me respondes... Porque não me respondes? Queria dizer-te que nunca na vida me senti tão feliz. Parecido, só quando os três andávamos de skate e a avó Regina nos deixava correr pela estrada abaixo [...]*” (Jorge, 2007b, p. 287-288).

O desejo em ser invisível, ambicionado por Antonino, mostra a sua consciência falando alto por ele estar entrando em um campo minado ao apaixonar-se por Milene, pois o rapaz tinha noção que em sua história já havia, no passado, estigmas oriundos de preconceitos que tinham marcado a família Mata. Marcas que, segundo sua família, jamais poderiam ser esquecidas:

Sobretudo as mulheres Mata tinham de compreender que bastava existir um pecado original para fazer sofrer as pessoas. Para quê inventarem-se outros pecados? Nascer-se com

um, igual para toda gente, vá lá, agora pecados originais diferenciados, por isso e por aquilo, vários a caírem em cima de cada pessoa, já eram pecados originais a mais (Jorge, 2007b, p. 402).

Essas marcas do passado, relativas ao preconceito que a família Mata já havia enfrentado, perturbavam Antonino, no entanto, a oligofrenia ou a incapacidade mental de Milene contavam a favor do casal, pois, ao que se referia à entrega amorosa, a personagem feminina era a imprudente que equilibrava o excesso de prudência de Antonino. Ela embarcava naquele turbilhão de sentimentos e de emoções sem medo; a sua ingenuidade, por vezes, a salvava do sofrimento que tanto perturbava o amado:

Dentro da sua cabeça [de Milene], como uma pista de carros de feira, os néons apagavam-se e acendiam-se, fazendo intervalos, encobrindo zonas à vez, criando crateras de insignificância viradas contra a luz. Quando essas se iluminavam, logo outras mergulhavam na escuridão. O cérebro feito para nunca abarcar a totalidade. Que palavras para dizer isso? (Jorge, 2007b, p. 282).

É oportuna essa fragilidade mental de Milene, assim ela pode enveredar sem reservas pelo amor que sente por Antonino e equilibrar a relação dos dois. Já que ele é tão racional diante da situação que se desenha, Milene, com seu desatino, colabora para que os problemas não se sobreponham ao amor do casal, contribuindo para o equilíbrio da relação:

“Veste-te já... Eu não tenho nada a ver com isto...” Ele a querer de novo devolver-lhe à força a roupa, as sapatilhas e o saco, a empurrá-la. “Porque tu não sabes, mas eu sei muito bem...

Preto junto duma mulher branca despida na praia... Olha, olha, téu, téu..." – dizia ele, fazendo com o braço a menção duma carabina invisível que levasse ao olho esquerdo, e feita a mira, disparasse (Jorge, 2007b, p. 300-301).

Não obstante, a moça ignorava os apelos de Antonino, estava disposta a tudo para ter o homem amado. Ela sabia que aquele desejo não era só seu, ela sentia o desejo de Antonino por ela e suas investidas eram para que ele se curvasse ao amor dos dois, resultando na relação carnal, na consumação e na entrega àquele fogo que os estava consumindo:

Antonino apertou-a contra si e beijou-a várias vezes. Beijou-a, desesperado, e depois limpou a boca com o punho da camisa, afastou-se dela e começou a gritar-lhe – “Às vezes basta isto para mandarem matar... Tu comprehedes o que eu estou a dizer? Comprehedes ou não comprehedes?” [...] *E como se dentro de si contivesse dois homens diferentes*, com duas cabeças opostas e membros contraditórios que se desejassem alcançar metas distintas, agora que ela estava vestida, chamou-a de novo para si e afastando-lhe o saco para as costas, colocando-o bem para trás, para que entre eles não houvesse quase nada, beijou-a outra vez, agarrando-a com uma força não brutal mas despropositada, como se o corpo dela pudesse fugir ou existisse outra coisa menos preensível mas absolutamente necessária, que pudesse haver dentro do seu corpo, percorrendo-o com as grandes mãos, fazendo dos dez dedos outras tantas mãos, afeitivas e ágeis (Jorge, 2007b, p. 301, grifo nosso).

Depois do beijo, Milene narra sua felicidade para o primo João Paulo e compara tal momento a quando os três primos eram felizes

na infância. Mas Milene queria mais, queria a consumação carnal/sexual com Antonino que insistia em preservá-la para não prejudicá-la. Mesmo ela sendo mais velha que o namorado, e senhora de si, se sentia responsável por aquela situação. Para ele, a razão era igual à prudência, e mesmo sabendo que Milene faria de tudo para provocá-lo, insistiria na ideia da preservação do corpo da amada antes de uma união formal, que ele ainda não sabia se poderia vir a acontecer:

Sentado, direito, muito estático – “Não, não pode ser, não somos casados. Tu não és a Divina, a Divina tinha tido maridos, era diferente. Contigo não, não pode ser. Não somos selvagens. O homem da minha ilha, badio di pé ratchado, tem sempre muita mulher, mas eu não gosto, a minha educação foi diferente, eu respeitei Eunice e agora respeito-te a ti. Não vamos falar nisso...” (Jorge, 2007b, p. 342).

Contudo, depois do beijo, o cabo-verdiano decide se separar de Divina e dedicar-se exclusivamente ao amor por Milene. Sabia que mesmo sendo complicado, mesmo eles não sendo invisíveis, era isso que o fazia feliz:

“Compreendes o que aconteceu?” – perguntou ele, apertando-a pela cintura. Eu e Divina devolvemos tudo o que tínhamos oferecido um ao outro. Largámo-nos. Correcto? Agora só nós dois, para sempre. A minha única namorada viva... (Jorge, 2007b, p. 325).

Apreende-se que o que unia Divina a Antonino nada mais era que a comodidade da realização carnal, marcada por alguns objetos materiais, o que ele dissolve ao lhe devolver os presentes dados por ela, recolhendo também os que lhe dera.

Milene, por sua vez, agora utiliza os telefonemas para João Paulo para contar-lhe sobre a evolução de seu namoro com Antonino. A forma como se dirige ao primo passa a ser diferente, a de uma mulher segura e cheia de esperanças em um futuro feliz. Mais atenta à vida e às pessoas que a rodeiam, ela começa a mudar o comportamento, se mostra impaciente com o silêncio de João Paulo e se dedica apenas a contar sobre sua felicidade:

Era início da tarde, princípio da manhã em Massachusetts. Agora tinha em cima da mesa da avó Regina um relógio atrasado de cinco horas, para controlar o tempo. Não queria enganar-se. Esperava havia muito. Aproximou-se e disse – “*João Paulo?*” A voz baixa, toda impelida para dentro do bocal – “*Novidades, grandes novidades...*” A voz muito baixa. A voz sussurrada. – “*Ontem, andamos a tarde toda juntos, mas ele só me beijou à noite... Ouves? Beijou-me muitas vezes, com muita força e foi muito bom. Gostei imenso. Começou por me beijar os cabelos, depois foi a procura da minha boca e beijou-me toda. Ele tinha os olhos fechados eu tinha os meus abertos. Eu vi*” (Jorge, 2007b, p. 323).

Milene usa constantemente, em seu dia a dia, as lembranças de João Paulo para se guiar; suas frases e pensamentos sobre a vida, as pessoas e o mundo ajudam-na a se orientar em sua relação cotidiana. No entanto, depois da morte da avó, ela começa a perceber como, de fato, as coisas funcionam, e começa, sobretudo, a compreender aquelas falas de João Paulo sobre a liberdade e as circunstâncias. Reflete sobre os que a rodeiam e sabe que, além da família Leandro não acreditar em sua sanidade mental, se referindo a ela como se fosse um sujeito nulo e sem sentimentos, também os empregados da família a menosprezam:

Juliana [a diarista] não desdenhava aquele trabalho, mas só ali viria enquanto aquela *rapariga sozinha e descomandada* não se estampasse, o que previa para muito breve (Jorge, 2007b, p. 167, grifo nosso).

[...] “É a terceira vez que dou pelo cabrão de um preto que vem fazer inversão de marcha a uma carrinha, aqui mesmo em frente e depois segue devagar até lá abaixo. Ai que medo eu tenho! Ponha aqui a sua mão no meu peito” (Jorge, 2007b, 228).

Além da diarista, com seu preconceito de raça a Antonino, o motorista da tia de Milene seguia com o mesmo pensamento, sendo que de forma mais machista e fria:

[...] o Frutuoso tinha dito – “Minha senhora, a senhora não sabe mas deveria saber, que o pessoal comenta a boca cheia que a sua sobrinha Milene, logo sobrinha do Senhor Engenheiro, se está a *cafré-a-lizar...*<sup>12</sup> Que os senhores estão a permitir isso (Jorge, 2007b, p. 410-411).

Milene é ciente de tudo, embora preferisse o silêncio em relação a essas questões. O texto deixa entrever algumas razões para o silêncio da protagonista quanto a tais ações. Primeiro, ela não se importava com o pensamento de ninguém sobre sua vida. Segundo,

12 “A cafrealização é uma designação oitocentista utilizada para caracterizar de uma maneira estigmatizada os portugueses que, sobretudo na África Oriental, se desvinculavam da sua cultura e do seu estatuto civilizado para adoptarem os modos de viver e pensar dos cafres, os negros agora transformados em primitivos e selvagens. Trata-se, pois, de portugueses apanhados nas malhas de Caliban e de facto calibanizados, vivendo com mulheres e filhos calibans, segundo os costumes e línguas locais e em total ruptura com a sua cultura de origem” (SANTOS, 2006, p. 238). Ainda conforme Santos (2006, p. 211-255), Cafre deriva do árabe *kafir*, termo que designa o não mulçumano, o não crente em Allah.

sua ingenuidade, provocada pela deficiência mental, lhe dava segurança em seus atos. Há ainda o fato de achar-se desimportante para ser preocupação de sua família, pessoas tão ocupadas. Com relação aos funcionários, ela fingia que eles não existiam. Além de tudo isso, Milene tinha dificuldade com as palavras: essas não costumavam sair com facilidade de sua boca e o desejo de expressar tais palavras também não se manifestava. Todos esses fatos contribuíam para o silêncio da moça com relação à família Leandro e seus empregados.

No entanto, depois que a empregada descobre que a relação de Milene com o negro é amor, e que aquilo está mexendo com a vida da personagem, dando brilho e dinamismo à sua existência, a diarista se transforma de vilã a uma torcedora para o final feliz do casal:

Os olhos humedecidos, a compô-la, a admirá-la. Meu Deus, ele beijou-a, Milene estava a ser amada, respeitada, tocada pelo dom do amor. [...] Era emocionante. Para Juliana, uma história de amor como nos filmes erguia-se no horizonte (Jorge, 2007b, p. 330-331).

Depois de tomar consciênciado que realmente quer e da necessidade de viver uma vida de amor plena e sem medos, Milene decide contar sobre seu namoro para a família. Mesmo com a resistência de Antonino, em seu mundo de felicidade imagina que todos vão compreender o seu amor e aprovar a união dos dois. Sua alegria era visível, até suas dores físicas haviam sumido quando começou a amar:

Milene com um pouco de frio, a dizer palavras abstratas. A dizer que, antes, o céu cinzento fazia-lhe doer ali, no meio do peito e dentro do pescoço, tinha mesmo de tomar comprimidos. Mas desde que o amava, não. O céu podia estar

como quisesse, que não a atingiria, não precisava de comprimidos (Jorge, 2007b, p. 400).

O amor imprime vontade de seguir, impulsiona o casal; e o medo e o perigo, antes muito visíveis, agora eram ofuscados pela força da paixão, da necessidade de união dos dois. Assim, o casal decide seguir juntos e viver, totalmente às claras, aquele amor que não quer mais ficar na obscuridade:

— “Mãozinha preta, não tenhas medo dos meus tios, eles não fazem mal nenhum. Não tenhas, não...” Ela tinha visto como a mão dele tremia ao recusar o uísque. “Mãozinha, mãozinha...” Estavam contentes. Milene saltava a caminho da carrinha. Feliz, feliz. Como o riso, o amor, o prazer e a beleza alguma vez na Terra se servissem puros (Jorge, 2007b, p. 398).

Antonino, impulsionado pela coragem de Milene, resolve contar tudo também para sua família. No entanto, antes da decisão, ele faz uma digressão à sua vida e a seus desejos profissionais. Queria ser efetivamente um controlador de gruas, serviço que fazia esporadicamente e que o deixava em um nível, literalmente, mais elevado do que os companheiros de trabalho. O rapaz tinha orgulho de seu labor e um forte desejo de se firmar na profissão. Para ele, aquele instrumento apontava para o futuro. Construção, levantamento de prédios cada vez mais altos, mudança em Valmares, transformação, chegada da modernidade. O desejo de Antonino pela altura mostra o seu desejo de avançar além de Valmares, de ver o mundo além da Prainha onde vivia com a família. Agora ele tinha dois objetivos claros: o desejo por controlar a grua e o desejo por Milene.

— “Hoje não tenho sorte nenhuma. É um outro tipo quem vai lá para cima... Ainda eu vou para

outro país e tiro lá a carta para manobrar aquilo. E acabou-se. Aqui, andam a lixar-me a vida. Depois de ti, era o que eu mais queria..." Disse ele, rezinho e vestido de escuro, naquela manhã (Jorge, 2007b, p. 430).

No entanto, o rapaz se entristece com sua situação, pois vê Portugal como um país que não dá oportunidades para os imigrantes, além da construção civil. Todos são empregados em níveis baixos, fazendo a mão de obra pesada que exigia pouca qualificação, logo a mais mal remunerada. Assim, ele não vê muita perspectiva para dar uma vida confortável para Milene. Ou seja, além da história de amor, a personagem é consciente da situação política de um país marcado pelo colonialismo e exploração dos mais fracos de um modo geral. Ainda assim, o desejo amoroso o domina e ele divulga seu amor por Milene. Com esperança em um futuro promissor, decide contar tudo para sua mãe:

Aproveitava então para dizer à mãe que amava a moça. Que a amava. Que, dia e noite, só pensava nela. Que queria beijá-la, vesti-la, despi-la, dormir com ela, ter com ela o resto dos filhos que lhe faltavam. Afinal a mãe mal a conhecia, se a conhecesse veria que era tal qual como a Eunice que tinha perdido (Jorge, 2007b, p. 370).

Todavia, depois que Milene formaliza o namoro para sua família, tudo se transforma. A narrativa toma outro rumo. O casal é suspenso da história e entra em cena o comportamento sinistro da família Leandro. A parte lírica e amorosa do texto fica pendente para entrar uma narrativa agora com tom de história de terror, macabra, marcada por interesse e frieza. Os tíos de Milene se unem para "salvar" a sobrinha e eles mesmos de verem o nome associado a uma família de imigrantes negros e pobres.

Vale sublinhar que a família Leandro só se unia em momentos de possível ameaça, e o namoro de Milene com Antonino era uma grande ameaça, uma vez que essa relação colocava em questão os direitos sobre herança patrimonial bem como poderia macular a pele branca da família portuguesa. Pode-se perceber isso quando, em uma ocasião anterior, eles se encontraram e pregaram a liberdade de Milene. Naquele tempo, o discurso era o da necessidade da moça ser livre e poder conduzir sua própria vida da forma que quisesse:

[...] Agora podes ter horário, dinheiro e convívio com outras pessoas. Afinal tu conduzes o teu carro, vais às compras, cozinha, és uma pessoa autónoma. Vamos arranjar maneira de fazeres tudo aquilo que gostas. Trabalhas quando queres, regressas quando queres, estipulas os teus compromissos. Vais ter o seu ordenado. Vai ser bom, não vai? (Jorge, 2007b, p. 127).

Contudo, depois de Antonino, a hipocrisia se revela, quando Milene decide viver a própria vida, e sua atitude e decisão não condizem com as necessidades sociais de seus tios, eles mudam de pensamento. Os Leandro não imaginavam que Milene pudesse descobrir o amor e por ele enfrentar a todos, dar novo rumo a sua vida, conduzindo as coisas a partir de seu coração. Quando o namoro dos dois é descoberto, Ângela Margarida, a tia da moça, enfermeira e dona de uma clínica, se exalta:

Ela, Ângela Margarida, tinha-os visto, a ambos, de mãos dadas. Ela muito mais pequena do que ele, aos saltos, e ele, escuro e desengonçado, levando à altura do tronco um volumoso casaco de cabedal. Ela de impermeável curtíssimo. Ela esperou que o Mata lhe abrisse a porta do alto da carrinha e depois deu um salto lá para dentro. Puxou a porta. Podiam muito bem ter visto o

BMW, tão próximo se encontravam, mas não deveriam ter visto coisa nenhuma, os dois deviam estar cegos (Jorge, 2007b, p. 412).

O amor cego de Milene e Antonino se transforma na principal questão a ser resolvida pelos Leandro. O amor do casal aparece como um transtorno para aquela família, que já havia enfrentado a questão há algum tempo, quando Alda Maria, mãe de João Paulo, com o apoio dessa família, separa Milene de seu primo. A tia percebe que, mesmo sendo adolescentes, era visível uma possível ligação amorosa entre eles:

Nesse caso, também resolveria a inclinação de Milene pelo nosso filho João Paulo. Ainda ontem a Lavínia telefonou de Massachusetts. Como mantém a gravação com a voz dele, parece que Milene continua a falar para lá todos os dias. Uma fixação desatinada. *O que sofremos para os afastar, o que sofremos...*" [...] (Jorge, 2007b, p. 450, grifo nosso).

Na família portuguesa, sendo por envolvimento sanguíneo ou por união matrimonial, todos se achavam com poder para resolver as problemáticas familiares, independentemente de quais fossem. Sobre o namoro de Milene Leandro com Antonino Mata, a ideia mais esdrúxula foi a de Domitílio Silvestre, o marido de Gininha, tia de Milene. Para justificar que o casal não poderia ficar junto por questões étnicas, ele usa um conceito nazista de que raças misturadas podem resultar em monstros, e cita o caso de um cachorro mestiço, que, por essa razão, ataca o dono:

Porque não era puro, era o resultado dum Rottweiler genuína, cruzada com um lobo-d'alsácia. O gajo enraiveceu-se, enlouqueceu e comeu o nariz do dono. Estão a ver? O homem

sem nariz por causa da loucura do bicho saído dum cruzamento. Isto dá que pensar. Dá ou não dá? Um bicho cruzado perde a paleta de cheiros própria da raça, fica sem raça nenhuma, não reconhece o cheiro do dono. Fugir de bicho cruzado... (Jorge, 2007b, p. 443).

Sua esposa, Gininha, por sua vez, respeita o amor, mas não teve respeito suficiente por si mesma e abdicou de uma vida amorosa e livre para casar, por interesse financeiro e *status* social, com um homem monstruoso, arrogante, ganancioso e prático, como Domitílio. Ângela Margarida, usando das falas estapafúrdias do cunhado, justifica sua barbárie:

[...] Enfim, para ser mais clara, não serei eu quem vai utilizar a parábola deprimente usada pelo Dom., mas temos de nos aceitar a todos, tal como somos, e o Dom. é como é. Está no seu direito. Passaria também por aí... Uma bissexta. Digamos, antes, uma linha que acima de tudo respeitasse o amor, como quer a Gininha... (Jorge, 2007b, p. 449).

Ângela Margarida sugere que se Milene pudesse não ter filhos todos os problemas estariam resolvidos, pois respeitariam o amor, deixando o casal viver junto, ao mesmo tempo em que não perpetuariam uma “espécie” misturada, que macularia a pureza de raça dos Leandro. Até porque, para ela, como uma mulher das ciências:

[...] a ideia corrente de que os filhos de grandes amores transportam consigo a marca da perfeição não passava duma falsidade. Como técnica de saúde, a sua experiência dizia-lhe exactamente o contrário, *que os filhos da paixão resultam em geral nevróticos e problemáticos, talhados*

*para a derrota*, como se o ser humano não suportasse uma origem demasiado exaltada (Jorge, 2007b, p. 418, grifo nosso).

Essa fala de Ângela Margarida é muito significativa, pois Milene era filha da paixão arrebatadora de José Carlos Leandro com uma comissária de bordo. E, para Ângela Margarida, fazia necessário não deixar que esse tipo de história se repetisse em sua família. O pai de Milene, que já era odiado pela família, por ter deixado a fábrica nas mãos dos funcionários, em um momento que seria mais lucrativo deixar ir à bancarrota e ser reembolsado pelo governo, agrava a isso o fruto de um casamento falido, resultando no que seria um dos maiores problemas do clã Leandro. Todos os irmãos o maldiziam por isso, principalmente Afonso Leandro, o mais prático:

O tio Afonso bem podia voltar para trás e repetir o insulto outra vez. Podia voltar de novo a dizer que o José Carlos nunca deveria ter trazido para casa da sua própria mãe, em plena noite de Natal, uma alcofa de folhos contendo uma recém-nascida lá dentro. Uma coisa pequena e vermelhusca, já catalogada com nome de novela. Um nome escolhido pela hospedeira do ar, *Milene* (Jorge, 2007b, p. 137).

Seguindo a linha de pensamentos dos irmãos Leandro, e o incontido, mas gritante desejo de resolver a questão da menina branca e rica com o negro africano e pobre, Ângela Margarida coloca em prática sua ideia sobre a infertilidade e trata de agir. Quando ela levanta a possibilidade de Milene ser infértil, na verdade, a enfermeira já havia tomado as providências para a infertilidade. Fato era que a reunião familiar serviu somente para sondar a opinião da família e posteriormente informar que a questão já estava resolvida. Com isso, a matemática do amor, a qual *a priori* é composta de dois, nesse caso,

teve uma soma maior na operação, resultando discrepância moral. E a conta final foi a derrota do corajoso e frágil amor. Milene é esterilizada:

Elá nunca tinha visto a tia assim, tão pacífica, ao dirigir-se a Milene, ao levantar Milene da cadeira, ao empurrá-la com docura para dentro do recinto de penumbra, ao dizer-lhe – “Entregas as tuas coisinhas?” A cara rosada da tia. Elá entregou o que levava consigo. Eram apenas oito e meia da manhã. “Uma coisa simples, só um instante. Dispê essa roupa e vista esta bata” – disse-lhe uma enfermeira que não era chefe. Chefe verdadeira, só a tia. [...] O médico continuava de costas e cantarolou de novo – *Oh! Vem ver, meu menino...*” Cantava sem cessar, subindo na escala para cima e para baixo, duma forma displicente e tagarela. [...] “Por favor, Doutor Seabra, não seja sádico...” – disse alguém de costas, interrompendo-o. Uma voz peremptória, desesperada. Parecia ser a voz da tia (Jorge, 2007b, p. 432-433).

A passagem do romance que explicita a confissão de Ângela Margarida da esterilização da sobrinha é tão carregada de sadismo e dissimulação que a narradora divaga por coisas banais para suavizar o asco e o terror provocados pela situação:

Afonso Leandro, seu irmão, estava em pé, na sua frente; tinha umas entradas enormes, precisamente por ser muitíssimo namoradeiro, um nojo, a calva relacionada com o sistema hormonal, havia tratamentos contra a queda do cabelo, e ele não tratava. Tinha alguma vez feito implante? Massagens? Nada. Só mulheres e cavalos, duas faces da mesma moeda. Ele estava em frente dela, bruto e arrogante como um velho

casmurro pai. Ela, sentando-se. Ele estendeu-lhe o dedo acusador – “Escuta Ângela Margarida – Tu capaste-a” (Jorge, 2007b, p. 451-452).

A família Leandro, depois da atrocidade, mesmo com o rompante de espanto de Afonso Leandro, resulta tranquila. A única que sofre com o ocorrido é a tia Gininha, aquela que acreditava no amor, mas que por submissão acabara contribuindo para a desgraça da sobrinha. Gininha, depois do ocorrido, se entrega de vez à sua tristeza, primeiro por saber que colaborou com a desventura da sobrinha, segundo por não conseguir ter coragem para se livrar de um casamento infeliz com um homem abominável. Assim, ela se entrega à desilusão, mantendo um casamento para fazer vista à sociedade, enquanto espera pelo fim de sua vida triste e sem amor.

Sobre a questão das maldades humanas bem como das benesses que são explicitadas na narrativa de Lídia Jorge, a escritora afirma que:

Tudo o que ainda hoje sei ou, dito de outra forma, o pouco que sei sobre a paixão e o desejo, a saudade, a morbidez, a ferocidade da luta pelo poder, a compaixão e a loucura, aprendi aí, entre homens e mulheres que dispunham de espaço e tempo para o apuramento e aplicação dos seus impulsos e dos seus medos (Jorge, 2009 *apud* Ferreira, 2009, p. 38).

Entende-se, com isso, que todas as paixões humanas, sejam elas brandas, avassaladoras, suaves ou chocantes, são facilmente encontradas na sociedade, de forma clara ou dissimulada. No entanto, a iniciativa de podar o amor ou o fruto futuro de um amor, ou, ainda, de complicar a realização amorosa, de qualquer forma, é comum às histórias de amor em toda literatura.

Em um estudo sobre o amor, Dennis de Rougemont (1972, p. 42) observou que:

Sem entraves ao amor, não há “romance”. Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe – e não sua chama fugaz. [...] O amor feliz não tem história na *literatura ocidental*.

Isso se justifica também no romance *O vento assobiando nas gruas*, pois a história amorosa vem sendo construída de forma gradativa e com os entraves naturais de qualquer início de relação amorosa. Todavia, quando o casal assume de fato viver o amor que os arrebata, a dinâmica do texto se quebra para entrar o impedimento familiar. Assim sendo, o sentimento de amor se faz problemático no romance, devido ao mundo hostil onde o casal habita, já que esse mundo não contempla esse sentimento, provocando a dificuldade da consumação do amor. Destarte, problemáticos, nesse sentido, são as personagens, Antonino e Milene, que não vivem de acordo com o suposto mundo organizado por suas famílias. Conforme afirma Lukács (2000, p. 79-80), quando a individualidade é rompida:

Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado. O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a

essência do mundo exterior – ao material diverso correspondente a mera diversidade estrutural.

O ideal do casal de protagonistas de *O vento assobiando nas gruas* vai de encontro ao ideal arquitetado pela família Leandro. Por essa razão, a força mais poderosa, a família de portugueses, empreende uma luta indelével em favor da organização social que lhe é mais conveniente. Resta ao casal de amantes, a partir de um sufocamento social, seguir em busca da realização pessoal diante de um desejo amoroso latente e de uma sociedade hipócrita e capitalista.

Com isso, a narrativa se encerra com a palavra “fim”, reiniciando com um *post scriptum*, com o nome homônimo ao do romance, *O vento assobiando nas gruas*. O *post scriptum* narra em primeira pessoa, por Lavínia, o casamento de Milene e Antonino. A cena é vista pela narradora como um grande teatro, montado em uma igreja de Valmares e bem dirigido pelos assessores da família Leandro. Vê-se que, após todas as questões políticas, morais e do amor serem resolvidas, os Leandro armam o casamento de Antonino e Milene, em uma cerimônia discreta como fora o enterro de Regina Leandro. Não obstante, nessa cerimônia discreta, os Mata e os Leandro são milimetricamente distribuídos na igreja de forma a mostrar aos moradores de Valmares a junção das famílias, assim como a tolerância dos Leandro em aceitarem o casamento de um dos seus com um membro de uma família de miseráveis, negros e imigrantes africanos:

Eu encontrava-me atrás, agora é que eu via que tinha interpretado mal a posição das pessoas. Certamente por causa do tamanho brutal da minha capelinha, eu não tinha reparado que, ao lado da mãe do noivo, se encontrava agora a tia Ângela Margarida e, a fechar o banco, mesmo à frente, se perfilando a seu marido, o tio Rui Ludovice, em fato azul-escuro. Eu tive a certeza, mesmo sem ver de frente, que ele usava gravata

vermelha. “Antes não ocupavam estes lugares” – pensei eu. “De onde vieram?” Sim, pessoas mudavam de posição durante aquela cerimónia discreta, tão discreta que nem se dava por que mudavam. Só depois comecei a perceber. A minha capelinha impedia-me os movimentos do olhar. Percebi, finalmente, que havia um coreógrafo naquela sala sagrada (Jorge, 2007b, p. 473-474).

Ironicamente, a cerimônia coreografada para se configurar politicamente correta é realizada em um Domingo de Páscoa, momento que na tradição cristã simboliza ressurreição, vida nova e reafirmação do amor dos homens de bem. Também se for relacionada com seu símbolo maior que são os ovos, vê-se que o momento celebrado pelos cristãos remete a um período de fertilidade, trazido pela fartura de ovos. No entanto, Milene e Antonino entram naquele casamento repetindo as fatídicas histórias de amor clássicas. Sendo que ao casal moderno não foi dado o exílio e nem a morte por amor, mas Milene entra na igreja sem o útero, exilada do destino escolhido e morta para a procriação e expansão de frutos de seu amor com Antonino: “[...] como parábola da vida, da luta entre os pobres e os ricos, raças e raças, como perseguição do amor entre Milene e Antonino, Romeu e Julieta maltratados, no final do século XX” (Jorge, 2007b, p. 474).

O casal vai viver eternamente podado, em um mundo desenhado para eles de acordo com as conveniências de uma sociedade hipócrita, preconceituosa e capitalista. Ainda assim, o padre, no momento da homilia, ratifica a ideia do poder do amor e, ao se reportar a Regina Leandro, completa “– ‘Sim, essa mulher sabedora, que, na escuridão da noite, passou entre nós, insensíveis, e enquanto entregava um braço à morte, com o outro tomou a neta e entregou-a ao poder do amor...’” (Jorge, 2007b, p. 481), tudo isso soa

irônico diante da situação posta, uma vez que o amor do casal era reconhecido por todos, como obra do destino ou de algum sinal divino, coisas inerentes às dadas para a justificativa de um grande amor.

O romance *O vento assobiando nas gruas* inicia com a cerimônia de morte de Regina Leandro e encerra com o casamento de Milene Leandro, ambas as cerimônias realizadas de forma simples, sem a merecida pompa. A primeira, por falta dos membros da família, e a segunda por conveniência dessa mesma família. Assim, esses rituais fecham um ciclo de vida daquelas famílias e inauguram um novo período. Mesmo que desse casamento não sairá nenhum “fruto”, a vida dos Mata e dos Leandro não será mais a mesma depois da junção das duas famílias. Entende-se, assim, que o contexto exposto no romance analisado mostra que a contemporaneidade não é vista como um tempo positivo para as realizações amorosas. Impera uma ilusória sensação de liberdade a qual, vez por outra, coloca em questão as práticas amorosas do sujeito. O sentimento amoroso continua tentando desafiar o homem e seu modo de viver a cada modelo novo de sociedade que surge.

IV

O AMOR NO ROMANCE  
CONTEMPORÂNEO: LYGIA  
FAGUNDES TELLES E LÍDIA  
JORGE

## 1. A recorrência do mito clássico de amor

– Por caduquice não vou vender a alma ao Diabo. Não sei, mas os mitos... deviam morrer cedo, os mitos. Antes da queda dos cabelos, dos dentes, das carnes. Antes da mudança para a Rua das Ruínas, existe essa rua? (Telles, 2010a, p. 158).

Nas representações ficcionais, os amantes, quando distantes, vivem de lembranças e de construções amorosas que alimentam o desejo e o prazer da espera pelo amado. Não se vê o amor realizado e rotineiro como algo excitante, nem para os amantes e nem para os leitores. O desejo de ambos só se realiza quando o casal está envolto nas nebulosas sociais, morais ou de qualquer espécie. Frente a isso, a literatura utiliza o ingrediente da incerteza para a manutenção da chama amorosa, cujo ápice, na maioria das vezes, ocorre ao final da narrativa. O leitor é levado, a todo tempo, por uma necessidade de busca de um desfecho amoroso catártico, mas, quando isso não acontece, se sente furtado, pelo narrador ou por qualquer outra entidade que está destinada a contar aquela história. O que se percebe é que a realização e o gozo integral dos protagonistas são negados, deixando o vazio do fim sem fim, do final que não se mostra feliz ou que, muitas vezes, somente é sugerido na narrativa contemporânea, como propõe Umberto Eco (2005); ou deixa, ainda, a frustração por constatar que a morte, fim de tudo, paradoxalmente, é o que, na maioria das vezes, sustenta e mantém as histórias de amor.

No que foi discutido até aqui, observa-se que tanto Lygia Fagundes Telles quanto Lídia Jorge abordam, de formas disparem, as questões propostas nesse estudo. No entanto, é importante frisar que a disparidade se encontra nas relações que se interpõem com a história de amor contada, ou seja, os problemas que circundam o tema aparecem nas duas obras, sendo que as questões se diferenciam em

cada uma delas por motivos particulares e culturais. O sentimento de amor Eros aparece forte, as relações amorosas têm seus caminhos, contextos e desfechos, no entanto, a forma de contar é diferente, as situações abordadas, sejam elas morais, políticas, sociais, seguem vieses distintos, o que é comum em se tratando de escritoras de países com realidades dessemelhantes.

Há de se levar em conta, logicamente, que estamos falando de romances contemporâneos, mas de contexto estético e intenções narrativas particulares. Ou seja, a escritora brasileira Lygia Fagundes Telles tem uma forma e uma abordagem de escrita que diferem, em se tratando da forma mais abrangente do texto, da maneira de abordagem da escritora portuguesa Lídia Jorge. Esta, por exemplo, costuma trazer para sua obra fatos históricos pontuais de Portugal e esses fatos guiam, modificam ou marcam as vidas de suas personagens, como se vê em *A costa dos murmúrios*, quando a personagem Eva Lopo muda seu destino social e amoroso após presenciar as atrocidades da guerra colonial portuguesa em Moçambique. Por outro lado, na narrativa de Lygia Fagundes Telles, os assuntos sociais e históricos também aparecem, no entanto, eles não são os condutores principais das vidas de seus personagens. Todavia, essas questões elucidam um determinado contexto em que se insere a personagem, como, por exemplo, a tortura sofrida por Gregório, de *As horas nuas*, no período da ditadura militar no Brasil – dos anos 1960 a 1970 –, bem como as consequências desse fato em sua vida cotidiana.

Frente a isso, as narrativas se aproximam. Ambas as escritoras, em seus romances, tocam em questões sociais. No entanto, a preocupação da brasileira é mais holística, metafísica, ou seja, a problemática das personagens de seu romance não se dá somente no nível social, mesmo que surjam questões históricas e políticas, o que sobressai são as questões psicológicas. Sobre esse aspecto da obra de

Lygia Fagundes Telles, Carlos Augusto Magalhães (1994, p. 152) argumenta que:

Quanto mais o ser se sente fragmentado, alienado pela vida moderna, mais ele aspira à unidade e à profundidade, seguindo no espaço e no tempo à orientação de um dinamismo psíquico. É o que constatamos na trajetória de nosso anti-herói, que luta desesperadamente para encontrar na própria interioridade a plenitude perdida. Rosa Ambrósio está em busca da identidade diluída, não garantida pela ordem de uma sociedade, nem pelos valores de uma civilização. Assim, ela mostra-se frustrada dentro de uma sociedade massificada.

Enquanto isso, Lídia Jorge costuma referir-se em suas obras a questões marcadamente sociais, em sua maioria, referentes à longa colonização portuguesa e aos reflexos negativos disso para a metrópole tal como para os países colonizados. Sendo assim, esse contexto de revolução, guerra e pós-guerra é o que vai gerir e complicar as relações sociais, entre elas as relações de amor no romance português em questão. Sobre esse tema, Mônica Cunha (2004, p. 69) afirma que, no romance *O vento assobiando nas gruas*:

Poder-se-á dizer que [...], de modo talvez diferente do que é costumeiro na tradição do romance, a história de amor foi o pretexto para retratar um torrão tematicamente abrangente e simbólico do Portugal do século XX e XXI.

Embora o romance trate de problemas sociais em Portugal, decorrentes do pós-guerra, isso não se sobressai à história de amor contada. Há um equilíbrio na narrativa. Isto é, aparece como cenário uma terra explorada pela modernidade gananciosa e desejosa de lucros

a qualquer preço. Com isso, observa-se que, além de refletir os temas da imigração decorrente de um pós-guerra, vê-se sublinhado, no romance *O vento assobiando nas gruas*, a história de amor de Milene e Antonino e suas complicações por viverem em um espaço hostil.

Ambos os romances analisados nessa pesquisa têm suas histórias contadas em cenários de sociedades reais e atuais. As narrativas se passam no contexto dos anos de 1980 e 1990, em países ocidentais. São histórias de pessoas que vivem numa sociedade fútil, em um período histórico globalizado, no qual o mercado tenta igualar a todos a partir de um parâmetro estabelecido por quem tem mais poder financeiro. O cenário é traçado em um tempo que começa a disseminar a ideia do politicamente correto, onde não deve haver diferenças de classes sociais ou de raças, em que todos são policiados pelas suas atitudes, como é visto no romance *O vento assobiando nas gruas*, especificamente sobre o preconceito de raça; do mesmo modo como pelo constrangimento da personagem Rosa Ambrósio em se relacionar amorosamente com um homem mais novo, no romance *As horas nuas*. Ambas as personagens têm as vidas vigiadas e guiadas por paradigmas preestabelecidos, mesmo que de forma inconsciente, como se confere no romance brasileiro.

Nota-se, pois, nesse romance, que a personagem Rosa nunca foi completamente feliz no amor. Sua primeira paixão amorosa foi seu primo Miguel, por quem se apaixonou quando ainda era adolescente. No entanto, foi ele quem primeiro frustrou as expectativas amorosas da moça. Assim, desiludida pela morte do amado, ela se entrega ao homem sério e que lhe daria segurança, o intelectual Gregório, sujeito bom e tranquilo que não lhe desperta o poder de Eros, mas lhe dá equilíbrio para seguir a vida e se firmar como atriz e mulher séria na sociedade paulista dos anos 1940. Apesar disso, a vida morna de um casamento sem turbulências não sustenta os anseios de Rosa, mulher visceral que necessita de uma vida mais dramática, de um amor paixão,

carnal, aquele que ativa o fogo e que desperta nos amantes o desejo de se perderem para se encontrarem. Mesmo Rosa Ambrósio tendo uma relação de esposa convencional e típica de uma mulher de classe social bem favorecida, tradicional e com uma filha, e vivendo em um mundo social desejado por muitas mulheres, o desejo da paixão abrasadora e incondicional, já manifestado na adolescência, reaparece, corroendo suas entranhas e levando-a a realizar suas necessidades a qualquer custo, o que mostra o poder paradoxal do amor Eros, aquele que nunca se satisfaz e que joga a personagem nos braços de um amante.

Por outro lado, o romance *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge, mostra a personagem Milene também lutando por um amor. A moça, ao se apaixonar por Antonino, não leva em consideração as convenções sociais, a moral e as diferenças culturais e de raça, lançando-se ao amor pelo rapaz. Percebe-se que, tanto no romance brasileiro como no português, a presença do amor move as mulheres e as impulsiona a buscar a felicidade. Para isso, elas enfrentam tudo e se dobram ao poder de Eros.

O Brasil de Rosa Ambrósio é um país recém-saído de um regime militar, ditatorial e que esboça reflexos de um desejo de liberdade que emerge buscando angariar seu espaço, em todos os contextos, inclusive no amoroso. Ironicamente, a contemporaneidade não comporta a busca do sujeito por compreender seus anseios interiores. Estes não cabem naquele momento histórico em que não se tem tempo a perder, em que tudo deve ser feito de modo rápido, uma vez que é necessário passar a limpo um período de limbo que vinha se arrastando no país.

O Portugal da personagem Milene Leandro é o dos anos 1990, envolto em resquícios da colonização portuguesa na África e seus catastróficos resultados de mazelas sociais que surgem por decorrência da longa ditadura salazarista. Nesse sentido, ambos os

romances pespontam suas histórias principais com as questões sociais relativas às histórias reais dos respectivos países de origem, trazendo à tona o homem e suas dores particulares, mesclados como um amalgama indissociável.

Conforme o que vem sendo exposto, as relações amorosas, tanto no cenário do romance *As horas nuas* quanto em *O vento assobiando nas grutas*, carregam as mesmas características, mostrando que, embora as culturas de Brasil e Portugal sejam diferentes, o mito do amor não se difere na essência. Por essa razão, vê-se com este estudo que a hipótese de que o amor é fugaz e não perene se sustenta bem como o elemento problemático é o próprio amor. Entende-se, pois, por problemático aquilo que é “referente ou da natureza de um problema”, algo complexo, labiríntico, incerto ou duvidoso (*Cf.* Dicionário Aurélio). Frente a isso, quando o amor toma conta da vida de um sujeito, de uma forma ou de outra, o descontrola, desencadeando uma série de consequências que vão desde situações problemáticas sociais a fisiológicas. Assim sendo, o amor/paixão, sentimento que faz bem ao corpo e à alma, traz consigo outras emoções que desestruturam o sujeito. O amor em seu auge estimula o organismo, eleva a autoestima e aponta perspectivas, mesmo sendo sensações provocadas pelo sujeito em estado apaixonado. Sobre isso, Stendhal (2007, p. 31) sublinha que:

Quando as infelicidades próprias do amor se mesclam a outras desgraças (infelicidades de vaidade, se sua amante ofende seu justo orgulho, seus sentimentos de honra e dignidade pessoal; desgraças de saúde, dinheiro, perseguição política, etc.), só em aparência o amor aumenta devido a esses contratemplos; como eles ocupam o lugar de outra coisa na imaginação, impedem, no amor a esperar, as cristalizações, e, no amor feliz, o nascimento das pequenas dúvidas.

Nota-se, a partir da afirmativa de Stendhal, que o amor por si só já é um sentimento intrincado de impedimentos e transtornos. Ressalta dessa observação que, o amor contemporâneo sofre mais ainda, pois esbarra no paradoxo do excesso de liberdade, o que colabora para uma variedade de parceiros e uma difícil fixação em um possível amor ideal. Nesse contexto moderno, o sentimento de amor, quando acontece, aparece cheio de vícios e de questões caras à contemporaneidade, como a pressa, a falta de tempo, o excesso de oferta e a dificuldade e ansiedade em acertar naquele que seria o tão sonhado amor eterno. Nos novos moldes do sujeito contemporâneo, marcado pela pressa e destituído de paciência para um relacionamento complexo, como o amoroso, aparecem ainda outros elementos que são inerentes ao sentimento do amor, como o ciúme e a insegurança, que seguem sendo o fio condutor desse universo ficcional. Esses sinais, na contemporaneidade, brotam enquanto alegoria de um amor em crise, em queda, sendo destronado. O amante, no âmbito da relação amorosa, torna-se o foco e, mesmo que desapareçam os antigos impedimentos clássicos, surgem percalços de outra natureza para angustiar os amantes, reafirmando o embate de quem se lança sem reservas ao sentimento de amor.

Indubitavelmente, pode-se afirmar que o amor é um sentimento por si só precário, por nascer e se desenvolver no sujeito em um ambiente truncado, cheio de questões irresolvíveis, portanto, problemático e passível de embate constante com o mundo hostil. O sentimento de amor nasce mutilado, uma vez que o ser humano por si só é um sujeito incompleto, em busca de se conhecer e que vive em dissonância com o mundo em que habita. Sobre o homem e a dissonância com o mundo hostil, Lukács (2000, p. 82) afirma que:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si homogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista de autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sé-lo na esfera em que se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida.

Vale registrar que o amor no romance contemporâneo traz peculiaridades representativas de qualquer romance, em qualquer época, ou seja, apresenta assuntos como: paixão, prazer, inveja, adultério, ciúme, mágoa, dor, egoísmo e solidão, desesperos e demônios próprios do sujeito humano, o que reforça a problematização do amor como sendo algo inerente ao humano e não a um tempo especificamente.

Voltando aos romances em foco nesse estudo, pode-se afirmar que, em *As horas nuas*, Lygia Fagundes Telles ficcionaliza o desencontro do sujeito com o amor. Observa-se que a personagem Rosa Ambrósio não “segura” o objeto amoroso que lhe escapa sempre que ela pensa que o achou, assim foi com seu primeiro amor, Miguel, ou com o amante, Diogo, a quem ela dedica amor carnal, apaixonado relativo a Eros. No entanto, as suas frustrações amorosas a levam a uma autorreflexão e autoconhecimento. Mesmo que isso não sirva para a felicidade, é a partir da frustração amorosa que a personagem se põe a pensar sobre a vida e sobre como se deu seu encontro com o sentimento do amor.

Por outro lado, Milene Leandro, personagem de *O vento assobiando nas grutas*, romance de Lídia Jorge, vive o princípio de uma paixão platônica pelo primo João Paulo e toda a sua vida infeliz e solitária é dedicada a ele. O amor criado pela imaginação da moça a sustentava, e a constante lembrança das promessas do primo davam energia para o presente sem vigor de Milene, alimentando seus dias de solidão, até aparecer o que considera seu amor da vida toda, verdadeiro e real. Milene transfere para Antonino a paixão ilusória que nutria pelo primo. A substituição se faz natural, efetivada pela constante presença de Antonino que alimentou o amor. Sentimento esse que sobrevive bem na ausência, conforme postula Beth Milan (1999), no entanto, ele exige uma manutenção, mesmo que essa seja virtual. É preciso existir uma fonte que leve o amado a ter esperanças na volta de seu objeto amoroso. Essa ideia da manutenção amorosa já foi defendida por Ovídio há mais de dois mil anos. Para o poeta:

O amor, ainda jovem e pouco seguro de si, se fortifica com o uso; alimente-o bem, e, com o tempo, ele se tornará sólido. Este temido touro, você tinha o hábito de acariciá-lo quando era bezerro; esta árvore, à sombra da qual você deita, não era no início senão uma fina haste, pequeno em sua nascente, o rio aumenta enquanto avança, e, durante seu curso, recebe a água de mil afluentes (Ovídio, 2006, p. 63).

Nota-se que Milene vivia iludida com as lembranças de adolescência passada com o primo, no entanto, quando ela conhece um homem real que a ama de verdade, naturalmente o amor adolescente fica no passado, o primo ganha outra função na sua vida, a de um amigo para ouvir as histórias de seu amor real. Assim, os percalços da relação amorosa de Milene Leandro agora são reais e a narrativa segue com a busca do casal por um final feliz. Contudo, a

partir do momento em que se dá a realização amorosa, quando o dilema sobre ficar ou não juntos é resolvido, o casal desaparece da história, reaparecendo sem voz no desfecho do romance. Essa brusca mudança textual leva o leitor a uma frustração imediata que, indubitavelmente, segue em busca do resgate do par amoroso, em vão.

Nos romances em apreço, os amantes trazem clareza sobre seus sentimentos com relação ao amor, ou seja, tanto Milene Leandro quanto Rosa Ambrósio têm lucidez sobre a relação amorosa com os amados ou com aquele a quem elas se dedicam a amar. No entanto, as personagens analisadas vivem sob o efeito de alguma deficiência ou vício, como se o amor necessitasse de uma embriaguez ou loucura para se justificar. Tal necessidade leva a crer que Eros não atua na lucidez, na racionalidade. Conclui-se, pois, que o amor é cultuado nos dois romances, contudo, as personagens em destaque, Rosa Ambrósio e Milene Leandro, são envoltas na trama amorosa sendo consideradas pelos que as observam sob o viés da alienação; nenhuma das duas é vista em seu estado normal pelos que as cercam.

Com relação à personagem Rosa Ambrósio de *As horas nuas*, na visão da filha, da psicanalista e do gato narrador, ela não poderia ser considerada psicologicamente normal, era irresponsável, alcóolatra e um tanto desligada do mundo real.

No segundo tempo ocupou-se [a psicanalista] de Rosa Ambrósio que andava bebendo demais, queria saber se não seria conveniente internar a maezinha que piorou (teria dito pirou?) desde que Diogo (um ingrato) foi embora. Pediu uma consulta, precisava de orientação. Respondeu que não podia (em nenhuma hipótese) receber-la (Telles, 2010a, p. 75).

Relaxada e beberrona, [Rosa Ambrósio] continuava metida na antiga camisola sensual das noites sensuais, veste a primeira peça que tira da

gaveta. Uma bruxa seduzindo o tempo. Gente com caráter envelhece mais depressa, a responsabilidade é um arado cavando sulcos no couro cabeludo. Na face. Mas, Rosona é irresponsável, será poupada (Telles, 2010a p. 97).

Enquanto Milene, a personagem de *O vento assobiando nas gruas*, nasceu oligofrênica, medicamente diagnosticada, não tinha muita noção do perigo que corria por se envolver com alguém diferente de sua classe social e racial, e ainda tinha o agravante de ser filha de uma grande paixão, o que, na visão de sua tia, resulta em alguém com a sanidade duvidosa.

Mas Antonino da Mata tinha tapado a cara – “Tu não vês o alcance do que estás a fazer?” A voz dele tinha-se esganicado, perdido o seu tom natural para entrar num registro fino e áspero. Custava a percebe-se o que dizia – “Eh! Eh! Ponto final...” A falar de costas para ela [se referindo a Milene] – “Veste-te já... Eu não tenho nada a ver com isto...” Ele a querer de novo devolver-lhe à força a roupa, as sapatinhas e o saco, a empurrá-la. “Porque tu não sabes, mas eu sei muito bem... Preto junto duma mulher branca despida na praia... [...]. Milene a rir, entre a duna e a praia – “Então veste-me, que eu deixo...” – gritou ela (Jorge, 2007b, p. 300-301).

[...] os filhos da grande paixão resultam em geral nevróticos e problemáticos, talhados para a derrota, como se o ser humano não suportasse uma origem demasiado exaltada. [...] A paixão vive por si, não precisa de consequência para além dos seus próprios actos. Não carece de descendência (Jorge, 2007b, p. 418).

Sendo assim, vê-se que as duas personagens são vistas como fora dos padrões psíquicos habituais da normalidade humana, por isso, fáceis de entregarem a paixões sem reservas. Com esse entendimento, constata-se que, nos romances em análise, o amor sucumbe somente os irracionais, os frágeis das faculdades mentais e passionais, que se deixam levar pelas emoções sem se deter nas consequências de seus atos.

A temática do amor aparece como uma questão tensa da contemporaneidade, ou seja, como algo inerente ao homem e, por esta razão, não se dissocia de outras questões históricas nos dois romances. Além disso, como é observado desde o início deste estudo, o amor está associado à ruína, à solidão e ao desassossego, com vistas a rumar para a insanidade. O valor simbólico disso é muito forte nos textos quando de suas confluências. Vê-se que ambas as personagens sofrem pela solidão, desencadeada pela ausência dos amantes ou pretensos amantes, ambas têm a vida desnorteada e até sofrimentos físicos em decorrência da paixão e de seu constante desassossego.

A relação de Rosa Ambrósio com Miguel, seu primeiro amor, é finalizada com a morte do rapaz; o que sustenta o sentimento que permanece vivo é a ação da morte, a qual impede a vivência e a constatação se aquilo foi amor ou se foi cristalizado como amor, fazendo o sentimento de Rosa por Miguel permanecer eterno. Seu casamento com Gregório se dá para preencher o espaço vazio deixado por Miguel, com isso o marido Gregório se torna o porto seguro e a ponte para a verdadeira manifestação de Eros na personagem Rosa Ambrósio. O texto não oferece nem um parágrafo à história do casamento de mais de trinta anos de Rosa com Gregório. Essa parte, portanto, é negada como história de amor no romance *As horas nuas*. O tempo em que permanece casada com Gregório aparece como um tempo nulo que a própria personagem narradora ignora, o que importa mesmo, e o que faz a narrativa dinâmica, é o amor que

aconteceu e morreu antes de Rosa se casar assim como o amor do amante depois dela casada:

Só névoa em redor dele, eu queria gritar, Miguel, volta!, mas era uma tonta, como podia desconfiar? E depois, a cocaína não estava na moda, pelo menos não como agora. [...] O amor da minha adolescência. Não fomos amantes porque o tempo era das virgens, tudo virgem (Telles, 2010a, p. 140).

[...] perdão meu amor, mas queria o Diogo. Vinha bonito e tão alegre. Mesmo quando me chamava de velha me fazia sentir jovem outra vez, não é uma loucura? Isso tudo, a contradição, até nas agressões a gente se entendia, éramos parecidos. [...] ah! Gregório, diga que não sou vulgar ainda que me veja neste estado miserável, fazendo papel miserável (Telles, 2010a, p. 44-45).

Do mesmo modo, no romance *O vento assobiando nas gruas*, pode-se ver a força da morte impondo-se na relação amorosa de Milene e Antonino. A moça dedica amor ao rapaz para suprir a ausência do primo, enquanto Antonino ama Milene por ela fazê-lo lembrar da amada morta:

Antonino tinha evitado o embaraço que ela mesma constituía, mas ao menos tudo se tinha esclarecido. Detestava sofrer prolongado. Aliás, detestava sofrer, não queria sofrer, sempre assim tinha sido, sempre assim iria ser.

Aquela história acabava de ter um desfecho. Acabava-se (Jorge, 2007b, p. 245).

Milene é que havia proposto – Para quê falar da contrariedade? Para a aumentar? Vamos só falar de amor. E das letras do Simple Minds e dos U2,

só das letras boas deles, não das outras. Vamos falar do *Indiana Jones*, do *Apollo 13* e até da *Amante do Tenente Francês*, essa grande xaropada, que ao menos acaba bem. Disso vamos falar. Mas não vamos falar da dor (Jorge, 2007b, p. 387).

Compreende-se ainda que, ambos os romances analisados trazem o sentimento do ciúme como matéria inerente ao amor. No romance de Lygia Fagundes Telles, a personagem Rosa Ambrósio tem ciúmes de Diogo, quando o rapaz a trai de forma explícita, além disso, o gato Rahul também demonstra ciúmes de Rosa, representando o ciúme que o marido deveria ter pelas traições da atriz. Quando Gregório se mata, não fica claro o motivo, podendo o suicídio ter sido induzido pela traição imprudente da esposa.

No romance *O vento assobiando nas gruas*, o ciúme também está presente. Embora apareça de forma diferente do romance brasileiro, o sentimento faz parte da vida do casal central. Milene tem ciúmes de Antonino, o qual, mesmo começando um relacionamento com ela, permanece por algum tempo namorando outra mulher, sua namorada negra com quem tem liberdade de ter uma relação carnal. Ou seja, mesmo com sentimento de amor já manifestado por Milene Leandro, Antonino continua com Divina até Milene reclamar por ciúmes, “Não, ela não ia dizer nada. Ele tinha uma namorada viva” (Jorge, 2007b, p. 215). Mais adiante, o narrador acrescenta:

Milene reparou que a rapariga e Antonino já formavam um casal perfeito. Um dos rapazes grandes soltou um estalo sobre Emanuel, o filho mais velho dele. Disputavam qualquer coisa que mexia, movimentada por pilhas. Antonino soltou um berro na direção do filho dela. Perfeito. (Jorge, 2007b, p. 249).

Das problemáticas amorosas, além do ciúme, ambos os romances mostram entraves que complicam a realização do amor. No romance brasileiro, vê-se que a personagem se sente sufocada por namorar um rapaz mais jovem. E, embora não apareça de forma explícita na narrativa a questão do preconceito com relação à idade, a própria personagem se crucifica quando começa a imaginar o que pensarão sobre sua relação com um rapaz mais novo e menos favorecido financeiramente.

No romance português, Milene sofre o preconceito pela classe social e racial de seu namorado Antonino. Isto é, com o intuito de proteger a família de ser maculada por uma marca étnica diferente, a família de Milene impede uma realização amorosa efetiva entre o casal, punindo-os com a esterilização da moça.

Constata-se, pois, que o amor eterno, completo e com o tão almejado final feliz, em vida, não existe; e a busca constante pela plenitude amorosa é o que sustenta o amor. Além disso, nos romances, é observada a morte aparecendo como o que consolida o amor. A morte, quando acontece no auge da paixão de um dos amantes, cristaliza, fortifica e mantém intacta a idealização do amor eterno. Sobre a cristalização amorosa, Stendhal (2007, p. 14) escreveu:

O que eu chamo de cristalização é o trabalho do espírito que extraí de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado possui novas perfeições. Um viajante fala do frescor dos bosques de laranjeiras em Gênova, à beira-mar, durante os dias ardentes de verão: que prazer saborear esse frescor com ela!

Rosa Ambrósio vive um amor ausente, feito a partir de lembranças. Em nenhum momento o romance brasileiro mostra a efetivação do amor de alguém pela atriz. Mesmo já tendo existido três importantes homens em sua vida, ela é uma mulher que sempre viveu

na solidão. Embora com quase sessenta anos, a atriz sonha, como uma adolescente, em viver uma espécie de amor maravilhoso e perfeito com Diogo, mesmo consciente das dissimulações do rapaz e das impossibilidades de uma realização amorosa com o ex-amante.

Nota-se, pois, que em ambos os romances há o jogo amoroso dos casais. Milene e Antonino se atraem e se rejeitam assim que se conhecem, mas não conseguem ficar distantes um do outro. É um jogo amoroso mais dedicado e cuidadoso. No romance brasileiro, a forma de jogo amoroso é mais cruel, pois, quando adolescente, Rosinha se apaixona pelo primo Miguel e se dedica a ficar bonita e a atraí-lo, e acha que tem uma retribuição de sua dedicação, no entanto, o rapaz – em um ato de egoísmo – se deixa morrer, não se importando com o amor que a prima sentia por ele. Por essa razão, quando perde seu primeiro amor para a cocaína, automaticamente, Rosa se entrega a Gregório, aquele que estava disponível no momento e que lhe dispensou atenção. Posteriormente, quando se apaixona por Diogo, seu secretário, retoma a questão do jogo amoroso, mas agora de uma forma mais capitalista, pois Rosa é rica e Diogo é interessado em uma vida confortável e de luxo, a qual a mulher poderia lhe proporcionar. Mesmo quando Diogo se dedicava a ser amante de Rosa, antes da morte do marido, sua atração estava intrinsecamente ligada à troca financeira.

Dessa forma, o jogo amoroso no romance *As horas nuas* é logo diluído por ações práticas. Seria mais um jogo de interesses, em que cada um oferece o que pode ser barganhado. Contudo, no caso do romance português, o jogo amoroso permanece ao estilo romântico/idealizado. O casal Milene e Antonino se atraí e brinca de “esconde-esconde” até se declarar dois amantes apaixonados. Nesse sentido, Cunha (2004, p. 67) afirma que:

Lídia Jorge consegue a proeza de violar um princípio chave das regras supra referidas, pois

adia sempre o conflito e este nunca se resolve na totalidade, fazendo-o sem pôr em risco a legibilidade e compreensão do seu romance, porque consegue deixar o leitor num limbo de dúvidas e intuições, quanto ao que aconteceu e acontecerá, sem ludibriá-lo.

Em ambos os romances se constata que o amor Eros tira o amado do lugar comum de sua rotina; tira a paz dos amantes. O desejo que persegue os amantes e os induzem a ficar juntos, assim como o medo de não poderem realizar o anseio que aparece decorrente das emoções provocadas pelo sentimento amoroso, faz sofrer. Primeiro, sofrer pela paixão que mexe fisiologicamente com os amantes, segundo, sofrer em decorrência dos problemas trazidos pela relação amorosa, como o impedimento, o ciúme, o medo da perda. No caso dos romances analisados, em se tratando dos grandes amores, dos amores que se apresentam e deixam as personagens desnorteadas, ambos sugerem uma relação de amor além da vida, como algo altivo, mesmo com todos os percalços reais. No romance brasileiro, quando Rosa encontra o amante Diogo, ela chega a compará-lo com Miguel, seu amor adolescente já falecido; para ela, era como se fosse a reencarnação do amor presente. Por outro lado, no romance português, Antonino imagina que Milene é a reencarnação de sua primeira mulher, aquela a quem ele amou muito e que morreu cedo. Esse fato reitera, pois, a temática da morte relacionada aos grandes amores, nesse caso, em forma de reencarnação, que surge para sustentar ou justificar a relação de amor inexplicável e intensa dos casais.

Em entrevista, Lídia Jorge afirma que Antonino é “[...] um dos Mata [que] se isola, e interpreta o papel do homem que experimenta o amor. Melhor dizendo, ambos, Antonino Mata e Milene, libertos e presos pelo amor” (Ferreira, 2009, p. 44). Essa afirmativa da escritora vem reforçar a ideia do amor como algo que angustia, prende e

condena a personagem. Guiado pelo próprio arbítrio ou por interferência externa, é levado à ruína depois da entrega amorosa. O amor continua envolto a impossibilidades de realização, seja pela família, moral, dinheiro ou idade; segue sendo perseguido e frustrado em suas perspectivas.

Apreende-se, também, neste estudo, que a ilusão romântica do amor puro e eterno é posto em causa. A primeira ilusão amorosa da personagem portuguesa se esvai quando Milene percebe que seu primo nunca lhe deu a importância que ela julgava ter e Antonino aparece ocupando o seu lugar. Com a personagem Rosa Ambrósio, a ilusão do amor eterno morre juntamente com o seu primeiro amor, Miguel. E, depois que ela se casa com Gregório, o que sustenta o casamento é a paixão pela profissão e a tranquilidade rotineira da relação dos dois. Quando Rosa Ambrósio se sente apaixonada de novo, não abre mão do conforto de sua vida para viver a paixão, prefere viver de forma clandestina o amor pelo amante. Em estudo sobre o romance contemporâneo, Magalhães (1994, p. 136) afirma que:

Rosa Ambrósio é uma subjetividade solitária, uma burguesa falida e culpada, e identifica-se com o anti-herói pelas marcas de desqualificação ocasionadoras de derrota, de angústia e de desagregação. Ela incorpora o papel do anti-herói por sua degradação e perda de identidade, o que a desqualifica e compromete sua auto imagem, cujo reflexo imediato é a baixa de auto estima, que caracteriza seu momento vivencial presente.

Constata-se, pois, que há uma espécie de fragmentação amorosa nos romances contemporâneos, decorrentes de vários fatores, sejam eles sociais ou psicológicos. Ou seja, o romance contemporâneo revisita a temática do amor, no entanto, este agora se

reveia claramente mais problemático, pois o mundo não o sustenta. A sabedoria aparece como um estabilizador da paixão amorosa, que, em outras palavras, poderia ser entendida como uma sublimação, colaborando com a libertação do homem das paixões fugazes e que o equilíbrio racional não é muito amigo do sujeito apaixonado. A consciência e a lucidez não comungam com o estado de paixão e, portanto, com o estado amoroso em si, faz-se necessário que se alienie um pouco do mundo real para viver uma grande paixão e, consequentemente, uma história de amor.

Nas duas narrativas escolhidas para análise, são as personagens femininas, embora com ressalvas e medos, que tomam frente na busca pela realização amorosa. Ambas se entregam de corpo e alma no intuito da comunhão do amor. No romance brasileiro, Rosa Ambrósio pondera, sofre e se martiriza pela sua situação de mulher apaixonada por um homem muito mais novo que ela, mas não desiste de esperar e sonhar com a volta desse homem. No romance de Lídia Jorge, Milene Leandro também luta e persegue seu amor, nesse caso, não pela questão da idade, mas um mesmo impedimento social, sendo que uma barreira real devido à situação étnica de seu amado bem como a situação financeira desproporcional. Desse modo, em se tratando do amor, mesmo com idades diferentes, situações sociais distintas, as mulheres em questão buscam viver o sentimento proposto por Eros, de alguma forma, lutam por ele e por ele ganham força e vigor para viver.

# CONSIDERAÇÕES

## Amor: da sede infinita ao prazer agriadoce

*A paz tensa da chama fugaz: o amor no romance contemporâneo*, cujo propósito foi investigar como se configura o amor Eros no romance contemporâneo de expressão portuguesa e brasileira, teve como matéria de estudo as obras *As horas nuas* e *O vento assobiando nas gruas*. A análise dos romances veio ratificar a hipótese de que o amor ficcionalizado nos textos é paradoxal e complexo, se dá na ausência, na ruína, no embate, culminando quase sempre com a morte dos amantes ou do próprio amor e, curiosamente, essas são as características que sustentam esse sentimento ou estado de ser. Nascido da penúria e da riqueza, conforme afirmado por Diotima, em *O Banquete*, de Platão, o amor busca sua realização e/ou sustentação na angústia e na incerteza do ser que ama. Os entraves são inúmeros, indo de ciúmes a inseguranças e, quando não termina com a morte, remata com a maldade humana oriunda de interesses sociais das mais diversas montas.

Sobre as narrativas em apreço neste estudo, observa-se que as histórias de amor surgem sempre incompletas e não alcançam uma realização plena de gozo. As narrativas se dão a partir de situações conflituosas e duvidosas, o que deixa os amantes em estado de alerta e constante angústia. As histórias nascem ou desenvolvem-se em cenários hostis ao ambiente amoroso e a relação, na maioria das vezes, é vivida sem que os amantes percebam, em pequenos momentos de prazer, a espera de um dia poder ter o gozo pleno de uma vivência amorosa maior. No entanto, o que os amantes não apreendem é que o caminho, a travessia para a vivência amorosa em paz é a própria vivência amorosa se consolidando. Não obstante, os poucos momentos de uma possível felicidade são o alimento para sustentação ao desejo de realização, que quase sempre é frustrado no final.

No romance *As horas nuas*, aparece a personagem Rosa Ambrósio, com sua vida de amores fracassados, se dando conta que passou a vida toda solitária, buscando viver um amor de verdade que nunca aconteceu. Rosa Ambrósio se entrega a um completo abandono à espera da volta de uma paixão que denomina amor e por quem dedica o resto de seus dias. O romance termina como começou, com a atriz em completo abandono e vivendo das expectativas amorosas, deixando o leitor desolado por não encontrar a realização de amor na narrativa. Os momentos de felicidade que a personagem Rosa Ambrósio sentiu na vida decorrem de suas construções fantasiosas de amor pelo primo Miguel e, posteriormente, pelos desejos carnais comungados com Diogo, a quem imaginava ser a reencarnação de Miguel. Ou seja, o que sustenta a personagem, no momento presente da narrativa, é a ausência do amante, figura que ela amou por se assemelhar com o primo morto, aquele que foi seu primeiro amor:

Sem falar em Miguel que saiu antes de todos, penso às vezes numa coisa que só tenho coragem de dizer aqui neste gravador, livre, sozinha: *me agarrei em Diogo porque vi nele o Miguel? Não, não pode ser isso, necrofilia, não!* (Telles, 2010a, p. 189-190, grifo nosso).

O segundo romance analisado, *O vento assobiando nas grutas*, não foge ao *script* do final infeliz. A personagem Milene passa metade da vida à espera da paixão platônica, João Paulo, até substituir esse sujeito quase irreal pelo imigrante cabo-verdiano Antonino Mata. O caso amoroso poderia dar certo, já que o amor entre os dois existia, mas todo o universo conspirou contra e quando ocorre a suposta realização amorosa esta não se dá da forma que planejaram, mostrando que nunca viverão em plenitude, uma vez que na cultura dos Mata um casamento servia, principalmente, para a procriação da

raça, e Milene entra no casamento castrada pela família para, justamente, não procriar um descendente negro em meio aos puritanos Leandro.

Na ficção de Lídia Jorge, o amor ausente, fisicamente ou pela morte, também sustenta e perpassa a história. Milene Leandro, a princípio, ama platonicamente o primo e por muito tempo sustenta este sentimento de amor ausente. Quando aparece o seu verdadeiro amor, ela o ama com todas as forças e coragem. No entanto, o amor que Antonino Mata sente por Milene se dá porque a moça, mesmo sendo branca, lembra a primeira mulher do cabo-verdiano:

“Eunice morreu. Você já ouviu falar da Eunice? A mãe dos meus filhos? Agora não quero pensar nesse assunto. Sabe...” Tratava-a novamente em terceira pessoa. “Sabe, foi amor muito lindo, o nosso. Eu e Eunice quando nascemos já vínhamos juntos, de mãos dadas. Passados vinte anos, foi só casarem-nos. Diziam as pessoas...” Depois ficaram em silêncio. Porém com Antonino, mesmo que se ficasse calado, nunca se ficava em silêncio. Ele disse – “Como você não sabe, eu vou contar para você ficar a saber. É assim – Toda você me lembra ela e eu não sei porquê. E a minha namorada actual é preta como a Eunice e não me lembra a Eunice. Você me lembra e é branca. É tal e qual ela [...] “as vezes eu acho que a sua alma é a dela” (Jorge, 2007b, p. 213-215).

Assim sendo, Milene entra na história de Antonino como a reencarnação do primeiro amor dele. Ela ama sozinha, uma vez que Antonino ama a sombra da mulher que morreu e vê em Milene o resgate do amor frustrado por Eunice, seu verdadeiro amor que continuou cristalizado pela morte precoce.

Em entrevista, Lídia Jorge fala que escreve para tentar buscar ou colocar ordem e harmonia ao mundo desordenado, no entanto, a própria escritora reconhece a ingenuidade de pensar um mundo harmonioso, onde o amor prospere e todos sejam felizes para sempre, isto é, nem mesmo a criadora de vidas fictícias assume poder falar de relações amorosas felizes sem temer cair no “ridículo” do assunto:

Quer dizer, eu queria no fundo encontrar uma harmonia, eu queria dar pais aos filhos, filhos aos pais, amantes às mulheres... Eu queria, na minha inocência, organizar o mundo. E eu comecei assim. Depois, pela vida afora, eu pensei em diversos finais felizes. Mas nos bons livros poucas vezes há finais com harmonia. Mas nunca deixei de, para além da última página, reclamar uma harmonia para o mundo. [...] E eu assumo isso diretamente, mas com um pouco de vergonha.<sup>13</sup>

Entende-se, com isso, que o mundo só funcione com a necessidade de busca do homem. A incoerência humana é que sustenta o homem e lhe impulsiona a continuar uma procura indelével, que ele finge não saber que é ilusória. A mesma ilusão que levou à morte Lucíola, Ema Bovary e Luísa, personagens dos romances *Lucíola*, de José de Alencar, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Esta pesquisa mostra que, nos romances *As horas nuas* e *O vento assobiando nas gruas*, a representação do amor aparece forte na vida das personagens. No entanto, não se pode dizer que o sentimento se realiza de forma plena e concreta pelas protagonistas, mas aparece

<sup>13</sup> Fala proferida por Lídia Jorge na Feira do Livro de Porto Alegre. Material disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/2011/11/das-conversas-com-lidia-jorge-na-feira-do-livro/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

refletido nas ausências e na morte. Isso reitera a hipótese levantada de que o amor problemático continua imperando na ficção contemporânea.

Observa-se, ainda, que o sentimento é sustentado por alguma coisa do além, e esvai quando é posto em causa, como é próprio desse anseio tão contraditório e caro ao homem. Desse modo, os romances contemporâneos estudados refletem, de forma mais lúcida e fria, como um sentimento tão antigo segue sendo buscado, mesmo que no inconsciente o sujeito tenha a certeza de que ele jamais se realizará efetivamente e que a travessia, talvez, seja a vivência do amor.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras citadas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Biblioteca tempo Universitário, 1991. p. 50-71.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. O romance: História e sistema de um gênero literário. In: AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997. p. 671-786.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**: poesia completa. 1. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongermino; Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007a.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: H. dos Santos. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2007b.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BIANCHIN, Neila Roso. Espelho, espelho meu, uma leitura de as horas nuas de Lygia. **Travessia**, n. 21, 1990.

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

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico**: etimológico da mitologia grega. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 2 v.

BRIDI, Marlise Vaz. Romance: forma e dissolução na década de 80. In: BUENO, Aparecida de Fátima *et al.* (org.). **Literatura portuguesa**: história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007. p. 75-83.

**Cadernos de Literatura Brasileira**: Lygia Fagundes Telles. Instituto Moreira Salles, 05, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. 2 v.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre

Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio [et al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAPELÃO, André. **Tratado do Amor Cortês**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo: Hucitec, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CUNHA, Mônica Lisa M. de Moraes Gouveia. **Sucessos na literatura. Regras, receitas e surpresas na literatura contemporânea**. 2004. 130f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

DAVID, Débora Leite. **O desencanto utópico ou o juízo final**: um estudo comparado entre *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, e *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane. 2010. 229f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e identificação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. A arte da espreita: a narrativa portuguesa contemporânea. In: BUENO, Aparecida de Fátima *et al.* (org.). **Literatura portuguesa:** história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007. p. 293-300.

FERREIRA, Ana Paula (org.). **Para um leitor ignorado:** ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge. Lisboa: Texto, 2009.

FERREIRA, Nádia Paulo. **Teoria do amor.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FORNOS, José Luis Geovanoni. Lídia Jorge: território da paixão e da escrita. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 2, n. 2, p. 58-72, abr. 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução: M. Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES, Rogério. A concepção de Agostinho acerca do amor humano antes da conversão. **Revista Fragmentos da cultura**, Goiânia, v. 14, n. 11, p. 1979-2003, nov. 2004.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes**. 3. ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2001.

JORGE, Lídia. **O dia dos prodígios**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980.

JORGE, Lídia. **Notícia da cidade silvestre**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

JORGE, Lídia. **O vale da paixão**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

JORGE, Lídia. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

JORGE, Lídia. **Combateremos a sombra**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007a.

JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2007b.

JORGE, Lídia. **A noite das mulheres cantoras**. São Paulo: Leya, 2012.

JORGE, Lídia. **Os memoráveis**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.

JORGE, Lídia. **Misericórdia**. Lisboa: Dom Quixote, 2022a.

JORGE, Lídia. Lídia Jorge: a vida até o fim. **Jornal de Letras**, XLII, 1358: 8-12, 2022b.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAIS, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 537-570.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução e introdução: L. T. da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles**: imaginário e a escritura do duplo. 2002. 287f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. Tradução: Mônica Fuchs. In: NOVAIS, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 12-32.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Nacional; Universidade de São Paulo, 1979.

LEMINSK, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAIS, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 322-350.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Revista CULT**, jun. 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria literária.** Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

MACHADO, Ana Maria; SCLIAR, Moacyr. **Amor em texto, amor em contexto:** um diálogo entre escritores. Campinas: Papirus, 2009.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. **A fragmentação romanesco-existencial em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles.** 1994. 176f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Brasília, 1994.

MERTEN, Luiz Carlos. As escolhas de Lygia. **O Estado de S. Paulo**, 7 maio 2011. Disponível em:  
[www.estadao.com.br/noticias/impresso,as-escolhas-de-lygia,716062,0.htm](http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,as-escolhas-de-lygia,716062,0.htm). Acesso em: 25 mar. 2015.

MILAN, Betty. **O que é o amor.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria.** Tradução: Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. O Romance Português Contemporâneo e a representação de conflitos sociais. **Terra roxa e**

**outras terras** – Revista de Estudos Literários, UFSM, v. 21, p. 113-124, set. 2011. Disponível em:  
[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol21/TRvol21j.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol21/TRvol21j.pdf). Acesso em: 27 mar. 2015.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução: Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Lygia Fagundes Telles, Instituto Moreira Salles, n. 5, p. 70-83, 1998.

PAES, José Paulo. Entre a nudez e o mito. In: TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. Posfácio. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 243-247.

PAPOULA, Talita da Rocha Pessôa Rezende. **Espaços em trânsito**: Uma leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge. 2009. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PAZ, Octavio. **La llama doble**: amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993.

PESSOA, Fernando. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PLATÃO. **O Banquete**: o simpósio ou do amor. 3. ed. Tradução, introdução e notas: Pinharanda Gomes. Lisboa Guimarães Editores, 2003.

PY, Fernando. Tempo e memória. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: no caminho de Swann; À sombra das moças em flor. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 1 v. p. 6-15.

REAL, Miguel. **Geração de 90**: romance e sociedade no Portugal contemporâneo. Porto: Campo das Letras, 2001.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**: do neorealismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. 9 v.

RIBEIRO, Renato Janine. A paixão revolucionária e a paixão amorosa em Stendhal. In: NOVAIS, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 477-497.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

RUFINO, Maria Cecília. **A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles**. 2007. 110f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Romance traz o tango das ilusões perdidas. **Folha de São Paulo**, 20 maio 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. Porto: Afrontamento, 2006. p. 211 - 255.

STENDHAL. **Do amor.** Tradução: Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

TELLES, Lygia Fagundes. **A noite escura e mais eu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009d.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

TELLES, Lygia Fagundes. **Oito contos de amor.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX.** 2006. 116f. Tese

(Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. O público leitor e o surgimento do romance. In: WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 11-33.

ZÉRAFFA, Michel. **Romance e Sociedade.** Tradução: Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

## Obras consultadas

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no Romance Português contemporâneo:** Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. 3. ed. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora da Unesp; Hucitec, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice.** Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BRANDÃO, Maria da Conceição da Silva. **Entre o silêncio e a fulguração da palavra em Lídia Jorge:** sacrifício Liberdade e construção da memória. 2021. 274f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Braga, 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: Ática, 1990.

CUATRECASAS, Alfonso. **Amor y sexualidad en la Antigua Roma**: III. a.c – v. d. c.. Madrid: Letras Difusión, 2009.

DAVID, Sérgio Nazar (org.). **Ainda o amor**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

DODMAN, Maria João. Representação da velhice e do envelhecimento na obra de Dias de Melo. **Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 24, p. 120–133, 2017.

FARIA, Esther C. **Vozes das margens**: valorização do ex-cêntrico em *O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lídia Jorge. 2022. 96f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2022.

FERREIRA, Nádia Paulo. Quando se fala de amor, de que amor se fala? In: DAVID, Sérgio Nazar (org.). **Ainda o amor**. Rio de Janeiro, 1999.

GOMES, Graça Joana da Cruz. **História, ficção e transgressões em Triunfo do Amor Português de Mário Cláudio**. 2009. 134f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

GRIMAL, Pierre. **O amor em Roma**. Tradução: H. F. Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução B. Leitão *et al.* 3 ed. Campinas; São Paulo: Editora UNICAMP, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**: existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade.** 12. ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea.** Lisboa: ICALP, 1977.

MENDONÇA, Fernando. **O romance português contemporâneo.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX.** São Paulo: Hucitec; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.

NOVAES, Adauto (org.). **O desejo.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PRIORE, Del Mary. **História do Amor no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

SCHOLLMHAMMER, Karl Erich. O realismo de novo. In: SCHOLLMHAMMER, Karl Erich (org.). **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance:** ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SPERANDIO, Roberta Fresneda Villibor. **Leituras da morte e da solidão em Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles.**

2009. 144f. Dissertação (Mestrado em literatura Comparada) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1993.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura-II**: textos dos formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1965.

**Discorrendo sobre um tema recorrente na literatura universal: o amor e suas vicissitudes, o presente livro cria um diálogo com o que foi construído ao longo da história da literatura, destacando representações ficcionais solidificadas, como os pares Tristão e Isolda e Romeu e Julieta, até chegar em dois romances contemporâneos: As horas nuas (1989), de Lygia Fagundes Telles, escritora brasileira, e O vento assobiando nas gruas (2002), de Lídia Jorge, escritora portuguesa. Centrando suas análises no modo como a contemporaneidade aborda a temática do amor Eros, o texto de Maria Aparecida da Costa reserva para cada um dos romances estudados uma análise minuciosa das relações amorosas que são descritas nessas narrativas, como as frustrações amorosas de Rosa Ambrósio, personagem de As horas nuas, e a relação amorosa do casal Milene e Antonino, de O vento assobiando nas gruas. A partir do que é levantado no estudo individual de cada romance, a pesquisadora parte para um cotejamento das duas obras, culminando na conclusão de como a literatura contemporânea representa o amor.** Ao desenvolver tal estudo, a autora o faz com contumácia e seriedade, usando uma linguagem clara e bem arquitetada, dando ao leitor uma chance de enveredar pelos (des)caminhos que Eros pode traçar.

**José Vilian Mangueira**  
**Universidade Estadual da Paraíba – UEPB**

