

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

THAIS RUBIRA CADAVAL

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA *HÁ UM INCÊNDIO
SOB A CHUVA RALA*, DE VERA KARAM**

**Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do título de mestre em
Letras, área de concentração em História da
Literatura.**

**Prof^ª. Dr^ª. Eliane Terezinha do Amaral Campello
Orientadora**

**Data da defesa:
21/12/2007**

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

Rio Grande, dezembro de 2007

Com eterno amor, à minha filha Lívia, pela compreensão de tantas ausências para esta criação. Dedico-lhe cada uma destas páginas.

AGRADEÇO

À minha filha Lívia Rubira Cadaval, porque dá sentido à minha vida e por me amar independentemente de minhas ausências.

Aos meus pais, Carmen Helena Sayão Rubira e Paulo Roberto Rubira pelo apoio incondicional, carregado de estímulo para que eu conseguisse concluir este trabalho. Deixei-me muito obrigada e o meu reconhecimento por cada palavra, por cada gesto, por todo o empenho!

Aos meus irmãos, Luciano, Juninho e Leandro, pela amizade infinita e incentivo sempre demonstrados.

Aos meus demais familiares que, direta ou indiretamente, trouxeram alguma contribuição.

À família Cadaval. Especialmente à minha sogra e amiga Sonia Maria Silva Cadaval, que partiu em meio à realização desta dissertação, mas que sempre fora uma grande incentivadora nos momentos de desânimo e uma grande companheira nos momentos de conquista.

À minha querida orientadora, Prof^ª. Eliane T. A. Campello, pela paciência, interesse e sagacidade. Sem a sua orientação segura seria impossível chegar até aqui. Obrigada por acreditar que eu era capaz!

À Isis Saraiva Pinto, Letícia Farias Caetano e a todos/as os/as amigos/as que sempre estiveram ao meu lado, acompanhando este trabalho, oferecendo alento em diversos momentos.

A todos/as os/as colegas do mestrado, pela troca de idéias e companheirismo. Em especial aos amigos Márcia Klee e Paulo Sérgio Quaresma, pela amizade e por estarem sempre prontos a me escutar, dividindo angústias e anseios.

Às professoras e professores do curso de Graduação em Letras da FURG, por sempre apostarem que este feito seria possível.

Às professoras e professores do Programa de Pós- Graduação em Letras da FURG, especialmente ao Prof. Carlos Alexandre Baumgarten, à Prof^ª Raquel Rolando Souza, à Prof^ª Néa Castro e ao Prof. Mauro Nicola Póvoas, que me incentivam e acompanham a minha vida acadêmica desde os primeiros anos da graduação.

À Gilda Neves Bittencourt, pela disposição em responder a meus e-mails e por demonstrar satisfação pela utilização de seu nome na base teórica desta dissertação.

À Alice Rache Fonseca, pela disponibilidade e confiança em conferir-me seu material referente à Vera Karam.

À Fabiane Resende, pela atenção na formatação deste trabalho.

À professora Rosa Maria Fernandes Albernaz, pela gentileza e atenção na revisão final do texto.

À Banca Examinadora, pela disponibilidade e contribuição.

À Direção e funcionários/as da Escola de Ensino Médio Aprendizagem e Cidadania, pelo incentivo. Em especial aos meus alunos e alunas, por serem um dos motivos que me levaram a crer na importância desta especialização para meu trabalho de educadora.

A DEUS, por toda a força que precisei desempenhar durante este trabalho. Sem Ele não conseguiria superar as dificuldades que surgiram em meu caminho.

*Socorro, não estou sentindo nada
Nem medo, nem calor, nem fogo
Não vai dar mais pra chorar
Nem pra rir
Socorro, alguma alma mesmo que penada
Me entregue suas penas
Já não sinto amor nem dor
Já não sinto nada
Socorro, alguém me dê um coração
Que esse já não bate nem apanha
Por favor, uma emoção pequena, qualquer coisa
Qualquer coisa que se sinta
Tem tantos sentimentos, deve ter algum que sirva
Socorro, alguma rua que me dê sentido
Em qualquer cruzamento,
Acostamento,
Encruzilhada
Socorro, eu já não sinto nada*

Alice Ruiz e Arnaldo Antunes

RESUMO

Esta dissertação visa à análise dos contos presentes na obra *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999), da escritora gaúcha Vera Karam. Utilizo-me de postulados teóricos vinculados à Crítica Literária Feminista e às categorias da narrativa, bem como aos conceitos de ironia e ao sentido do trágico na contemporaneidade, para verificar de que forma eles são combinados na construção das personagens femininas. Essas bases conceituais encontram-se no primeiro capítulo, intitulado "Diálogos teóricos: a teoria a serviço da prática textual". Neste capítulo, abordo o estudo *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999), da professora e crítica Gilda Neves Bittencourt, pois a tipologia proposta amplia as fronteiras de análise, no que diz respeito às tendências temáticas e narratológicas do conto sulino contemporâneo. Para conceituar ironia, o posicionamento de Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000), serve de apoio, possibilitando autenticar as diversas circunstâncias de uso desta figura por Karam. A abordagem aos postulados teóricos acerca do sentido do trágico na contemporaneidade inclui os posicionamentos de Yves Stalloni (2002), Emil Staiger (1997), Albin Lesky (1997) e principalmente de Gerd Bornheim (1975). Este conceito sustenta a discussão a respeito da presença deste traço nas personagens femininas, que é enfatizado conforme os papéis que elas desempenham na sociedade. Recorro também às reflexões acerca de gênero formuladas por Susana Funck (1994), Joan Scott (1990), Rita Terezinha Schmidt (1994) e Marta Gordo García (2007), entre outras, com o fim de explicitar a perspectiva de uma leitura a partir deste conceito enquanto categoria de análise. No segundo capítulo, intitulado "Um olhar sobre os contos de Vera Karam", realizo a análise das narrativas, considerando a confluência de aspectos, tais quais, a tipologia do conto, a ironia e o trágico, bem como as questões de gênero na construção das personagens femininas. Distribuo as análises dos contos em dois subcapítulos: "A imagem refletida" e "A imagem construída". Três, dos oito contos, estão inseridos na primeira parte, pois aqui as protagonistas mostram-se como se vêem. Elas se autodefinem, refletindo, portanto, suas próprias imagens. Nos demais contos, as personagens são destituídas de voz própria, e suas imagens resultam da visão de um/a narrador/a. Apesar dos modos diferenciados de narrar, Karam direciona seu fazer artístico para a construção formal e temática e do *status* social das personagens femininas. Por meio delas é que a autora elabora e propõe a denúncia e a crítica social, além de explorar possibilidades de transgressão das mulheres às normas a elas impostas. A inegável habilidade técnica de Vera Karam associada a padrões artísticos/estéticos demonstrados em sua *écriture*, constituem-se em fortes fatores determinantes para sua inserção na historiografia literária sul-rio-grandense.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the short stories in *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999), by the *gaúcha* writer Vera Karam. I use theoretical principles linked to the Literary Feminist Criticism and the narrative categories, as well as concepts such as irony and the sense of tragic in our days, in order to verify how they are mingled to build the female characters. These fundamental concepts are in the first chapter, entitled “Theoretical dialogues: theory yields to the textual practice”. In this chapter I focus on the study *The Southern short story: tradition and modernity* (1999), by the teacher and critic Gilda Neves Bittencourt, because the typology she proposes enlarges the borders of analysis in what concerns the thematic and narratologic tendencies of the contemporary Southern short story. In order to conceive irony, Linda Hutcheon’s view in *Theory and politics of irony* (2000) is supportive, leading to the authentication of the various circumstances in which such a figure is applied by Karam. The approach to the theoretical principles on the sense of tragic in our days include the ideas of Ives Stalloni (2002), Emil Staiger (1997), Albin Lesky (1997) and mainly of Gerd Bornheim (1975). Such a concept upholds the discussion on the presence of this feature in the female characters, which is stressed according to the role they play in society. I also investigate the reflections on gender brought by Susana Funck (1994), Joan Scott (1990), Rita Terezinha Schmidt (1994) and Marta Gordo García (2007), among others, in order to deal with a reading perspective based on this concept taken as an analytical category. In the second chapter, entitled “A glance on Vera Karam’s short stories”, I read the narratives by taking into account the confluence of aspects such as the typology of the short stories, irony and the sense of tragic, as well as the questions of gender applied to the female characters. I divide the analysis into two parts: “The reflected image” and “The built image”. Three of the eight short stories are in the first part, because here the protagonists appear as they see themselves. They self-define, therefore they reflect their own images. In the other short stories the protagonists are not given a voice of their own and their images are built as the result of a narrator’s vision. In spite of Karam’s distinct modes of narrating, she emphasizes her artistic work towards the formal and thematic building of the female characters and their social status. The writer elaborates and poses denunciation and social censure throughout the female characters, besides exploring women’s possibilities of transgression to the rules imposed on them. Vera Karam’s undeniable technical ability, associated to artistic/aesthetical patterns demonstrated in her *écriture*, are strong determinant factors of her insertion in the Southern literary historiography.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1. DIÁLOGOS TEÓRICOS: A TEORIA A SERVIÇO DA PRÁTICA TEXTUAL	13
1.1 – O conto contemporâneo sulino e as tendências temáticas e narratológicas	13
1.2 – A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença	22
1.3 – O trágico contemporâneo e suas acepções	30
1.4 – Literatura de autoria feminina: a questão do gênero	35
2 – UM OLHAR SOBRE OS CONTOS DE VERA KARAM	41
2.1 – A imagem refletida	41
2.1.1 – "Há um incêndio sob a chuva rala" – Dentro de mim TEM um dia de sol, eu tenho certeza	41
2.1.2 – "Visita à vovó" – Tudo que estiver ACIMA do normal, ou ABAIXO do normal, enfim, que NÃO FOR NORMAL, está errado	54
2.1.3 – "A vida alheia" – A ausência de sofrimento já é alguma felicidade (talvez a única que se pode almejar).....	64
2.2 – A imagem construída	77
2.2.1 – "Vinte e quatro de dezembro" – Agora só falta o Ano Novo e a vida volta à normalidade triste, que durante o resto do ano ninguém estranha.....	77
2.2.2 – "Primeiro de maio" – Quando tu pensas que sim, agora vai, fecha o sinal outra vez	88
2.2.3 – "Tudo na vida é passageiro" – Alguns ficaram em alguma parada, por onde esse ônibus não passava	98
2.2.4 – "A noiva do Caí" – Não existe nada especial, ninguém tão original assim que não possa ser copiado	108
2.2.5 – "Ursinho de pelúcia" – A gente perde tantas coisas pela vida	116
UNINDO AS PONTAS	127
REFERÊNCIAS	135
ANEXO I – Tabela com a tipologia de Gilda Bittencourt	141
ANEXO II – Tabela com a tipologia de Linda Hutcheon	142

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho consiste na análise dos contos presentes em *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999), da escritora, dramaturga e atriz Vera Karam. A contista nasceu em Pelotas, no dia 20 de outubro de 1959 e formou-se em Letras, pela PUC e em Artes Dramáticas, pela USP, o que, de certo modo, justifica a sua híbrida produção em relação aos gêneros – escritora de teatro e de contos.

Pelo reconhecimento de seu trabalho como escritora dramática (iniciado em 1992, com o espetáculo *Quem sabe a gente continua amanhã?*), ela recebe Menção Especial do júri, no Prêmio Açorianos/93, com a peça *Dona Otília lamenta muito*. Em 1996, leva o 1º lugar no Concurso Estadual de Dramaturgia Qorpo-Santo, com a peça *Ano novo, vida nova*, texto que, posteriormente, fora publicado e vence na Categoria Texto Dramático/97, o Prêmio Açorianos de Literatura. Com a peça *Maldito coração*, Karam recebe três prêmios de melhor texto dramático, entre eles o SATED, do Sindicato dos Artistas do Rio Grande do Sul, e o prêmio do Festival de Teatro de São José dos Campos em 1997. Como contista, Karam obtém o 2º lugar no Concurso Josué Guimarães, com o conto *Primeiro de maio*. Pela tradução de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, ganha o Prêmio Açorianos de 1998. A autora também atuou como diretora e atriz de teatro, participando inclusive do elenco de um filme brasileiro da década de 80, intitulado *A palavra cão não morde*. Além disso, foi professora de inglês e coordenadora de "oficinas literárias". Em 2001, o espetáculo *Nesta data querida* recebe, na Categoria Texto Dramático/2001, o Prêmio Açorianos de Literatura. Em 2006, a peça *Maldito coração me alegra que tu sofras*, sem outros concorrentes na categoria, é consagrada com a premiação de melhor autor nacional do "34º Fenata" (prêmio póstumo). Além desse prêmio, a atriz Ida Celina, por sua atuação, vence a categoria "melhor atriz". Essa mesma peça, em julho de 2006, é escolhida como o melhor espetáculo do "7º Festival Nacional de Monólogos", de Marília.

A contística dessa escritora gaúcha, entretanto, não figura no meio acadêmico, fato que motiva a realizar o presente trabalho. Além disso, a análise dessas narrativas curtas pode contribuir para a inclusão da obra de Karam em uma tradição literária de autoria feminina, que é desenvolvida há mais de dois séculos no Rio Grande do Sul.

Acredito ser necessário abordar a produção literária feminina como uma contribuição em termos de arte e de literatura, pois à medida que exploro questões socioculturais que são importantes na discussão de gênero, verifico que as mulheres sempre escreveram. Entretanto,

devido ao patriarcalismo¹ que as assombravam, elas, na grande maioria das vezes, não passavam de vozes abafadas, anônimas, ou, quando muito, de vozes menores. Sendo assim, procuro dar voz ao trabalho literário, do gênero conto, realizado por Vera Karam.

Minha análise enfoca a construção das personagens femininas, com amparo na Teoria e História da Literatura e na Crítica Literária Feminista. As questões norteadoras, que pretendo atender são:

1) Em que medida o trágico contemporâneo e a ironia se relacionam e se manifestam na construção das personagens femininas nos contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999)?

2) Como a tipologia sugerida por Gilda Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense* (1999), ajusta-se aos contos de Karam?

3) Em que dimensão o estudo de gênero – enquanto categoria de análise – contribui para a compreensão das personagens femininas de Vera Karam?

Em consequência das questões acima, proponho este trabalho com base nos objetivos seguintes:

1) Estabelecer as características formais e temáticas presentes nos contos de Vera Karam, apoiada na tipologia sugerida por Gilda Bittencourt.

2) Demonstrar que a ironia e o trágico contemporâneo presentes na contística de Karam são elementos essenciais para a construção da narrativa, caracterizando o discurso de suas personagens femininas.

3) Compreender a construção semântica de *Há um incêndio sob a chuva rala* sob a perspectiva de gênero.

A metodologia utilizada compreende etapas distintas que procuram dar conta dos aportes teóricos, bem como de sua aplicação nos procedimentos analíticos. Para esse fim, divido a dissertação em dois capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado "Diálogos teóricos: a teoria a serviço da prática textual", busco conciliar postulados teóricos aparentemente distintos que, entretanto, quando associados, resultam em uma base sustentável para a compreensão ampla das personagens femininas. Nessa medida, correlaciono o trágico e o irônico com as vertentes temáticas, as

¹ De acordo com MACEDO & AMARAL (2005), patriarcalismo "é o termo que descreve um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer [no] nível familiar, quer [no] nível mais lato da sociedade no seu todo", de modo que "os privilégios socialmente atribuídos aos homens significam necessariamente, a opressão daqueles a quem os mesmos privilégios são negados, isto é, às mulheres" (p. 145).

consciências narrativas² e as questões de gênero que permeiam cada texto ficcional. Nos Anexos I e II, para fins de ilustração, incluo tabelas com a representação esquemática da distribuição destas categorias relacionadas aos contos.

Para uma melhor organização do trabalho, esse capítulo está subdividido em quatro partes.

Com o subtítulo "O conto contemporâneo sulino e as tendências temáticas e narratológicas" procuro explicitar a tipologia proposta pela professora e crítica Gilda Neves Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999), acerca das consciências narrativas e das vertentes temáticas. Essa teoria amplia as fronteiras possíveis para a interpretação do texto literário, pois fornece bases formais e temáticas consistentes, na medida em que utiliza conceitos flexíveis.

Além dessa tipologia, explicito, na sua formulação teórica, outros conceitos igualmente relevantes para a análise, tais como o de ironia, o de trágico contemporâneo e o de gênero.

A ironia, essencialmente, é vista neste trabalho mediante o estudo de Linda Hutcheon, *Teoria e política da ironia* (2000), no subcapítulo intitulado "A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença". A teórica demonstra que a ironia acontece nas mais variadas circunstâncias e propõe o estudo deste tropo a partir de marcadores irônicos, ambientes contextuais e comunidades discursivas, além de abordar a intenção irônica e suas funções.

Em "O trágico contemporâneo e suas acepções", terceira parte do primeiro capítulo, trato do posicionamento teórico de Yves Stalloni (2001), de Emil Staiger (1997), de Albin Lesky (1997) e, principalmente, de Gerd Bornheim, em *O sentido e a máscara* (1975), no que tange à compreensão da perspectiva trágica do indivíduo na sociedade em que vive, enquanto explicito as diversas acepções que o termo contempla. Nos contos de Karam, evidencio pelo discurso das personagens, que estes dois conceitos – o de ironia e o sentido do trágico na contemporaneidade – imbricam-se na construção do feminino.

² A tipologia de Bittencourt (1999) referente às consciências narrativas recebe, nesta dissertação, quando pertinente, a complementação dos conceitos de Hugh Holman (1981) e de Robert Humphrey (1976) no que tange a compreensão de "monólogo", de "solilóquio, monólogo interior e descrição onisciente", respectivamente. Quando o monólogo ocorre no interior da mente da personagem é chamado de "fluxo de consciência", que segundo Humphrey (1976, p. 21), divide-se em quatro tipos: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. O teórico reserva o termo "fluxo da consciência [na indicação de um sistema] para a apresentação de aspectos *psicológicos* do personagem na ficção" (p. 1, grifo no original), sendo a sua utilização, portanto, "uma tentativa moderna para analisar a natureza humana" (p. 6). Nesse sentido, ainda que os discursos das personagens de *Há um incêndio sob a chuva rala* não apresentem a forma característica do fluxo de consciência, porque são pensamentos exteriorizados, o conteúdo de certas elocuições se aproxima da definição de Humphrey e podem ser, portanto, adaptados, com vista à uma melhor compreensão dos sentimentos e anseios das personagens, ponto crucial para a compreensão global das mesmas

Para finalizar o capítulo teórico, discorro acerca do conceito de gênero enquanto categoria de análise, relevante a todo trabalho crítico-literário que envolve a escrita de autoria feminina. É em "Literatura de autoria feminina: a questão do gênero" que seleciono, entre outras, as reflexões de Susana Funck (1994), Joan Scott (1990), Rita Terezinha Schmidt (1994) e Marta Gordo García (2007).

A análise dos contos tem início no segundo capítulo, intitulado "Um olhar sobre os contos de Vera Karam", em que procuro evidenciar: a supremacia das personagens femininas, as "vertentes temáticas" e as "consciências narrativas" assumidas dentro de cada texto, bem como as nuances trazidas a elas pela semelhança com algumas categorias do fluxo de consciência, o sentido do trágico e do irônico e questões de gênero.

Realizo uma subdivisão nesse capítulo, pois Karam apresenta suas protagonistas de maneiras distintas. Em alguns contos – "Há um incêndio sob a chuva rala", "Visita à vovó" e "A vida alheia" –, elas possuem voz própria, falam de si mesmas, caracterizam-se da forma como se percebem. As narrativas vêm analisadas individualmente, mas reunidas, portanto, na parte intitulada "A imagem refletida". A segunda parte deste capítulo, denominado "A imagem construída", abrange os contos – "Vinte e quatro de dezembro", "Primeiro de maio", "Tudo na vida é passageiro", "A noiva do Cai" e "Ursinho de pelúcia" – em que essas personagens são mostradas pelo/a narrador/a. São mulheres vistas pelo olhar do outro, e tudo o que é possível saber a respeito delas vem desta visão externa.

Os títulos dos subcapítulos que contêm a análise de cada um dos contos são seguidos de frases-chaves, tematicamente significativas, transcritas dos textos.

A leitura a que me proponho se realiza mediante a compreensão e a verificação dos postulados teóricos que compõem o primeiro capítulo. Dessa forma, procuro demonstrar de que modo tais conceituações selecionadas sustentam a interpretação deste *corpus*.

Espero que a proposta de leitura dos contos que se encontra nesta pesquisa sirva não só como contribuição para os estudos da Crítica Literária Feminista, como também àqueles vinculados à História da Literatura de nosso país e de nosso Estado, de modo que as questões objetivadas possam auxiliar a compreensão da contística de Vera Karam.

1 – DIÁLOGOS TEÓRICOS: A TEORIA A SERVIÇO DA PRÁTICA TEXTUAL

Para que a análise dos contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999)³ tenha argumentos sustentáveis, faz-se necessária a apresentação de alguns postulados teóricos, não só para sustentar a leitura dos textos ficcionais, mas também pelo fato de ser um *corpus* que carece de fortuna crítica⁴.

Os/as narradores/as dos contos são analisados/as por meio de um cruzamento entre as "consciências narrativas", as "vertentes temáticas", conforme explicitado por Bittencourt em *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999)⁵, e o grau de ironia e tragicidade a eles/as atribuído, pois é esse cruzamento que se constitui em um caminho possível para a visualização e compreensão da perspectiva de gênero que Karam imprime à narrativa. Nessa medida, a teoria se torna um aparato essencial para a compreensão das personagens femininas presentes nesse *corpus*.

1.1 – O conto contemporâneo sulino e as tendências temáticas e narratológicas

O trabalho da professora e crítica Gilda Neves Bittencourt vem ao encontro de meus objetivos, pois sua proposta teórico-crítica procura fugir de classificações unívocas e fechadas, considerando a variedade temática e composicional das narrativas contemporâneas. As constatações acerca de recorrências temáticas e formais que a estudiosa identifica nos contos dos/as autores/as por ela analisados, bem como os postulados teórico-críticos de que se vale, ajustam-se aos contos de Karam, na medida em que a maioria das "vertentes temáticas" e todas as "consciências narrativas" estão presentes nessas narrativas. Portanto, aplicar sua tipologia ao conjunto de contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* facilita a compreensão do universo diegético e destaca o espaço destinado às personagens femininas.

Bittencourt diz que seu estudo advém "da necessidade de investigar mais profundamente as implicações da dicotomia autor/narrador na construção do universo ficcional" (p. 11), e isso faz com que se examinem as preferências de quem conta, seja em

³ Todas as citações extraídas desta obra pertencem à referida edição.

⁴ O único trabalho acadêmico realizado é a dissertação de Mestrado de Alice Rache Fonseca, intitulada "Maria da Cunha e Vera Karam: diálogo de um século?", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, em junho de 2005. Todavia, é um estudo que contempla a dramaturgia de Karam, e não sua contística. Dissertação disponível em <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/alicerache.pdf>>.

⁵ Todas as citações extraídas desta obra pertencem à referida edição.

relação às temáticas abordadas, seja pelo modo de narrar. Para tanto, seu *corpus* abrange um conjunto de contos que datam da década de 70 do século XX porque esse foi o "período em que ocorreu uma verdadeira explosão da produção literária gaúcha de contos, reproduzindo, aliás, um fenômeno que acontecia também em nível nacional" (p. 12).

Os contos selecionados pela teórica apresentam alguns traços comuns, principalmente em relação aos aspectos culturais e sociais, ao período histórico em que estão inseridos e à "ficcionalidade e [à] brevidade das histórias" (p. 13). Há também acentuada heterogeneidade temporal e espacial, gerando diversidade nas configurações internas das narrativas. No que concerne à variedade do *corpus*, a crítica escolhe onze autores⁶, nascidos no Rio Grande do Sul, cujas obras têm uma importância significativa na década de 1970, sendo que alguns desses trabalhos foram produzidos nos anos 60.

A teórica realiza um estudo do conto inserido na história da literatura sul-riograndense, salientando traços ideológicos, culturais, sociais e históricos presentes nos textos ficcionais, pois esses aspectos são o que definem, segundo ela, a literatura no Rio Grande do Sul. Os/as autores/as citados vão desde os considerados "tradicionais" (que escreveram na década de 1920) até os "renovadores" (que produziram entre os anos 50 e 60 do século XX). Além disso, há narrativas que se inserem em uma "fase de transição" (p. 38), visto que, apesar de apresentarem um regionalismo melancólico, trazem "uma incipiente narrativa urbana que já vislumbra a problemática social, decorrente da desintegração da sociedade rural e do crescimento das cidades" (p. 38).

Para categorizar os contos sulinos procedentes do grupo dos "renovadores", a autora apresenta quatro "vertentes temáticas" percebidas nas narrativas curtas que datam do final do século XX e que, portanto, possuem uma estrutura e conteúdo inovador, condizente com o panorama híbrido sociocultural do povo gaúcho. Esse estudo fornece "uma idéia dos rumos tomados pelo conto brasileiro e de suas diferentes linhas temáticas" (p. 66), pois os demais trabalhos teóricos produzidos até então, são dotados de classificações muito "variadas e heterogêneas em face da natureza dessemelhante dos critérios adotados" (p. 67).

Bittencourt comenta os estudos de Herman Lima, Temístocles Linhares e de Antônio Hohlfeldt. Sobre este último, ela salienta que o crítico utiliza seis categorias para classificar os contos (rural, alegórico, psicológico, de atmosfera, de costumes e sociodocumental), mas que,

⁶ Os/as autores/as selecionados/as são: Moacyr Scliar, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace, Sergio Faraco, Carlos Carvalho, Ieda Inda, Laury Maciel, Flávio Moreira da Costa, Flávio Aguiar e João Gilberto Noll (p. 12-13). No subcapítulo intitulado "A situação do conto brasileiro contemporâneo" (p. 59), a autora cita oito contistas brasileiros/as e fornece elementos caracterizadores das narrativas curtas dos/as mesmos/as. São eles/as: Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, José J. Veiga, Rubem Fonseca, Autran Dourado, Luiz Vilela, Samuel Rawet e João Antônio.

no entanto, ele mesmo reconhece o cruzamento na classificação dos contos, como explicitam as palavras abaixo:

Admite a intersecção de um tipo no outro, à medida que vai definindo os agrupamentos ao início dos capítulos: os contos de atmosfera confundem-se, às vezes, com os psicológicos, enquanto muitos dos de costumes poderiam ser incluídos entre os sociodocumentais. Dessa forma, as seis categorias, a rigor, seriam quatro, devido à semelhança dos dois pares citados. (p. 68)

A esse respeito é que a teórica se refere ao "caráter subjetivo das tipologias" (p. 67), uma vez que a diversidade da produção não permite uma classificação fechada em si e a sua tentativa em buscar novas categorizações para os contos gaúchos, inclui, em certa medida, aquilo que já foi feito anteriormente, pois "não existe uma unanimidade na designação daquilo que sintetiza o conteúdo total ou parcial de uma narrativa ou poema" (p. 71). Além disso, é preciso considerar que um mesmo autor "trabalha em linhas temáticas diferentes" (p. 72), e as vertentes do conto gaúcho não podem ser dissociadas do momento histórico em que as narrativas são produzidas.

Veja-se, neste excerto, como se caracteriza, fundamentalmente a vertente "social":

Análise da sociedade em suas macro e micro relações, abrangendo desde as que acontecem no interior da célula familiar, ou no contato entre patrão e empregado, até as grandes contradições do sistema capitalista, com as diferenças brutais entre os seguimentos sociais [...] (p.73).

Os anos 60 e 70 proporcionaram à literatura um interesse maior em relação às questões sociais, pois, devido ao êxodo rural, as cidades passam a ter uma nova estrutura, com o aumento da pobreza e da marginalidade advindas da não adaptação dos ex-trabalhadores rurais a este novo modo de vida: o urbano.

O individualismo, que caracteriza as relações pessoais da sociedade gaúcha do final do século XX, também deve ser levado em consideração em uma análise textual que busca verificar a presença de vertentes temáticas que abordam questões sociais. Nessa medida, a literatura gaúcha da época reflete nos textos a repressão militar, devido à ditadura de 1964. Entretanto, é preciso perceber que essa vertente pode se apresentar sob diversas maneiras:

A representação literária [varia], no entanto, de autor para autor. Ela pode ser essencialmente realista, ou seja, verossímil, semelhante ao mundo real, acentuando descrições que revelam detalhes ínfimos ou então grotescos, seguindo uma linha temporal e definida e localizando as ações em espaços igualmente bem identificados. Pode ser também que ela se mostre de uma

forma cifrada ou metafórica, na qual a ligação com a realidade seja muito tênue, predominando ou a feição onírica e fantasiosa, ou o caráter alegórico ou fantástico (p. 75).

A vertente "existencial-intimista" fica evidente nas narrativas em que o interior do ser humano se revela em busca de sua auto-realização e/ou auto-afirmação, tanto no sentido particular, quanto no sentido social, da sua relação com os outros, visto que "a ordenação e a interpretação da vida surgem da própria personagem como ser individual, na sua consciência, nos seus pensamentos e também nas suas palavras e ações" (p. 93).

Essa modalidade apresenta estilos diferenciados de abordagem ficcional, pois pode ser

[...] uma representação do tipo realista, na qual há um encadeamento lógico de acontecimentos, unificados por uma voz narrativa que orienta os rumos da história, mesmo que, em certos casos, ela seja interrompida por monólogos interiores ou fluxos de consciência, ou que nela aconteçam inversões e pausas temporais. Por outro lado, os contos poderão ganhar, por vezes, um tratamento onírico e metafórico, devido, em grande parte, ao imaginário particular do escritor, que colore o texto de imagens fantasiosas, sugerindo mundos irreais ou então os próprios sonhos (p. 94).

A vertente "memorialista ou da reminiscência infantil" é adotada por nossos/as contistas desde o século XVIII e se estende até os dias atuais. São contos que possuem "histórias ambientadas na infância, mas relatadas sob a ótica do adulto que revisita o seu passado" (p.107), porém, o/a narrador/a pode também ser a própria criança. Assim, a recorrência à memória provoca "a lembrança de algo ali armazenado, não como uma simples regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, progredindo do passado ao presente" (p. 107).

Para a teórica, o grupo de contistas gaúchos que compõem seu estudo volta-se mais para o memorialismo em relação à infância, pois nessa fase da vida há

[...] um tempo idealizado e mitificado, no qual se abrigam pureza, inocência, ingenuidade, os sonhos mais importantes e os desejos mais verdadeiros, por isso mesmo, [é] palco das grandes decepções e perdas e lugar de origem dos mesmos traumatismos psicológicos (p. 110).

A última vertente abordada por Gilda Bittencourt é a "regionalista" (p.122). Nos contos da década de 1970, em que essa temática se faz presente, há um herói diferente daquele dos anos de 1920. Em relação a isso, a estudiosa ressalta:

O herói de agora já não é mais aquela personagem ativa, associada ao cavalo e conhecida como "o centauro dos pampas", mas o homem empobrecido, proletarizado, que vive numa nova ordem econômica que o expulsou do campo obrigando-o a procurar modos alternativos de sobrevivência, nem sempre lícitos e honrosos, que se apresentam como a única solução para continuar vivo (p. 123).

O passado guerreiro do gaúcho adquire uma nova feição. As personagens dos contos demonstram um grande distanciamento da visão mítica dos pampas gaúchos, pois o sentimento nostálgico "foi definitivamente suplantado pelo avanço do progresso que introduziu novos hábitos e modificou completamente a vida campeira" (p. 123). Para que os contos sulinos sejam incluídos nessa vertente, é necessário que eles se limitem "ao cenário rio-grandense, com seus costumes e linguagem particulares" (p. 123).

O estudo acerca das vertentes temáticas é complementado por Bittencourt mediante a análise da estrutura interna do conto, pois a narrativa curta contemporânea se mostra multifacetada e heterogênea no seu modo de representação, sendo possível separá-la em duas tendências distintas: a que segue os modelos tradicionais de composição e a que renuncia à estrutura tradicional⁷.

É importante considerar que as estratégias narrativas sugerem a adesão ou não à tradição por parte do/a autor/autora, pois a escolha do/a narrador/a "envolve também uma atitude ou uma consciência que preside o ato narrativo." Essa seleção prévia das estratégias narrativas do/a autor/a implica tanto a interferência de

[...] componentes de ordem externa como a ideologia, o contexto histórico-social e cultural do momento, como fatores de ordem individual ligados às idiossincrasias de cada autor ou às suas visões de mundo (p. 172).

Pelo fato de o/a autor/a ficar implícito/a na pessoa do/a narrador/a, surge a necessidade de um estudo que dê conta de apresentar postulados referentes à posição daquele/a que narra, mais especificamente em relação às narrativas curtas sulinas. Nesse viés, a teórica apresenta oito modalidades de "consciências narrativas" vislumbradas no conto gaúcho contemporâneo. Ela define consciência narrativa como

⁷ Os contos que seguem os modelos tradicionais possuem "enredo definido, seqüência cronológica e causal de fatos, podendo criar um clima de tensão e conduzir a um desfecho; e aqueles que renunciam à estrutura tradicional, [tendem] à diluição do enredo, ao aprofundamento da investigação introspectiva, à exploração dos estados oníricos, fantasiosos ou insanos, ou então à fragmentação aleatória do texto, ou seja, os que procuram destruir a "ilusão realista" (BITTENCOURT, p. 148).

[...] uma instância mediadora entre o autor e a obra (ou a narração propriamente), ponto de origem do ato narrativo e da construção do universo narrado. Como consciência, ela também adquire uma dimensão histórica, na medida em que carrega em si as circunstâncias de seu tempo. Tal como vemos, portanto, a "consciência narrativa" não implica somente uma intenção individual a partir da qual a narrativa é construída, mas ela é também produzida por determinadas condições histórico-sociais e culturais (p. 178).

A primeira modalidade intitula-se consciência "solidária" (p. 180) e está presente nas narrativas em que a realidade ficcional é construída a partir de uma perspectiva interna a ela, de modo que a narração é feita por "um narrador heterodiegético, mas a focalização está numa das personagens, de onde se irradia a percepção do mundo diegético" (p. 180).

Nesse tipo de consciência, a narração origina-se no centro de uma consciência interna ao universo ficcional. A distância entre o/a narrador/a e a personagem focalizadora diminui substancialmente quando se tem o discurso indireto livre, e aumenta quando o/a narrador/a emite pareceres, com comentários e observações acerca das personagens. Pelo fato de descentralizar a perspectiva de quem conta, ela é utilizada em larga escala pelos/as contistas contemporâneos/as, pois o indivíduo não possui uma visão globalizante dos acontecimentos, dos outros e nem de si mesmo. Nesse sentido, "a ótica interna e a visão parcial são as que melhor correspondem às exigências da sociedade moderna" (p. 186).

A consciência "distante" (p. 186) caracteriza-se essencialmente pela distância do/a narrador/a e do mundo narrado. Esse distanciamento é intencional, a fim de que o/a narrador/a não seja dramatizado em nenhum momento. Ele/a pode ser hetero ou homodiegético/a, mas é imprescindível que a narrativa obedeça a uma lógica interna. Bittencourt salienta que a distância mantida entre o/a narrador/a e aquilo que se narra corresponde a duas ordens: a espacial e a psicológica – percebidas geralmente pela ausência de comentários de parte de quem narra.

Na consciência "introvertida" (p. 192), o/a narrador/a é sempre homodiegético/a e preferencialmente autodiegético/a: narra os fatos em profundidade, faz uma análise introspectiva e torna, portanto, a auto-investigação o centro do relato. A esse respeito Bittencourt refere:

As narrativas em que predomina a consciência introvertida evidenciam preocupações com o autoconhecimento, centralizando no "eu" todas as derivações do ato narrativo, como o único objetivo do contar (p. 196).

A consciência "empenhada" (p. 197) traz um compromisso firmado com uma ideologia ou um conjunto de valores que se opõem aos de um sistema estabelecido, isto é, são posicionamentos que presidem a criação do universo ficcional. O/a narrador/a se distancia daquilo que narra, apesar de ele ser intraficcional, pois ele/a critica a realidade que vislumbra.

Pelo motivo de certos contos serem ideologicamente empenhados e geralmente possuírem uma representação unívoca e conservadora, de muitos deles é tirada a possibilidade de "perdurar à frente do momento histórico de sua produção, além de enfraquecer sensivelmente o seu potencial literário"⁸ (p. 202).

Os contos com consciência "concomitante" (p. 202) são os que apresentam

[...] uma concomitância entre o ato narrativo e a ação narrada, presentificando-se através da fala do narrador, como se esse relatasse os fatos à medida em que eles fossem sucedendo, ou valendo-se de outros recursos (principalmente dramáticos) para representar essa simultaneidade (p. 202).

A função tradicional do/a narrador/a em rememorar os acontecimentos, distanciando-se esteticamente daquilo que narra, desaparece. Além disso, nesses textos geralmente há uma interligação dos fatos efetivada pela voz narrativa, que segue uma ordem temporal e causal, apesar do ritmo rápido das ações. Às vezes, a intenção de imediatez " [afeta] a própria concatenação lógica dos fatos, resultando num texto fragmentário" (p. 204).

Bittencourt salienta ainda que há uma coincidência entre os níveis psicológico, ideológico e espaço-temporal:

A voz narrativa adere emocionalmente ao *eu* narrado e o conteúdo ideológico que o texto expressa nos chega pela própria voz de uma das vítimas do sistema capitalista. O *eu* que narra é, assim "consoante" ao narrado, sua percepção tem as mesmas lacunas de um olhar instantâneo e está limitada ao seu ângulo de visão (p. 204, grifo no original).

Devido ao seu caráter de instantaneidade, algumas narrativas dotadas de uma consciência "concomitante" rompem com os padrões tradicionais, no sentido de serem desvinculadas de um devir temporal. Essa consciência faz-se presente nos contos que fingem

⁸ Segundo Bittencourt, "a consciência empenhada no conto sul-rio-grandense corresponde a uma das manifestações literárias do período de exceção pós-1964, em que o protesto contra as restrições da liberdade, as perseguições e prisões políticas marcaram a intelectualidade brasileira e particularmente os jovens dessa geração. Havia um grande empenho e uma importante cruzada entre escritores e artistas em denunciar o autoritarismo e a repressão do regime militar" (p. 201).

a simultaneidade das ações, verificada, por exemplo, nos textos em que não há a intervenção de um/a narrador/a, de modo que a narrativa é construída inteiramente por diálogos. Entretanto, a "concomitância pode existir numa narração no passado, em que o olhar do narrador acompanha de perto a ação, como se estivesse junto daquilo que narra" (p. 205).

Por meio da consciência "irônica" (p. 207) vislumbra-se uma simulação de atitudes e visão de mundo contrárias às do/a autor/a implícito/a, e o/a narrador/a "[mostra] a realidade a partir de sua ótica e [provoca] estranhamento no leitor, que desconfia de sua palavra" (p. 207). Isso ocorre porque a voz narrativa não autentica a confiabilidade daquilo que é contado, já que ela surge e faz parte do objeto criticado. Não há mais o distanciamento entre aquele/a que narra e o que se narra, "realçando, dessa forma, a feição irônica da narrativa e enriquecendo-a literariamente" (p. 210). Por outro lado, Bittencourt afirma que a consciência "irônica" relativiza "principalmente o papel do narrador, sobretudo quanto à sua confiabilidade perante o leitor, problematizando assim a referencialidade imediata do mundo ficcional" (p. 211).

A consciência "contraditória" (p. 211) é caracterizada via o descompromisso com o ato de narrar ou com os procedimentos inerentes à instância narrativa, que envolve "a distância temporal e espacial entre a narração e o narrado, e a noção de duração que atravessa todo o texto" (p. 211). Nesse sentido, o/a narrador/a é o/a responsável pela organização verbal da matéria ficcional e é ele/a quem garante a veracidade daquilo que é narrado.

Nas narrativas dotadas de uma consciência "contraditória", o/a leitor/a fica impossibilitado/a de explicar o mundo ficcional, visto que a narração está

[...] repartida ou solapada por feitos distintos e palavras contraditórias, que provocam estranhamento e quebram o "pacto de leitura". O narrador torna-se suspeito diante do leitor e "indigno de confiança", já que as normas preestabelecidas tacitamente foram contrariadas (p. 211-212).

Os acontecimentos não são relacionais, de modo que não se compreende o porquê das mudanças espaço-temporais, o que gera estranhamento. Há também, muitas vezes, a invasão do irreal e do fantástico dentro do fluxo real dos acontecimentos.

A teórica salienta que a consciência contraditória

[...] projeta no texto uma intenção, inerente a um tipo de narrativa romanesca contemporânea, de desconstruir o relato centrado numa referência privilegiada, unívoca ou que remeta a uma origem absoluta (p. 216).

Por esse motivo, têm-se narrativas que refletem a segmentação do indivíduo contemporâneo, que se encontra dividido e isolado, transferindo "ao próprio texto a mesma

descontinuidade e incerteza das relações interpessoais e as mesmas perplexidades do mundo atual" (p. 216).

A última consciência apresentada intitula-se consciência "mutável" (p. 217). Amparada na terminologia de Bakhtin, a crítica encontra essa consciência em narrativas "polifônicas", pois não há um/a único/a narrador/a que, de modo centralizador, vê, analisa e comenta o mundo narrado. São narrativas que possuem

[...] narradores distintos que dão versões individualizadas do mesmo fato, ou então o que varia é a focalização, podendo ser delegada a várias personagens ou alternar a do narrador com a de uma ou duas personagens, modificando muitas vezes a distância (temporal, espacial, afetiva, moral, ética, etc.) que separa a fonte narradora do mundo representado (p. 217).

Nesse sentido, essa modalidade impede a expressão profunda e completa dos fatos ou das pessoas, pois as percepções advêm de "grandes alternâncias no modo de contar" (p. 217), explica a teórica.

As consciências narrativas conferem aos/às narradores/as um modo particularizado de narrar, que variam entre a posição que assumem perante o relato e a distância em que se colocam. Independentemente de serem homo ou heterodiegéticos, a posição assumida dentro da narrativa é que vai determinar o grau de adesão àquilo que é narrado.

As consciências que diminuem visivelmente essa distância são a "introvertida" e a "concomitante", ao passo que as consciências "solidária", "distante" e "empenhada" simulam este afastamento com o narrado, pois muitas vezes tal separação é apenas uma sugestão de neutralidade. Há ainda as consciências que ora evidenciam a adesão do/a narrador/a ao relato, ora o/a repelem, como ocorre com as consciências "contraditória" e "mutável".

A consciência "introvertida" caracteriza-se pela diminuição dessa distância. Esse arrefecimento não diz respeito aos planos temporal e espacial, mas ao "plano emocional" (p. 195), já que é uma consciência "voltada exclusivamente para si mesma" (p. 192). A consciência "concomitante" também favorece a diminuição da distância entre o/a narrador/ar e o narrado, pois os fatos são apresentados de maneira concomitante ao que este/a vê. Algumas vezes, essa distância diminui ainda mais, percebida nos textos construídos por diálogos, em que o/a narrador/a não intervém. A consciência "irônica" acentua a adesão de quem narra, pois "as idéias que expressa e a própria integralidade do relato correspondem àquilo que o texto em seu conjunto deseja denunciar" (p. 210).

Narrativas dotadas de consciência "solidária" apresentam um/a narrador/a "aparentemente distante do narrado" (p. 181), mas, em alguns momentos, a sua opinião fica

evidente no texto. O grau de adesão do/a narrador/a "pode variar de uma adesão mínima" até uma "ligação muito íntima e quase indissociável" (p. 183), pois este/a pode transferir a tarefa de narrar a alguma personagem, o que "descentraliza a perspectiva de quem conta" (p. 185). A consciência "distante" "sugere uma neutralidade ou uma isenção da parte do narrador", mas há ocasiões em que a distância diminui, como nos momentos em que a focalização é transferida a uma personagem ou quando o/a narrador/a "emite uma observação mais individualizada" (p. 187). A consciência "empenhada", ainda que seja adotada por um/a narrador/a intraficcional, evidencia a distância entre este/a e aquilo que é narrado, pelo fato de estar "empenhada ideologicamente [...], criticando ferozmente a realidade que vislumbra" (p. 199).

A consciência "contraditória" está presente nas narrativas que se apresentam segmentadas e descontínuas, de modo que o/a narrador/a relata os fatos e "não [esclarece] sobre os precedentes ou as causas daquilo que está sendo dito" (p. 213). Algumas vezes, a sua adesão ao que narra se torna maior, mas quando a focalização está em uma das personagens, a distância aumenta para que haja uma desconstrução do "relato centrado numa referência privilegiada, unívoca" (p. 216). A consciência mutável também descentra a voz narrativa, pois o texto oferece "vários ângulos e distâncias do universo ficcional" (p. 217). Como o ato da enunciação é múltiplo, a distância varia de acordo com quem narra e o conteúdo dos relatos, de modo que tudo é mostrado sob "aspectos esparsos, sob ângulos, visões e vozes diferentes" (p. 219).

1.2 – A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença

Localizar e estudar a ironia em um texto literário proporciona uma leitura diferenciada, pois quando se percebe que em certo enunciado há um sentido irônico, estão sendo lançadas diversas questões para tal interpretação, sendo as relações de poder que a ironia trás em si, um dos aspectos mais importantes para a compreensão do todo textual. Tais relações implicam uma estratégia discursiva que, mediante o texto literário, envolve o/a autor/a e o/a leitor/a. Partindo dessa premissa, encontro na abordagem teórica de Linda Hutcheon todo o respaldo de que necessito para a análise dos contos em questão, pois ela não trata a ironia como um tropo isolado, proporcionando-me bases teóricas para a realização de uma leitura mais completa acerca dos discursos das personagens. Percebendo as relações de poder entre os interlocutores das narrativas, interpreta-se o que está e o que não está dito para,

inclusive, discutir relações de gênero – outro ponto importante para a compreensão do universo diegético.

Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000)⁹, por enfatizar que não se pode tratar a ironia como um tropo isolado, considera-a como um tópico político que, conseqüentemente, "envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação" (p. 17). Essas relações funcionam a serviço de posições políticas, pois a ironia possui uma natureza "transideológica"¹⁰ (p. 26).

É importante ressaltar que, para explicar como a ironia funciona, é necessário, antes de tudo, distingui-la de outras práticas discursivas, denominadas pela teórica como "arestas", visto que se devem discernir os significados que são aparentemente próximos. Para tanto, uma primeira disjunção deve ser feita: a de não confundir ironia com humor, até mesmo porque "poucas dessas ironias são particularmente 'engraçadas'" (p. 20, grifo no original).

A ironia acontece em todos os tipos de discurso, e a sua atribuição ou não dependerá de sua interpretação. A esse respeito, diz Hutcheon:

[...] a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia "acontecer" (p. 22-23).

Seguindo a linha de raciocínio exposta na citação acima, a ironia é definida como uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem verbal ou da forma, seja ela musical, visual ou textual. Por isso, deve-se sempre "levar em conta as dimensões sociais e interativas do [seu] funcionamento [...], quer a situação seja uma conversa, quer seja a leitura de um romance" (p. 27).

A percepção do sentido irônico de um texto faz-se mediante a atribuição de sentidos e motivos específicos do/a leitor/a. O trabalho com as "arestas avaliadoras" (p. 29) da ironia realiza-se no ato da leitura em um contexto particular, ou por meio de inferências semânticas e avaliadoras. Tal procedimento diferencia a ironia das demais formas que lhe são semelhantes, como a metáfora, a alegoria e os trocadilhos.

O sentido irônico "não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito [sic] nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente – *o outro do*

⁹ As referências são transcritas desta edição e indicadas entre parênteses pelo número das páginas.

¹⁰ Termo utilizado por White (1973) e explicado por Hutcheon como sendo referente à "vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses" (p. 26-27).

dito e mais que ele" (p. 30, grifo no original) porque o dito e o não dito coexistem para o/a leitor/a, e o sentido irônico é extraído dessa interação.

A ironia sempre tem um "alvo", e muitas vezes ela é utilizada com o intuito de destacar a aresta crítica que envolve, isto é, emprega-se a ironia para enfatizar uma situação de oposição, mediante as posições sociais em que se encontram os interlocutores do discurso irônico. Entretanto, essa circunstância de oposição pode não ser interpretada como tal porque "nada nunca é garantido na cena politizada da ironia" (p. 34). Ainda assim, a sua função transideológica está por trás de elocuições em que um produto do sistema é negativamente ironizado. Quando isso acontece, o discurso acarreta um caráter "excludente", pois o/a autor/a – no papel de ironista¹¹ – fica de fora, numa posição de poder, pois é ele/a quem decide quem e o que vai ser ironizado. Outro tipo de situação ocorre quando a ironia tem todo sistema como alvo, que, segundo Hutcheon, é um significado irônico mais globalizante e "construtivo." Sobre essa questão, ela explica que, devido ao fato de o/a autor/a fazer parte desse sistema, esse tipo de ironia permite produzir fins diferentes, pois tem como desígnio mudar os produtos sociais. Dessa forma, as dimensões semântica e sintática da ironia "não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição" (p. 36), visto que "tudo depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando" (p. 34).

Uma vez que a ironia acontece dentro do discurso, ela envolve "questões de autoridade e poder" (p. 36), e toda atividade discursiva é uma forma de atividade social realizada por comunidades produtoras de determinados discursos.

A respeito da relação das comunidades discursivas com a ironia, Hutcheon enfatiza que esta não cria aquelas, mas são elas que tornam a ironia possível, pois as comunidades já existem e fornecem o contexto, "tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia" (p. 37).

Outro ponto levantado pela teórica é relativo ao poder de destabilização da ironia, visto que "às vezes ele é mais uma tentativa indireta de 'trabalhar' contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas coerentes e, assim, potencialmente opressivos", estabelecendo uma estratégia que "desconstrói e descentra discursos patriarcais" (p. 56).

Hutcheon aborda questões que envolvem ironia e feminismo. Ela salienta que as mulheres utilizam a ironia como um meio poderoso de criticar ou resistir às restrições patriarcais sociais ou às pretensões masculinas do que é considerado "verdade" (p. 57). Desse

¹¹ Termo utilizado por Hutcheon presente na versão traduzida.

modo, a ironia passa a funcionar como recodificadora "em termos positivos o que o discurso patriarcal lê como uma negativa" (p. 57). O que é tido socialmente como verdade é muitas vezes uma imposição social masculina, sendo que a mulher pode se apropriar "das potencialidades transgressoras, provocativas e subversivas da ironia" (p. 62) para contestar o meio em que vive.

A ironia tem as suas arestas, pois é "assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito" (p. 62), envolvendo, assim, uma dimensão afetiva por parte do/a autor/a ou do/a leitor/a, que avalia e julga as construções irônicas. Hutcheon procura esclarecer que a ironia compreende não só um significado, mas atitude e sentimento, pois em cada elocução irônica há um traço avaliador que é inferido no momento em que se estabelece "um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito" (p. 66).

A ironia tem algumas funções que a teórica define como uma "motivação operativa atribuída ou inferida" (p. 74). O termo "motivação" é utilizado porque a enunciação irônica envolve uma atitude proposital em direção ao ato de ironizar. Já o termo "operativa" sinaliza o modo como a ironia acontece, enquanto que a expressão "inferida" remete ao entendimento de que a ironia nem sempre é intencional por parte do/a autor/a, mas ela é sempre um caso de interpretação e atribuição. O trabalho da teórica possui uma premissa que ela afirma possuir duas partes:

[...] primeiro, que motivações (projetadas, inferidas) diferentes resultam em razões diferentes para atribuir (ou usar) ironia e, segundo, que a falta de distinção entre as múltiplas funções possíveis da ironia é uma das razões para tanta confusão e desacordo sobre sua apropriabilidade e valor, para não falar de seu significado (p. 74).

Linda Hutcheon organiza um diagrama para demonstrar um movimento de carga afetiva mínima da ironia para máxima. No entanto, ela enfatiza que as funções abordadas não foram organizadas com a intenção de estabelecer uma hierarquia. As nove funções são: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante e agregadora (p. 76-88). Elas são necessárias para o entendimento dos diferentes modos como a ironia é construída.

Ao discutir a semântica da ironia, isto é, considerar que seu conceito é plural, é reforçada a importância do "papel do condicionador do contexto e as atitudes e expectativas tanto do ironista quanto do interpretador" (p. 89). O significado irônico possui algumas características semânticas essenciais, denominadas de "relacional, inclusivo e diferencial" (p. 90). A característica "relacional" diz respeito ao fato de a ironia ser uma estratégia que opera

entre "significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos)" (p. 91), a fim de que se crie algo novo dentro de uma dimensão social. O aspecto "inclusivo" sugere que a ironia pode ser entendida semanticamente "por uma substituição direta de significado" (p. 91), ao passo que o aspecto "diferencial" compreende a "relação problemática entre ironia e outros tropos e formas tais como metáfora e alegoria" (p. 91).

É importante ver o significado irônico não como uma rejeição do sentido literal e sua respectiva substituição por outro significado – o irônico –, mas sim como um terceiro significado, criado a partir da união e do entendimento do dito e do não-dito, afinal, "o significado irônico se forma quando se juntam dois ou mais conceitos diferentes", que não são "necessariamente opostos" (p. 98).

É pertinente destacar a diferença entre a ironia, a metáfora e a mentira. Os tropos metáfora e ironia são semelhantes no sentido de ambos caracterizarem-se por proporcionar desvios semânticos nas elocuições. Entretanto, apesar de eles serem plurais, "a identidade semântica básica da ironia se constitui principalmente em termos de diferença e a da metáfora, em termos de similaridade" (p. 99). A distinção entre a ironia e a mentira está na intenção de quem a constrói, que não pretende que o/a leitor/a perceba a falácia. Por outro lado, o sentido irônico, para ocorrer ou se completar, depende do/a leitor/a, isso é, ele/a nota que há uma diferença semântica no discurso, mas não necessariamente uma mentira. Sobre essa questão, Hutcheon explica: "[...] pretende-se permanentemente que as mentiras sejam contradições; os significados irônicos, entretanto, se formam por meio de oscilações auditivas entre significados ditos e não ditos diferentes" (p. 101).

A ironia nem sempre acontece pela decodificação de uma única mensagem invertida, pois o processo semântico que ela envolve requer uma combinação de tempo, espaço, situação social e cultural do autor/a e do/a leitor/a. Assim, "são precisamente os contextos mútuos que uma *comunidade existente* cria que montam o cenário para o uso e compreensão da ironia" (p. 136, grifo no original).

A denominada "comunidade discursiva" não deve ser confundida com "comunidade de discurso", pois a discursiva não é um construto sócio-histórico neutro, sem restrições de tempo e espaço, ela possui algumas restrições. Para tanto, é preciso compreender que a diferença está no fato de que esta reconhece as restrições habilitadoras de contextos discursivos e ressalta.

[...] as particularidades não apenas de espaço e tempo, mas de classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual – para não falar de nacionalidade, religião, idade, profissão e todos os outros agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos colocados por nossa sociedade (p. 137-138).

Muitos estudos sobre a ironia apontam para a discussão do que os lingüistas denominam "competência lingüística" (p. 141). Essa diz respeito à capacidade que os/as leitores/as têm em compreender elocuições, cada um com um repertório particular de conhecimento, seja esse consciente ou inconsciente. Tal conhecimento é compartilhado por uma comunidade discursiva, o que leva Hutcheon a pensar a ironia não como criadora dessas comunidades, "porque os valores e crenças comunitários já existem" (p. 142). Assim, a ironia envolve muito mais uma relação de suposições compartilhadas do que o "uso" de competência interpretativa. Sobre isso, afirma a teórica:

Mesmo para a mais simples das ironias verbais, por exemplo, há que existir acordo mútuo por parte de ambos os participantes sobre estes pontos básicos: que as palavras tenham significados literais; que as palavras possam, entretanto, ter mais de um significado, especialmente em certos contextos [...], que possivelmente haja alguns tipos de marcadores culturalmente acordados na elocução e/ou no contexto enunciativo para sinalizar que a ironia está funcionando e como se deve interpretá-la (p. 142).

Dentro de uma comunidade discursiva é que se desenvolve a habilidade de dominar e organizar o tropo irônico. Essa mesma comunidade pode ou não praticar todos os tipos de habilidades e pensamentos que a ironia envolve, pois a interpretação de uma referência irônica requer, por parte do/a leitor/a – que pertence a uma comunidade discursiva –, informações contextuais necessárias para que o sentido irônico seja percebido. Hutcheon esclarece:

São as comunidades discursivas que são simultaneamente inclusivas e excludentes – não as ironias. Quanto mais próxima a superposição cultural ou discursiva de contextos, tanto mais prováveis a compreensão de ironias específicas e a aceitação da apropriabilidade da ironia em certas circunstâncias (p. 144, grifo no original).

A existência de uma comunidade discursiva não é o único ponto que se deve levar em conta ao se reconhecer o sentido irônico. Leitores/as podem pertencer à mesma comunidade, isto é, partilhar algo em comum e, no entanto, não concordar sobre a presença do significado da ironia. Isso ocorre porque ela "é uma questão de 'cumplicidade ideológica – um acordo baseado em uma compreensão partilhada sobre como o mundo é'" (p. 148). Mesmo categorias

amplas como, raça, sexo, classe ou religião "não definem ou garantem necessariamente a formação de uma comunidade discursiva: existem grandes diferenças ideológicas dentro de cada grupamento – que são contestáveis e, logo, mutáveis" (p. 148). Por mais esse motivo se percebe a complexidade da recepção da ironia.

Hutcheon traz algumas premissas para se pensar a ironia, pois o sentido irônico não está em algo que é dito, querendo dizer outro, é "um processo de comunicação que implica dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro. A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença" (p. 155).

De acordo com a teórica, "toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador. A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador" (p. 171). Com base na noção intencionista se pode compreender melhor a diferença entre a ironia e a mentira. Esta tem a finalidade de enganar, enquanto que aquela visa a dissimular através de uma intenção temporária ou restrita.

Para entender a intencionalidade irônica, é preciso ampliar a atividade de quem produz a ironia, bem como a dos/as leitores/as, de modo a

[...] permitir juntar três linhas diferentes e geralmente distintas dentro da teoria da ironia: o que geralmente se chama de posição intencionista (só para ironistas), a posição inversa de que toda ironia é uma função de leitura (só para interpretadores) e a posição de que há uma responsabilidade compartilhada (para ambos) no uso e na atribuição de ironia (p. 173).

São três as funções da intenção irônica: ética, semântica, e psicoestética.

A posição "ética" refere-se à responsabilidade que o/a criador/a da ironia tem em garantir a compreensão desta por parte de quem lê, visto que o/a leitor/a decodificará e usará as suposições codificadas em formações contextuais que lhe são fornecidas. Além disso, é preciso debater a intenção da ironia porque

[...] sem a responsabilidade que pode vir com a intencionalidade, a ironia pode significar nunca ter de dizer que é isso mesmo que você quer dizer. Obviamente, pode-se ver o potencial para evasão por meio apenas de afirmação tácita como algo negativo (p. 174-175).

A função "semântica" é aquela que garante o significado da ironia, visto que há sempre alguém "real" (p. 174) por trás de cada enunciado irônico. Portanto, deve-se levar em consideração o fato de leitores/as pressuporem o que o/a autor/a provavelmente quis dizer,

mas isso não pode ser visto como algo certo e óbvio, pois é uma questão de "reconstrução" de significados possíveis.

O termo "psicoestético" "refere-se à opinião de que a intenção age como a garantia de controle consciente – em termos quer de psicologia, quer de arte" (p. 173). Desse modo, não podem ser considerados acidentais ou inconscientes os efeitos textuais tidos como irônicos.

Mesmo definindo as funções atribuídas à intenção da ironia, Hutcheon destaca que, na prática, há uma grande dificuldade de saber se há intenção irônica e como avaliá-la. Salienta a teórica:

Quer a intenção seja ou não algo derivado de marcadores no texto em questão ou de evidência extratextual tais como declarações do ironista, as dificuldades empíricas de estabelecer intenção nunca desaparecem. Às vezes, as pessoas até dão interpretações contraditórias de suas próprias intenções (p. 175-176).

A comunicação irônica é sempre partilhada entre leitores/as e autores/as em interação social. É importante destacar que o/a autor/a pode ter um público intencionado que não seja o real, gerando, às vezes, a rejeição do significado irônico, ou esse mesmo público pode "achá-lo inadequado ou censurável de algum modo; ele pode simplesmente optar por não ver ironia numa dada elocução" (p.179), o que torna o efeito irônico uma responsabilidade de ambas as partes.

Hutcheon define três tipos de ambientes contextuais em que a ironia ocorre. São eles: circunstancial, textual, e intertextual. Para a teórica, quando se interpreta a ironia é porque pelo menos três elementos foram considerados: "as circunstâncias ou situação de elocução/interpretação, o texto da elocução como um todo e outros intertextos relevantes" (p. 206).

O contexto "circunstancial" envolve a comunicação, a enunciação, tornando as significações possíveis da ironia. Desse modo, a "'situação de enunciação' do dito, então proporciona o contexto circunstancial para a ativação do não dito [sic]: quem está atribuindo o quê, a quem, quando, como, por quê, onde?" (p. 206).

O contexto "textual" abarca "o ambiente textual imediato e a obra como um todo" (p. 207). Isso demonstra que, muitas vezes, o sentido irônico não é apreendido de maneira imediata pelo/a leitor/a em um contexto que lhe é apresentado, pois a ironia acontece através do encadeamento de elementos – textuais, visuais, auditivos, sensoriais – em diferentes contextos, de maneira crescente.

Por fim, o contexto "intertextual" é definido como aquele que é "composto de todas as outras elocuições relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução em questão" (p. 207). Dessa forma, o/a leitor/a só terá o seu contexto de interpretação alterado se perceber os "outros discursos que foram introduzidos no que estava sendo interpretado" (p. 208). Essa alteração é a percepção da ironia.

Linda Hutcheon afirma que os contextos irônicos muitas vezes são sinalizados por marcadores. Estes são alguns sinais de que o/a autor/a se vale para sugerir os contextos e marcar o efeito irônico, funcionando "como gatilhos para sugerir que o interpretador deve estar aberto a outros significados possíveis" (p. 221).

Os marcadores irônicos da ironia verbal são "paralingüísticos" (p. 222) e podem ser "gesticulatórios", "fônicos" e "gráficos". Para a literatura, os sinais gráficos são os mais evidentes, pois no texto escrito freqüentemente encontram-se "aspas duplas e simples, itálicos, diacríticos, pontos de exclamação, pontos de interrogação, travessões, elipses, parênteses" (p. 223). Esses sinais simbolizam a ironia dentro de um contexto específico, pois, para a ironia acontecer, a comunidade discursiva precisa reconhecer os marcadores como sendo irônicos e então interpretar o seu sentido em um contexto particular, afinal, "nada é um sinal irônico em si e por si só" (p. 227).

Hutcheon reflete acerca da difícil tarefa de se teorizar sobre isso, porque o sentido irônico não é percebido por receptores/as passivos/as, já que eles/as são agentes interpretadores. Nesse sentido, a ironia é algo muito complexo, tanto para quem a constrói, como, por exemplo, o/a autor/a, quanto para o/a leitor/a que a interpreta, sendo mais complicado ainda para o/a teórico/a que se aventura a desvendar a "interseção momentânea do 'dito' e do 'não dito'" (p. 285).

1.3 – O trágico contemporâneo e suas acepções

A acepção do termo "trágico" tem sido uma preocupação constante entre os/as teóricos/as da literatura, cujo propósito é a sua elucidação na contemporaneidade. A concepção do trágico sofreu algumas modificações e adaptações herdadas da tragédia clássica grega, no século V a.C. Por essa razão, busco algumas considerações teóricas específicas sobre o sentido do trágico, mediante os estudos de Emil Staiger (1997), Yves Stalloni (2001), Gerd Bornheim (1975) e Albin Lesky (1976), já que em suas obras a preocupação maior se

situa justamente neste ponto: a perspectiva trágica vivenciada pelo indivíduo na sociedade em que está inserido.

É bastante recorrente a aproximação semântica dos termos "trágico" e "tragédia" com o gênero "dramático", na medida em que o paradigma para o entendimento de tais conceitos é a tragédia grega clássica. O estudo de Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética* (1997), a partir da distinção dos gêneros e de suas marcas substantivas e adjetivas contribui para o esclarecimento de aspectos fundamentais envolvidos na caracterização do trágico na contemporaneidade. Para ele, os substantivos lírica, épica e drama são classificações relativas à forma; já a adjetivação lírico, épico e dramático busca uma definição quanto à essência, ao estilo da obra. Com a perspectiva filosófica acerca da linguagem, Staiger defende a possibilidade de um texto literário participar de um gênero literário por sua especificidade e, de outro, por sua atmosfera.

Uma das características da arte moderna pauta-se na miscigenação dos gêneros, havendo a predominância de traços estilísticos de um determinado gênero sobre outro. Há, pois, uma intercomunicação dos gêneros. Dessa forma, o teórico contesta a teoria clássica dos gêneros literários ao afirmar que não existe

[...] em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (p. 15).

A respeito do estilo dramático, Emil Staiger destaca que "o herói de um drama deve ser ativo; um herói passivo não é dramático" (p. 139), além de esse estilo manifestar "a compreensão no sentido de um fato existencial" (p. 173). O gênero dramático está em constante sintonia com o trágico, de modo que este é sempre um resultado possível daquele. Em relação ao sentido do trágico, Staiger procura esclarecer as diferentes acepções da palavra "trágico". A propósito da questão refere:

A nova definição do conceito procura libertar-se de tal limitação. Não é trágica, apenas, a crise do mundo idealista mas de qualquer mundo possível, antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irrecorrível, um desespero mortífero que não visualiza salvação (p. 148).

Para complementar a idéia acima, ele salienta que nem toda obra intitulada "tragédia" pode ser considerada "trágica", pois o sentido do trágico implica, por parte da personagem

envolvida, a vivência de uma "situação-limite em que se rompem todas as normas e anula-se a realidade humana" (p. 148).

A relação do gênero dramático com a tragédia é ponto elucidativo também na obra *Os Gêneros literários*, (2001), de Yves Stalloni, ainda que, para ele, o estatuto do drama possua "uma estética específica" (p. 65), e a tragédia seja a forma "que mais parece aderir às regras do gênero" (p. 72). O autor conclui sua reflexão afirmando que "reconhecer o gênero de uma obra é, inevitavelmente, recolocá-la a um só tempo na perspectiva da história literária e da crítica analítica" (p. 184), sendo imprescindível, portanto, experimentar as diversas formas de discurso para a compreensão das entrelinhas de uma obra escrita.

Bornheim, em *O sentido e a máscara* (1975)¹², discute no capítulo "Breves observações sobre o sentido do trágico e a evolução do trágico" (1975), as origens do trágico, sua evolução e conceituação na era moderna. Ele salienta que, para entender o desenvolvimento do fenômeno trágico, é preciso estudar e entender a tragédia clássica, discernindo trágico de tragédia:

Para que se utilize a palavra tragédia, basta que ocorra um evento, mesmo exterior à esfera humana, dotado de uma certa intensidade negativa. Assim, a morte ou um terremoto são sempre tragédias. Tudo se passa, portanto, como se o trágico tendesse a perder sentido, se tornasse difuso através de sua dissolução, enquanto a tragédia propriamente dita permanece relegada ao rol das coisas amorfas (p. 71).

A tragédia, então, não deve ser vista como um acontecimento dotado de intensidade negativa, mas como algo que expõe sempre uma situação humana limite. Deve-se levar em conta a dimensão trágica da realidade humana, pois "o homem como homem, em sua condição, não é trágico" (p. 72), mas há algumas coisas em sua essência que possibilitam a sua vivência, como a sua finitude, imperfeição e limitação dos seres. Estes valores podem ou não ser vividos de maneira trágica, o que em parte explica a existência de algumas épocas estarem especialmente atentas à manifestação do trágico e de outras permanecerem cegas à sua representatividade.

Um pressuposto fundamental da tragédia é a presença do herói/heroína trágico/a, apesar de não ser esse o único ponto a elucidá-la, visto que é preciso considerar "o sentido da ordem dentro da qual se inscreve" a personagem. Sendo assim, não é o ser humano por si só que se encontra de repente em uma situação trágica, é necessário levar em conta o "sentido

¹² As páginas das citações aparecem entre parênteses e são transcritas desta edição.

que forma o horizonte existencial do homem" (p. 73). A ação deve ser compreendida a partir do embate do indivíduo com o mundo e é "no momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, [que] temos a ação trágica" (p. 74).

Outro fundamento do trágico comentado por Bornheim é a ordem positiva do real. O/a herói/heroína trágico/a vive entre dois extremos: a verdade e a mentira. "O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade" (p. 79), isto é, a personagem é destituída de sua aparência, e a verdade é revelada a partir dos equívocos de sua situação mundana.

Para o teórico, o conflito trágico deriva do fato de a humanidade viver entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência. A sua evolução, portanto, é a descoberta da aparência e a conquista conseqüente do ser. Toda tragédia procura demonstrar "qual é a medida do homem", além de verificar se esta é encontrada "em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende" (p. 80), e o trágico acontece quando a medida, ou o equilíbrio transcende a sua natureza. Dessa maneira, "o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada" (p. 80), pois a tragédia surge sempre "condicionada por certa situação histórica" (p. 82).

Segundo Bornheim, a tragédia moderna é essencialmente subjetiva, apesar de o subjetivismo repeli-la. O trágico na contemporaneidade ocorre quando "a verdade do indivíduo não está nele mesmo, mas na substância total que nele se manifesta" (p. 84). Isso acontece quando o ser humano entra em conflito com a sua medida transcendente, de modo que "a ilusão em que vive o herói repousa num desconhecimento de sua própria realidade ou na teimosia do particular, como indivíduo" (p. 85). É no transcendente que se vê a medida do/a herói/heroína, no momento em que "o conflito trágico deixa de existir ou se torna imperceptível para [ele/a]" (p. 90). O teórico explica que a sociedade moderna é dominada pelo niilismo, em que o erro, portanto, não está somente na personagem trágica, afinal, "o próprio mundo é um escândalo" (p. 89).

Para compreender o sentido do trágico na modernidade deve-se levar em conta também o fato de a personagem estar envolvida em uma tragicidade cósmica e "todo seu esforço para saber qual é a sua culpa resulta em absurdo" (p. 90). As personagens demonstram grande preocupação em se auto-afirmarem para vencerem esse absurdo, afinal, a passagem da desmedida para a medida acontece pelo estabelecimento do conflito trágico entre o ser humano e o mundo.

Lesky, em *A tragédia grega* (1976), complementa a idéia de Bornheim ao dizer que o termo "trágico" continua "indicando algo que ultrapassa os limites do normal" (p. 22), ainda

que, a partir do século XIX, "o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à idéia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis" (p. 26). Desse modo, é necessário considerar o

[...] ponto de vista mais humano num sentido mais transcendente. E em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito [...]: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível (p. 26).

Um dos critérios apontados por Lesky para a constituição do trágico diz respeito ao impacto que a apreensão deste deve causar no/a leitor/a, que precisa se interessar pelo que lê e ser, de certo modo, afetado/a. O teórico reforça essa situação com a idéia de que a personagem

[...] em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo (p. 27).

O término de uma tragédia não necessita necessariamente coincidir com um final aniquilador, em que não se tenha "um modo feliz" ou uma "reconciliação" (p. 30). A situação trágica pode ter um sentido de reconciliação, ainda que esteja em "contraste com uma visão absolutamente trágica do mundo" (p. 31), pois o importante é que a personagem consiga se libertar da dor e do sofrimento. Desse modo, "a concepção da essência do trágico é ao mesmo tempo uma boa dose de visão de mundo" (p. 44).

O sentido do trágico tem estado presente no horizonte artístico da humanidade, desde os primórdios até a contemporaneidade, justamente por envolver o que Lesky aponta: uma visão de mundo. Entretanto, as visões são alteradas com o passar do tempo, fazendo com que o sentido do trágico também se modifique, ou ao menos, seja adaptado. Diferentemente do conceito advindo do século V, o trágico pode ser verificado em uma obra contemporânea sem haver necessariamente um herói – masculino – de caráter elevado, que cai em erro trágico por causa de seu destino intransponível, pois "o subjetivismo moderno torna a possibilidade do trágico extremamente problemática" (BORNHEIM, 1975, p. 89).

A situação trágica pode ser vivenciada por personagens de todos os tipos e percebida, por exemplo, pelo isolamento e solidão em que se encontram as pessoas, ou pela exploração do ser pelo ser, a decadência das ordens familiares, religiosas, enfim, por diversas questões

que desestabilizam a visão de mundo que fora preconcebida no imaginário coletivo da humanidade.

1.4 – Literatura de autoria feminina: a questão do gênero

A análise das personagens femininas dos contos de Karam é uma proposta que se ampara na perspectiva de gênero. Nessa medida, recorro fundamentalmente aos estudos de Susana Funck (1994; 2002), Joan Scott (1990), Rita Terezinha Schmidt (1994), Marta Gordo García (2007) e Maria Consuelo Campos (1997) pelo fato de estas teóricas discutirem a conceituação da categoria de gênero e sua aplicação à apreciação literária.

O gênero adquire várias perspectivas com a consolidação da Crítica Literária Feminista a partir dos anos 60 do século XX. Mais precisamente na década de 1980, "coloca-se em xeque o conceito de 'mulher' como uma categoria homogênea e questiona a mulher branca e de classe média como representação hegemônica desta categoria" (FUNCK, 2002, p. 94). A partir dessa concepção, o termo "gênero" passa a significar a relação entre homens e mulheres, que, segundo Susana Funck (2002), foi um conceito difundido no Brasil através da tradução do artigo "Gênero: uma categoria útil de análise histórica" (1990), da historiadora Joan Scott, que o vê como uma construção social dos sexos.

Nesse artigo, Scott questiona os motivos que levam as mulheres a parecerem sujeitos históricos invisíveis, que nunca participaram dos eventos da história humana. Um modo de tentar recuperar estas vozes femininas abafadas é justamente repensar a definição de gênero, que a teórica divide em duas partes constituídas de diversas subpartes interligadas:

O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder (p. 14).

A questão de gênero acarreta mudanças nas representações de poder, de modo a suscitar mais de um sentido possível aos textos literários em que tais representações são tematizadas. A polaridade entre homens e mulheres dá visibilidade às relações de poder, o que leva a se reconhecer o caráter negativo referente à "exclusão" e à "subordinação" femininas, politicamente traduzidas como "discriminação de gênero" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 36).

Scott acredita que essa categoria, pelo fato de ser um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas pelos indivíduos, envolve quatro elementos, que estão interligados. O primeiro diz respeito aos "símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas (e com frequência contraditórias)" (p. 14), como a representação oposicional entre Eva – pecadora e impura – e Maria – santa, resignada e sofredora. O segundo elemento, integrado ao primeiro, coloca "em evidência as interpretações do sentido dos símbolos", geralmente para "limitar e conter suas possibilidades metafóricas" (p. 14). A relação binária das oposições que os símbolos assumem é propagada pelas instituições sociais e são eles que, portanto, definem o que é masculino e feminino.

A teórica salienta que a posição dominante – que tem base nos valores masculinos – relativa ao gênero é vista como a única possível e correta. Nesse sentido, comumente procura-se difundir o que a mulher pode e o que não pode fazer dentro da sociedade em que vive, mas a nova pesquisa histórica tem o papel de desconstruir estes paradigmas sociais tidos como corretos e estanques. As palavras de Macedo e Amaral (2005) ajustam-se ao posicionamento de Scott no que tange ao desconstrucionismo de pensamentos convencionais que consideram "o masculino/homem como legitimador e a sua sexualidade como norma, e o feminino/mulher e sua sexualidade como variação" (MACEDO & AMARAL, p. 32). Toda pesquisa histórica, portanto, precisa "revelar as contradições inerentes ao discurso patriarcal" (p. 32), a fim de que fique evidenciado que as mulheres são "capazes de ascender à condição de sujeito, de escrever textos ou de adquirir a sua própria 'assinatura'" (p. 32, grifo no original).

Sobre a nova tarefa da pesquisa histórica acerca da "diferença", Scott argumenta:

O desafio da nova pesquisa histórica é fazer explodir essa noção de fixidez, é descobrir a natureza do debate ou da repressão que produzem a aparência de uma permanência eterna na representação binária de gênero. Este tipo de análise deve incluir uma noção política bem como uma referência às instituições e à organização social (p. 15).

Essa "noção política", o terceiro elemento, diz respeito a aspectos tais como o mercado de trabalho, a educação e o sistema político, pois tais fatores, além de fazerem parte da construção social, agem de "maneira amplamente independente do parentesco" (p. 15). Nessa dimensão, "o uso da categoria de gênero" não se refere apenas "ao sistema de parentesco", que vê somente o universo doméstico e a família como únicos elementos que fundam a organização social.

O quarto elemento, a identidade subjetiva, refere-se à propagação da identidade de gênero "unicamente e universalmente fundada sobre o medo da castração", enquanto que "a

pertinência do questionamento é negada" (p. 15), isso é, a mulher é vista como naturalmente submissa ao homem e não pode sequer questioná-lo. Mais uma vez o aporte de Macedo e Amaral é oportuno, uma vez que elas esclarecem, de acordo com os estudos de Freud, o complexo de castração está no inconsciente feminino, principalmente pela hostilidade "reforçada pelas restrições que a cultura impõe" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 16) às mulheres, que acabam internalizando certos conceitos referentes à sexualidade e à família. Nesse sentido, reconhecer o complexo que envolve o "medo da castração" requer o entendimento de que

[...] a mulher irá ser considerada hostil à cultura, na medida em que esta exige o domínio e a recusa aos desejos, algo para que estará escassamente dotada. Por outro lado, sendo-nos descrita como a representante dos interesses da sexualidade e da vida familiar [...], essa hostilidade ver-se-á reforçada pelas restrições que a cultura impõe nesses dois domínios (p. 16).

A segunda parte do estudo de Scott visa à teorização do gênero, para quem, "o gênero é uma primeira maneira de dar significado às relações de poder [...] é um primeiro campo no seio do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado" (p. 16).

Os conceitos de poder envolvem o gênero na medida em que, através dele, é possível "decodificar o sentido" e "compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana" (p. 16) em que as pessoas estão inseridas.

Devido ao fato de Scott discutir o gênero sob o viés histórico, seu estudo volta-se à esfera política para exemplificar como as relações de poder são construídas ao longo dos tempos, por sociedades várias. Nessa perspectiva, é preciso ver o binômio homem e mulher como "categorias vazias e transbordantes, pois que, quando parecem fixadas, elas recebem, apesar de tudo, definições alternativas, negadas ou oprimidas" (p. 19).

Para que o estudo de gênero seja realmente satisfatório, não basta reproduzir os paradigmas que são naturalmente impostos aos sexos. É preciso analisar os motivos sociais que caracterizaram esses modelos, a fim de que os textos ficcionais tenham novas perspectivas de análise, dotadas de uma visão política e social igualitárias para homens e mulheres, incluindo também "a classe e a raça" (p. 19).

A utilização da categoria de gênero acoplada à noção de classe e raça possibilita aos estudos literários uma ampliação não só do termo, como também um alargamento teórico-semântico a respeito do que é "ser mulher". Nesse sentido, a Crítica Literária Feminista passa a considerar o comportamento dos indivíduos, de modo a calcá-lo em aspectos culturais, sociais e psicológicos, utilizando a palavra *gênero* "com o sentido de categoria sexual

socialmente construída" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 88) e não como uma determinação biológica ou como uma identidade estável.

É preciso compreender a concepção da palavra "mulher", acomodando semelhanças e diferenças advindas dos contextos históricos díspares a que cada pessoa pertence. O gênero, portanto, é que organiza socialmente essas diferenças. Schmidt, no ensaio intitulado "Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista" (1994), vai ao encontro da segunda parte do trabalho de Scott, porque ela também reitera que a identidade política comum impõe às mulheres "a consciência da *diferença*" (p. 23, grifo no original) em relação àquilo que é feito pelos homens. Por essa razão, não se pode concordar com o fato de que o discurso literário hegemônico masculino seja neutro, visto que todo sujeito, ao "conferir significação ao real e autoconstruir-se no processo" (p. 25), traz as suas marcas de subjetividade, que devem ser levadas em consideração pelo/a leitor/a. Além disso, em termos de crítica literária também não há isenção ideológica, uma vez que "se houver uma neutralização do agente, o crítico acabará percebendo o seu objeto (inclusive o termo *autor*) como uma entidade objetivada e não como resultado de uma construção ou de um processo histórico existencial" (p. 27, grifo no original).

Sobre a idéia anterior, Schmidt salienta que um dos fundamentos da crítica feminista é a "abertura para o jogo de diferenças no nível do sujeito e no nível do objeto, jogo esse que interpenetra o processo de significação/interpretação/conhecimento" (p. 28) para com a análise literária. Nessa medida, fica evidente que os interesses do sujeito "[determinam] a forma do conhecimento" (p. 29), e isso implica interesses específicos dos/as produtores/as do discurso, que variam se a posição assumida é masculina ou feminina.

Para a compreensão do gênero como categoria de análise literária, é pertinente não só a percepção diferenciada dos/as produtores/as do discurso ficcional, como alude Schmidt, como também a averiguação dos diferentes modos de representação simbólica que cada produção literária traz no âmbito diegético, a fim de verificar como estão construídas e trabalhadas tais relações. Marta Gordo García, em seu artigo "Género y libertad", explica:

Na rede simbólica que estabelece o sentido social, a mulher se converte em um objeto cujo ser é um ser percebido. A dominação masculina tem o efeito de colocar as mulheres em um estado permanente de insegurança corporal, ou melhor dizendo, de dependência simbólica (tradução livre).¹³

¹³ Original: "En la red simbólica que establece el sentido social, la mujer se convierte en un objeto *cuyo ser es un ser percibido*. La dominación masculina tiene el efecto de colocar a las mujeres en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica." Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/genero.html>>.

Não só na literatura, mas também nela, a mulher frequentemente é vista como dependente do homem, principalmente pelo dado biológico, pois o corpo feminino acaba sendo considerado sob o binômio objeto/reprodutor. A partir desse ponto, instaura-se a relação de submissão feminina, que enraíza o imaginário coletivo dos indivíduos a respeito do que é ser mulher em oposição ao que é ser homem. Desse modo, à mulher cabe a reprodução, o cuidado com os filhos e com o marido, bem como o zelo em relação ao ambiente doméstico. Ao homem, cabe a tarefa de prover o lar e proteger a mulher. Nessa relação socialmente construída estão imbricadas relações de poder e dominação. O que se verifica nos estudos críticos contemporâneos são discursos que conflitam o papel da mulher e o do homem na sociedade, ainda que em termos de matéria ficcional este embate sempre fora realizado.

Devido ao fato de muitas mulheres estarem presas ainda à sua condição de "fada do lar", resignadas com o seu modo privado de viver, os discursos são variados, de modo que se vislumbra, muitas vezes, uma mulher dividida entre o papel que lhe fora imposto e aquele que deseja desempenhar ou que de fato exerce. Sobre a assunção do gênero como uma categoria fundamental para os estudos literários, Maria Consuelo Campos (1997) salienta que o cânone ocidental é formado por estereótipos femininos dicotomizantes, que ora vêem a mulher como um ser angelical, ora como bruxa má. Esse cânone, até o momento da crítica feminista pontuar seus conceitos, não era questionado, e, com isso, muitas mulheres não figuravam nos estudos literários. Nessa medida, passa-se a ter uma desnaturalização desses papéis. Veja-se o registro:

Dando voz aos silêncios, procedendo a "arqueologias" de obras e autoras perdidas no tempo, resgatando do "esquecimento" e da exclusão, obras e autoras seja desconhecidas até então, seja objetos de clichês e de apreciações sumárias (p. 129, grifo no original).

Ao tratar da categoria de gênero, Campos faz referência ao cânone literário tradicionalmente construído no ocidente. Esse cruzamento adquire sentido, na medida em que ela considera ter o conceito de gênero passado por uma revisão no final do século XX, o que, conseqüentemente, levou as produções literárias publicadas até então a sofrerem esse mesmo processo, de modo que

[...] a participação feminina é bastante ampliada, em números absolutos, mas também são feitas descobertas, reedições de obras pioneiras, etc, resultando num ganho não apenas quantitativo (a entrada massiva da mulher na literatura) mas, sobretudo, qualitativo, com tais resgates, reavaliações e

revisões. Abre-se, com isto, espaço para que se possa colocar a questão de uma tradição literária feminina (p.130).

A respeito dos estudos de gênero, no campo literário, há um conjunto de posicionamentos críticos que se refere ao estabelecimento de uma estética feminista, considerando o processo escrita/leitura uma totalidade: grande parte desses enfatiza a produção. Porém, há também trabalhos cuja tônica recai sobre a leitura. Nesse sentido, Eliane Campello (2003) refere: "Esses são de particular importância, uma vez que concorrem com metodologias ou, pelo menos, com sugestões de formas de ajustar os instrumentos disponíveis à análise, para se percorrer, com maior adequação, os veios do texto" (p. 61).

Uma das críticas que propõe algumas soluções viáveis de leitura é Nancy Miller, para quem é preciso ler "*contra* o tecido da indiferenciação, para descobrir a incorporação na escrita uma subjetividade gendrada, para recuperar dentro da representação os emblemas de sua construção" (apud CAMPELLO, 2003, p. 61). Esse modelo crítico baseia-se na prática do *overreading* (ler além), a fim de que se descubram nele as marcas da cultura de gênero.

Nessa mesma linha de pensamento, Patrocínio Schweickart afirma que é na atividade de leitura que se realiza uma práxis da literatura. Ao articular seu modo de leitura com o paradigma da leitora — que interfere fundamentalmente no processo hermenêutico —, tem por objetivo a recuperação e o desenvolvimento da cultura da mulher (apud CAMPELLO, 2003, p. 61-62).

Em outras palavras, a leitura na perspectiva de gênero pode desvelar uma nova configuração das personagens femininas na literatura de autoria feminina.

2 – UM OLHAR SOBRE OS CONTOS DE VERA KARAM

2.1 – A imagem refletida

Os contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* apresentam a figura feminina como centro do relato ou como elemento fundamental para a construção das narrativas. Nos textos que passo a analisar individualmente, encontro mulheres que possuem voz própria, que se mostram como se vêem interiormente, que expõem suas características e pensamentos sem que isso seja feito por outro/a.

2.1.1 – "Há um incêndio sob a chuva rala" – Dentro de mim TEM um dia de sol, eu tenho certeza

O conto intitulado "Há um incêndio sob a chuva rala" (p. 9-21) traz à tona uma irônica história entre dois vizinhos.

A narrativa inicia com a narradora dirigindo-se ao vizinho do apartamento em que mora, dando-lhe "bom dia" (p. 9). Entretanto, não se estabelece um diálogo entre os dois, como se espera, pois o homem não responde e, mesmo assim, ela segue falando:

Será que o senhor poderia? O senhor é mudo? É surdo? Não... com essa coleção de discos aí, surdo é que o senhor não deve ser. Tudo bem, o senhor não quer falar. Está no seu direito. Mas então faça gestos ao menos (p. 9).

A protagonista afirma que fala com um "senhor", e não com um "moço" e aos poucos descreve algumas coisas que visualiza no interior do apartamento do vizinho, como a coleção de discos. A mulher, que não é nomeada, exige dele uma resposta às suas perguntas, pede gestos, ao menos, ironizando que ele seja mudo. Ela demonstra querer apenas uma informação: "O senhor pode me informar se daqui da sua área..." (p. 9). De repente, a protagonista muda o rumo da conversa e começa a falar de sua vida.

O que parece apenas uma história comum de um vizinho novo apresentando-se ao outro, torna-se um monólogo¹⁴, no sentido geral do termo, em que é revelado o íntimo do ser humano. Por meio da figura da vizinha (protagonista) percebem-se diversos problemas

¹⁴ O termo "monólogo" está sendo usado, aqui, de acordo com Hugh Holman (1981, p. 276), que afirma ser o monólogo "uma composição, oral ou escrita, que apresenta o discurso de um único falante. Um solilóquio. Qualquer discurso ou narrativa apresentada por uma pessoa somente" (tradução livre). Aproxima-se do "monólogo dramático", do "monólogo interior" e do "monodrama".

enfrentados pelas pessoas, como o sentimento de solidão e de isolamento, que ela, de forma implícita, expõe: "Por que é que ninguém nunca quer falar comigo? [...] eu não tenho com quem dividir nada, não é só o aluguel, não" (p. 10). Logo, aparecem outras dificuldades enfrentadas por ela, que são relatadas incessantemente, como um desabafo de alguém que precisa contar os seus problemas a outrem, sem se importar se o outro quer ou não ouvir. O tom de sua fala está carregado de um sentimento de autodepreciação, conferindo-lhe um sentido que se aproxima do trágico. Além disso, a função "autoprotetora" da ironia está por detrás dessa enunciação, já que a protagonista não se lamenta apenas como um "mecanismo de defesa" (HUTCHEON, p. 80), pois sua "autodepreciação pode ser fingida" (p. 80), na medida em que se mostra – ao final do conto – uma mulher que não tem a intenção de reclamar da vida e ficar mergulhada em seus problemas, ao contrário, a sua ironia "insinuante" é substituída por um gesto "agressivo", a fim de concluir a "jogada *defensiva*" (p. 80, grifo no original) que propõe ao vizinho.

As questões relatadas por ela reforçam a tragicidade envolvida na situação em que se encontra: extrema solidão. Seu discurso, irônico, revela a mulher comum, seus defeitos, falhas, bem como seus desejos e sonhos. Os questionamentos pessoais que ela mesma se faz apontam para alguns traços comuns também à mulher contemporânea, como a solidão, a ausência da noção de família, a falta de amor e a autocomiseração. Bornheim esclarece que a ação trágica na modernidade se caracteriza por uma "progressiva descoberta da verdade" (p. 79), sendo que, nesse conto, a heroína busca descobrir os motivos que determinam seu comportamento presente.

Esse processo de reflexão por que passa a personagem é apresentado de maneira semelhante ao "solilóquio", na medida em que ela não tem necessariamente a intenção de estabelecer um diálogo, mostrando-se interessada, não em conhecer o mundo, mas apenas a si própria. Dessa forma, o discurso, o ato da fala da protagonista parece ficar em suspenso, em alguns momentos, para mostrar o que se passa em sua mente. Quando a vizinha afirma que não tem com quem dividir nada (p.10), ela reflete sobre a sua condição humana de ser solitário, combinando essa "consciência interior com [a] ação exterior" (HUMPHREY, 1976, p. 34), representada pela proposta de dividir a linha telefônica com o vizinho.

A narradora autodiegética¹⁵ conta ao senhor que, antes de se mudar para aquele apartamento, morara com os tios. Porém, ela desconfiara que eles não estavam gostando da sua presença na casa, devido ao fato de ela preferir ficar sozinha a fazer companhia a eles:

Vou contar um segredo para o senhor: eles não gostavam, não senhor. Estavam me fazendo um favor. Queriam uma pessoa mais alegre e eu sou mais do gênero parada, gosto de ficar lendo as minhas revistas, ouvindo o meu rádio no quarto. Eu, freqüentemente, não tenho assunto e eles queriam certamente uma pessoa que desse um pouco de colorido às suas vidas já descoloridas pelo tempo e eu tendo mais para o opaco, o senhor consegue compreender? (p. 10-11).

Ao contar "seu segredo", a vizinha reflete acerca da sua relação com os tios e sobre si própria. O adjetivo "descoloridas" dá à fala da narradora um tom de prejulgamento acerca da velhice, no sentido de que não há vida, nem graça quando se é idoso/a. Entretanto, ela mesma se autodefine como uma pessoa com tendência para o "opaco", assemelhando-se aos tios em relação ao comportamento, ainda que seja mais jovem que eles. Nesse ponto percebo a união do trágico com o irônico, visto que, quando ela se intitula "opaca", a ironia fica evidente pela interação entre o que está explícito e o que não está. Segundo Hutcheon, o sentido irônico "não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito [sic] nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente – *o outro do* dito e mais que ele" (p. 30, grifo no original). A narradora ironiza a sua situação ao mesmo tempo em que vivencia o trágico, pois deixa implícita uma visão amarga acerca de sua vida e a dos tios idosos; todos solitários.

Verifico também na passagem citada anteriormente a presença da função "ética" da ironia, denominada por Hutcheon, pois, quando a protagonista fornece tais informações sobre os tios, ironiza a si própria. Essa função é a que garante a necessidade da personagem feminina em "coordenar suposições sobre códigos e informações contextuais a que os decodificadores terão acesso e que provavelmente usarão" (p. 174) para posteriormente compreender o seu discurso. Os "decodificadores" podem ser o vizinho e o/a leitor/a.

Na continuidade do assunto sobre os tios ela diz ao vizinho que notara quando eles já não queriam mais sua presença na casa, porém, não tomara nenhuma atitude devido à falta de condições financeiras. Esse é um momento importante da narrativa, pois ela assume ter se aproveitado da situação, mesmo percebendo que sua presença era indesejada. Além disso, ela

¹⁵ Segundo Reis & Lopes (1987), "Designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história" (p. 251).

demonstra sentir-se triste e cansada, o que não só reforça o sentido do termo "opaca", com o qual se define, como também comprova o sentimento trágico vivenciado. Tal opacidade diz respeito ainda à sua falta de iniciativa em mudar-se de residência, transferindo aos tios as características que são dela mesma: "Eles estavam contando os dias para que eu fosse embora, para que eu os deixasse na sua própria tristeza e cansaço, não precisavam de ajuda para isso" (p. 11).

A protagonista fala rapidamente sobre seus amigos através de perguntas diretas ao vizinho. Um dos pontos abordados por ela é o namoro: "Namorado?" (p. 12), pergunta ao vizinho, como se reforçasse uma indagação que lhe tivera sido feita. A protagonista afirma que tivera um namorado, mas ele reclamara que ela falava demais e era muito exigente. Logo a narradora retoma a posição de isolamento em que se encontra, dizendo que não tem ninguém e que irá morar sozinha naquele apartamento.

Em meio à conversa ela pede ao vizinho para ir até a área de serviço, voltando ao motivo inicial da visita, porém interrompe a própria fala para perguntar-lhe se ele está ouvindo uma música que vem de longe. Ela grita: "SERÁ QUE DA SUA ÁREA..." (p. 13), mas a música pára, e ela também interrompe a frase, exigindo que o homem diga alguma coisa, que se comporte como um vizinho comum, que seja intrometido, segundo ela, como a maioria:

Por favor, responda alguma coisa. Ou pergunte alguma coisa. Meta-se na minha vida! Tenha curiosidade de saber quem é a nova vizinha do apartamento de baixo! Seja um vizinho xereta! Intrometa-se! Reclame do barulho da furadeira hoje de manhã! Vamos! (p. 13).

A solidão da narradora é comprovada por suas reações, pois demonstra ter necessidade de ser vista pelo outro, sentindo-se alijada em relação às pessoas com quem convive.

O telefone da protagonista toca e ela diz que deve ser engano. Logo ela oferece a divisão do aluguel da linha telefônica para o vizinho, que, se desejasse, poderia fazer uma extensão do apartamento dela. A narradora aparentemente demonstra mais uma vez encontrar-se em um estado de profunda solidão, pois afirma que não se importaria em ouvir o toque dos telefonemas dele, porque era um meio de ela, pelo menos, ouvir a campainha do aparelho. Sobre o telefone ser alugado, ela reflete: "NADA é meu. Nunca nada foi meu." (p. 14). Essas afirmativas reforçam a idéia da mulher solitária, despossuída, ou seja, não tem nada substancial (coisas e pessoas) que demonstre a sua existência.

A protagonista fala das utilidades que vê em ter um telefone em casa, citando o exemplo de alguém querer desesperadamente falar com ela, porém diz que essa situação nunca acontecera, pois ela não era do tipo que "levasse alguém ao desespero" (p. 14). Verifico que a ironia de sua fala dá início ao sentido trágico mais agudo do conto, expresso no final da narrativa, em que ambas as personagens vivem um momento de profunda tensão, sendo que ela é quem percebe que "o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) [...] é desvelada" (BORNHEIM, 1975, p. 80). Na passagem, "[...] Ninguém interfere na minha vida, [...] ninguém quer tirar minha liberdade, NINGUÉM. Sou absolutamente dona do meu nariz, até porque ninguém mais se interessou por ele" (p. 14, grifo no original), a personagem faz questão de evidenciar que ela não deve satisfações de sua vida a ninguém, porque é independente, parecendo lidar com esta situação de liberdade como uma condição privilegiada. Entretanto, seu discurso possui um sentido trágico-irônico na medida em que ela afirma desfrutar dessa situação porque ninguém mais se interessara por ela. Tal declaração evidencia que a protagonista se sente frustrada em relação ao amor, visto que ela já tivera um namorado, mas no presente está descomprometida.

O trágico manifesta-se porque ela enfrenta não só "a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade" (LESKY, 1976, p. 26), mas depara-se com "o abismo da desgraça iniludível" (p. 26). A repetição do termo "ninguém", tendo este inclusive sofrido uma alteração na escrita – destacado em caixa alta –, é um marcador "gráfico" e "fônico" da ironia, pois ela se dirige supostamente ao seu ex-namorado, relação sugerida somente ao final da narrativa. Dessa forma, o sentido irônico da elocução fica mais evidente se o contexto "textual" já for de domínio do/a leitor/a. Para Hutcheon, todos os marcadores são apenas "gestos de visibilidade" (p. 221) do sentido irônico, de modo que se não há inferência do contexto intertextual de que eles eram namorados, não há ironia atribuída.

A narradora continua exigindo uma reação do vizinho, que segue sem dizer nada, sem ao menos olhá-la. Mesmo assim, ela diz que vai contar toda a vida dela e que ele pode fazer o que quiser, como se ela realmente não estivesse ali, afinal, ela já estava acostumada com o desinteresse dos outros e habituara-se a falar sozinha.

A protagonista pede que o vizinho não a abandone depois de ela se apegar a ele, nem que para isso ela precise mudar seu jeito de ser:

Eu posso ser diferente, se isso facilitar as coisas. É só eu ter a certeza – se o senhor me der garantias mesmo – de que não vai me abandonar depois de eu me apegar ao senhor – eu mudo, eu me amoldo, eu me ajeito, eu me adapto, mas não vá embora antes de me dar uma chance (p. 17).

Ao dispor-se a adaptar seu comportamento ao do outro, ela ironiza a condição da mulher perante o sexo masculino, pois faz um apelo ao vizinho, suplicando que não a abandone. Essa passagem evidencia o que Hutcheon define como "característica relacional" da ironia. Diz respeito ao fato de a ironia ser uma estratégia que opera entre "significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos)" (p. 91), a fim de que se crie algo novo dentro de uma dimensão social. Nesse sentido, a ironia da elocução em questão revela e denuncia o trágico, que aqui se manifesta mediante a posição de submissão e adaptação da mulher dentro do sistema patriarcal em que vive. Sobre essa questão, esclarece Hutcheon:

O significado irônico ocorre como conseqüência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, [...] para dotá-lo da aresta crítica do julgamento (p. 91).

Essa aresta crítica perfaz a função irônica "de oposição", pois o discurso da narradora demonstra "habilidade de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes" (HUTCHEON, 2000, p. 83). Hutcheon explica que essa função envolve gênero, raça, classe e sexualidade:

Para aqueles posicionados *dentro* de uma ideologia, essa contestação pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para aqueles marginalizados e que trabalham para desfazer aquela dominação, ela pode ser *subversiva* ou *transgressora*, nos sentidos mais novos, positivos, que essas palavras tomaram em textos recentes [...] (p. 83, grifo no original).

A ironia no discurso da protagonista faz-se mediante a função de "oposição", pois contesta uma ideologia patriarcal que vê a possibilidade de realização pessoal apenas no relacionamento amoroso, isto é, a felicidade feminina advém do homem.

Fica claro que a mulher se encontra no interior do apartamento do vizinho, quando ela diz: "Mas o que é aquilo atrás daquela porta? Um jardim! Que lindo! E essas flores... Eu adoro flores!..." (p. 17, 18). Ela diz gostar de flores porque, diferente de crianças e bichos, as plantas não precisam gostar dela. Mais uma vez a personagem feminina deixa implícito seu sentimento de solidão e alijamento em relação às pessoas que a cercam, pois se intitula "sombria", sinônimo aproximado de "opaca". Entretanto, desnudando seu interior, ela afirma categoricamente:

Ninguém acredita, mas às vezes eu fico horas olhando para o verde de uma árvore encostada no azul de um dia bonito. Eu sei que ninguém acredita

porque eu sou sombria, mas dentro de mim TEM um dia de sol, eu tenho certeza de que tem um dia de sol! (p. 18, grifo no original).

Nesse trecho é pertinente fazer uma leitura simbólica para compreender o sentido dos vocábulos "sol" e "azul". Leia-se o que afirma Maria de Medeiros Costa (1996) a respeito do assunto:

A leitura desse mundo inconsciente não pode deixar de lado os símbolos, por serem eles lugares onde se escondem os segredos. Os símbolos mantêm uma estreita ligação com o reprimido e, portanto, caracterizam o sentido oculto da relação entre o que se manifesta e o que está latente (p. 22).

A narradora, ao afirmar que às vezes fica encostada no azul de um dia bonito, remete o/a leitor/a à "idéia de eternidade tranqüila e altaneira, que é sobre-humana ou inumana" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 1007), demonstrando sua atração para o infinito, como se ela evadisse em alguns momentos e deixasse seus sentimentos negativos e amargos de lado. Entretanto, a cor azul "em certas práticas aberrantes, pode até mesmo significar o cúmulo da passividade e da renúncia" (p. 109). Isso é o que ironicamente o seu discurso aponta, visto que a protagonista não tem como característica a passividade, ao contrário, ela busca vingar-se. A repetição do verbo "tem" é um sinal estrutural da ironia, marcado pelo contraste da palavra "sol" com o que ela realmente faz e é. Essa elocução não possui somente um marcador "gráfico", pois, segundo Hutcheon, há marcadores que "têm o potencial de funcionar tanto metaironicamente, dessa maneira, como estruturalmente [possibilitando que a ironia] aconteça em termos semânticos e avaliadores" (p. 223).

A teórica Maria Helena Mendonça (1991), calcada nos conceitos jungianos, esclarece que o sol, por ser um

[...] elemento redondo, estaria relacionado com a "mandala" (círculo mágico) dos hindus: um círculo dividido em quatro, portanto um símbolo quádruplo que designa simbolicamente o "átomo nuclear" da psique humana [que representa] a tão desejada integração psicológica (p. 32, grifo no original).

O símbolo do sol para a protagonista desta narrativa aparece como algo desconhecido ainda, não havendo essa integração psicológica, mas a sua busca. Mesmo ela afirmando ter certeza de que dentro dela há um dia de sol, isso não a torna completamente integrada psicologicamente, pois demonstra uma visão amarga da vida em virtude da incomunicabilidade que a cerca, preferindo não relacionar-se com as pessoas e, quando isso acontece, ela pensa que a "ouviriam por pena" (p. 17): "Só para eu ter a ilusão de que estou

me dirigindo a outro ser humano e não às habituais paredes do meu quarto" (p. 15). Seu discurso e a visão que os outros têm dela corroboram o fato de a sua imagem interior tornar-se momentaneamente ensolarada, embora seja geralmente sombria. Realizo essa leitura com base na simbologia da sombra, já que seus "atos impulsivos e incontrolados" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 843) estão presentes em suas ações e comportamentos assumidos para com o vizinho.

A protagonista conta que fora apaixonada por um vizinho – aparentemente uma outra pessoa, distinta do seu interlocutor – e que, na época, muito nervosa, fora ao médico, que lhe receitou um ansiolítico. Desta situação, ela conclui, ironicamente: "o amor acaba com meia dúzia de caixinhas de tarja preta." (p. 19). A impossibilidade de realização amorosa, uma característica talvez da contemporaneidade, parece estar evidenciada nessa passagem. A ironia da frase acarreta um sentido trágico implícito à condição submissa da mulher, pois, afinal, "as regras do jogo social, [...] vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco" (XAVIER, 1998, p. 66). Além disso, é possível perceber a ironia imbricada ao trágico, quando um relacionamento é visto como algo descartável. Esse sentimento é destacado pela figura masculina – médico –, reforçando a questão de gênero. Ao reproduzir a fala do médico – com comprimidos de tarja preta o amor acaba –, a narradora reforça também a idéia de que a ausência de um relacionamento amoroso pode levar a mulher a um estado de depressão, entretanto, para o homem, essa questão é vista de maneira simplista, aparentemente sem sofrimento.

No decorrer da narrativa, o vizinho dirige-se ao banheiro e a protagonista pede que ele não entre lá porque quer continuar a conversa:

Onde é que o senhor vai? Não... aí eu não posso entrar. Mas tome seu banho descansado, eu espero aqui, eu não tenho nada para fazer hoje: é ponto facultativo. Eu espero... eu estou acostumada a esperar, principalmente do lado de fora. Nem imagino o que é que eu vou sentir no dia em que me deixarem entrar. Será realmente tão bom quanto eu imagino? (p.19).

A situação, apesar de hilária, encerra um aspecto central do drama da protagonista. Ela reafirma sua passividade frente a normas e impedimentos sociais, além de sua exclusão. Porém, mais do que isso, nessa passagem é enfatizada, simbolicamente, a idéia de que ela está fora – de lugares, bem como dos pensamentos e dos sentimentos das pessoas com quem convive. O jogo semântico que se estabelece entre o "estar fora" e o "me deixarem entrar" reforça a falta de aceitação, seu vazio interior e, conseqüentemente, sua ânsia em ser aceita e

amada, talvez. Por isso, essa cena se encerra com a explicitação de um desejo (que a deixem entrar), que só pode ser imaginado, pois ainda é não-vivido.

Devido ao fato de ela não poder entrar nesse cômodo, logo muda de assunto. Em um canto do apartamento ela encontra uma barata e diz ao senhor que há poucos dias encontrara uma no apartamento dela, mas não quis matá-la porque a via como uma companhia. Com esse comportamento aparentemente absurdo, a vizinha demonstra um profundo sentimento de isolamento. Para ela, o importante é estar cercada por alguma coisa que tenha vida, que se mova, ajudando-a a disfarçar a solidão profunda em que se encontra. Essa cena pode ser vista como um intertexto do romance de Clarice Lispector, intitulado *A paixão segundo G. H.* (1998), pois, ainda que de modos particularizados, ambas as protagonistas dividem a companhia com uma barata. Sendo assim, o discurso da protagonista de "Há um incêndio sob a chuva rala" adquire uma feição irônica estabelecida mediante o "ambiente intertextual", em que "outros discursos foram introduzidos no que estava sendo interpretado" (HUTCHEON, 2000, p. 208) apenas como trágico.

No final da narrativa, o vizinho surge bem vestido e a protagonista diz estar lhe reconhecendo. Ela assume que olhar a área de serviço fora um pretexto para "puxar assunto", afinal, "novos vizinhos estão sempre querendo fazer amizade e para isso perguntam qualquer coisa [...]" (p. 20). De repente, ela muda a conversa e conclui: "Mas nós não temos tempo, não é mesmo? A vida moderna é mesmo uma loucura e o corre-corre não nos permite olhar para quem está do lado, ou logo ali, literalmente batendo na nossa porta" (p. 20-21).

O desfecho da narrativa ocorre quando a narradora revela a sua identidade ao vizinho, em meio a uma reflexão pessoal sobre a "vida moderna" (p. 21), que, para ela, é a responsável por não considerarmos os outros de maneira afetiva, mesmo que as pessoas estejam pedindo ajuda:

A não ser, é claro, que essa pessoa resolva tomar medidas drásticas para chamar nossa atenção, ou então, como foi o caso agora, descubra-se que essa, que até então julgávamos desconhecida, é aquela mesma pessoa que fizemos de boba quando era mocinha e não queríamos nos comprometer porque uma coitada dessas, vinda de onde veio, sem pai nem mãe, só nos atrapalharia a vida e quando nos damos conta de quem é que temos à nossa frente, só nos resta pedir socorro, para ver se alguém nos ouve e nos livra dessa louca (p. 21).

Quando a narradora revela a sua identidade, a narrativa intensifica o tom de suspense, que vai até as últimas palavras da protagonista. Não se tem mais uma história entre dois vizinhos, mas uma história entre dois ex-namorados, em que a mulher fora abandonada.

Porém, com a situação posta às claras, é possível que "daqui pra frente, exista uma nova trajetória a ser cumprida por um novo ser, agora identificado" (MENDONÇA, 1991, p. 37). O sentido irônico do discurso da protagonista é marcado por comentários metalingüísticos que reforçam seu tom de deboche em relação ao vizinho. Um exemplo é a expressão "é claro", que por "solicitar abertamente a inferência de ironia" (HUTCHEON, 2000, p. 223), intensifica também a sua função "agregadora", já que a personagem feminina está agora em uma posição de poder e autoridade.

Alguns pressupostos vêm à tona ao final do conto como, por exemplo, o comportamento estranho de alguém não responder a nenhuma pergunta em uma situação em que deveria se estabelecer um diálogo direto. Uma leitura possível é que a falta de conversa entre os dois interlocutores ocorre porque o vizinho desde o início reconhece a narradora como a sua ex-namorada e não quer contrariá-la. Essa visão somente pode ser obtida nas últimas linhas do texto, quando ela diz quem é. Portanto, a identidade revelada é a peça chave para o entendimento da história. O vizinho, por sua vez, apenas aguarda apreensivamente o desenrolar dos fatos.

O final do conto fica em aberto, pois não está explícito se ela atira no vizinho (possível ex-namorado), se a arma está realmente carregada, ou se é até mesmo de brinquedo. O que não é possível saber é se ela, desde o início do encontro, mostra a arma que porta ou se isso ocorre somente no momento derradeiro da conversa. Essas possibilidades não são esclarecidas porque não implicam a construção da personagem feminina. Saber quem é, de fato, o vizinho e o que acontece no final do encontro não altera o estado de abandono da protagonista: ela é o foco. Dessa forma, o vizinho pode ainda ser uma representação da figura masculina, no sentido universal, despossuído de uma única identidade, ou seja, pode simbolizar todos os homens. O que resta explicitado é o desejo de vingança dessa mulher e o trágico vivido por ela, trabalhados com ironia para suscitar a dúvida e a reflexão de quem lê. O final ilustra um dos traços modernos deste conto, pois ele "não conduz à resolução do problema" (BITTENCOURT, 1999, p. 155). São mostradas apenas as causas que levam a narradora a agir de tal maneira, mas o seu último ato e as conseqüências advindas dele são deixadas em aberto, justamente para o/a leitor/a concluir o que possa ter acontecido e poder refletir acerca das relações de gênero na contemporaneidade.

É possível perceber, do início ao fim do conto, a supremacia da personagem feminina, pois as ações e as falas estão sob seu domínio. O vizinho não diz uma palavra durante toda a narrativa, talvez porque reconheceria a mulher, e, de fato, havia lhe causado um mal, como sugere esta passagem em que ela afirma: "[...] ou então, como foi o caso agora, descubra-se

que essa, que até então julgávamos desconhecida, é aquela mesma pessoa que fizemos de boba quando era mocinha..." (p. 21).

Neste conto, a mulher, vítima da rigidez das relações de gênero, busca sua identidade existencial¹⁶. Ela tem consciência do que é, do que foi no passado, do que está fazendo e as conseqüências de seus atos presentes. A ironia serve também para suavizar as impressões impactantes do/a leitor/a, confundindo-o/a ao mesmo tempo, pois neste jogo interpretativo, ela é a chave da narrativa, que abre as portas para um final trágico e revelador, tanto para quem lê, quanto para o vizinho, que aos poucos descobre o verdadeiro motivo daquela visita: a vingança.

A protagonista de "Há um incêndio sob a chuva rala" relata sua problemática partindo de um universo fragmentado. Este pode ser percebido não só pelo conteúdo do seu discurso, mas pela forma que ele adquire, pois em alguns momentos as idéias imbricam-se umas às outras pela profundidade psicológica que o discurso assume. Esse tipo de discurso possibilita a inclusão deste conto na vertente temática intitulada por Gilda Bittencourt de "existencial-intimista", pois "a ordenação e a interpretação da vida surgem da própria personagem como ser individual, na sua consciência, nos seus pensamentos e também nas suas palavras e ações" (p. 93). Além disso, esta vertente caracteriza-se inclusive nos contos em que "os diálogos são, na verdade, monólogos, pois o que uma personagem fala não tem nada a ver com a resposta do interlocutor, agindo como se fossem surdos" (p. 106).

O discurso da protagonista assume essa configuração na medida em que ela busca mostrar-se e se autoconhecer. É através de suas divagações e reflexões que o texto ganha consistência. Pode-se dizer que "não há uma 'história' sendo contada, mas sim um conjunto fragmentário de minitextos, constituindo um verdadeiro mosaico" (p. 170), de modo que, do início ao fim da narrativa, o/a leitor/a junta as peças para construir um universo que é formado pelos valores do feminino, sendo permeado pelo binômio: solidão *versus* vingança.

Além dessa vertente, há também a "social", pois é explorada a relação humana nas mais variadas formas: a familiar, a amorosa e a individual. Essas três esferas são abordadas sob uma perspectiva histórica, "dotada de uma visão crítica aguçada" (p. 74) da sociedade contemporânea. Dessa forma, a competitividade, a incomunicabilidade e a solidão são os motes centrais da narrativa.

¹⁶ O termo "identidade" é utilizado diversas vezes ao longo desta dissertação, sendo entendido não como um conceito isolado, "mas em relação ao conceito de diferença", visto que implica "na necessidade de deixar em aberto a questão da diferença sexual enquanto produto culturalmente construído", enfatizando "a contradição, a deslocação e a mudança" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 101).

A vertente "existencial-intimista" corrobora a utilização de uma consciência "introvertida", pois a narrativa volta-se para si mesma, na medida em que a narradora autodiegética faz uma análise introspectiva, buscando a auto-investigação. Bittencourt explica que essa consciência ocorre quando o/a narrador/a é "preferencialmente autodiegético, relatando, como personagem central, uma experiência que analisa em profundidade, em seus mínimos detalhes" (p. 192).

A consciência introvertida da narradora está em um estágio intermediário em relação à distância "entre os dois 'eus' [da narrativa introspectiva]" (p. 195), pois a protagonista liga seu "eu" do passado ao "eu" do presente diegético, demonstrando, assim, as mesmas inquietações de outrora. "Somente no final dá mostras de estabelecer um certo distanciamento" (p. 196), porque revela sua postura de transgressora, indo de encontro ao seu jeito pacífico e por vezes submisso, mantido em seu passado. Esse comportamento indica a presença de outro tipo de consciência: a "contraditória", pois é a protagonista quem organiza a matéria ficcional, é ela quem "[liga e integra] num só conjunto fatos dispersos" (p. 211), e é a sua palavra que "[certifica] o leitor sobre a veracidade daquilo que é narrado" (p. 211). Sendo assim, é possível perceber que se trata de uma consciência também "irônica", pois um sinal de ironia é a desconfiança do/a leitor/a em relação a frases duvidosas do/a narrador/a.

Neste texto há inúmeras marcas que o caracterizam como portador de uma consciência "irônica"¹⁷. Um fator importante é que não há um desenvolvimento causal e linear, devido às interrupções da narradora, que conta ao vizinho fatos de seu passado. Entretanto, essas pausas não estão fora de contexto, elas seguem – na mente da protagonista –, uma linha de raciocínio que não deixa o texto prejudicado em sua lógica interna. Tais pausas são as lembranças e reflexões que a protagonista inclui em seu discurso, como um tipo de diálogo em que há a presença de um *eu* e um *tu*, pois está claro que seu discurso é construído a partir do discurso do outro:

E o senhor pode continuar fazendo a barba, arrumando os discos – que coleção, hein? –, passando as suas camisas, tudo como se eu não estivesse aqui. Isso é normal na minha vida. As pessoas me deixam falar e continuam bem belas nos seus afazeres. Sabe aquela famosa frase: "vai falando que eu tô te ouvindo", que as pessoas sempre dizem quando não estão prestando a mínima atenção? (p. 15-16, grifo no original).

¹⁷ Como todos os contos de Vera Karam analisados nesta dissertação possuem forte feição irônica e, conseqüentemente consciências irônicas, esse aspecto será analisado com base nos postulados teóricos de Linda Hutcheon (2000).

A construção do pensamento da protagonista faz-se mediante a conclusão a que chega acerca do relacionamento humano. Calcada na indiferença do outro, ela constrói uma cosmovisão estritamente pessimista, ao mesmo tempo em que ironicamente demonstra não ver uma solução para os problemas, que de tão frequentes parecem ser considerados "normais", afinal: "É assim que as pessoas são" (p. 16).

É importante frisar que pelo fato de a narradora ser vista em seu movimento interior, ela está vinculada à história social e cultural de sua época, ou melhor, está atrelada aos ideais da mulher brasileira, de classe média, que busca firmar-se nesta sociedade competitiva e individualista do final do século XX. Isso é demonstrado no decorrer de toda a narrativa e não termina com o final do conto, pois esta personagem não está acabada, mas em processo de autoconstrução, lutando para não se deixar modelar e reprimir pela realidade que a cerca. Sua luta pessoal é permeada pela tragicidade de sua condição humana, encarada por ela com ironia.

A personagem feminina de "Há um incêndio sob a chuva rala" "[sabe] que o amor não é tudo na vida", pensamento ironicamente implícito em alguns momentos de seu discurso. Mas como fora "[criada] para amar e servir, é preciso empreender a dura aprendizagem da independência, que não exclui o amor, mas lhe dá a sua verdadeira dimensão" (XAVIER, 1998, p. 62-63).

Essa dimensão, para a protagonista, apresenta-se de maneira dupla, pois ela "vive o drama da mulher libertada na sociedade contemporânea", que já pode morar sozinha, optar por não ter família, ter seu emprego. Desse modo, a protagonista procura também "viver seu 'destino de mulher' e realizar sua 'vocação de ser humano', ambição esta tornada possível graças à evolução dos costumes" (p. 63). Porém, a figura feminina não "[aceita] as regras do jogo, porque são sufocantes e repressoras; [quer] viver plenamente e [acaba condenada] à solidão" (p. 63). É esse o sentido trágico que experencia: um impasse entre ser o que deseja e aquilo que lhe é permitido. Portanto, resta-lhe a violência, pois a agressão é o modo mais extremo que a protagonista encontra para tentar impor o que pensa, requerendo a sua individualidade e o direito de ser feliz.

Essa dualidade está expressa no título do conto, "Há um incêndio sob a chuva rala"¹⁸, que remete à visualização de uma cena: um incêndio debaixo de um céu chuvoso. A aproximação de dois termos antitéticos – fogo e água – explica a própria imagem que a

¹⁸ O título deste conto é um verso da música "Blues da piedade", de Cazusa. Essa canção é uma faixa do álbum *Ideologia*, lançado em 1988 pela Polygram. Letra disponível em: <http://www.cazusa.com.br/sec_discogra_letra.php?language=pt_BR&id=25>.

protagonista reflete: "Eu sei que ninguém acredita porque eu sou sombria, mas dentro de mim TEM um dia de sol, eu tenho certeza de que tem um dia de sol!" (p. 18).

A "chuva rala" pode ser uma representação da aparência da personagem feminina. No conto, está implícito que ninguém gosta da protagonista, ninguém se importa com ela, visto que a sua aparência é sombria. Entretanto, a sua essência, marcada pela presença simbólica do "dia de sol" e do "incêndio", pode sugerir a representação de uma mulher meiga, sensível e até alegre, que está pronta para amar e ser amada. É por meio do discurso da protagonista que Karam imprime um alto grau de poeticidade, pois, quando a narradora afirma que fica "[...] olhando para o verde de uma árvore encostada no azul de um dia bonito [...]" (p. 18) porque dentro dela há um "dia de sol", sua fala quebra o tom áspero e vingativo de todo o conto. É neste ponto que a protagonista deixa aflorar sua essência, que ela se mostra "por dentro", que ela espelha, reflete a imagem de seu interior, a ser descoberta ainda. Por isso, ao mesmo tempo em que ela parece gritar, pede licença para entrar no apartamento do suposto vizinho, e essa atitude, metaforicamente, corresponde a implorar ao outro que se aproxime dela e a conheça, para que ela possa desvelar esse "sol" abafado dentro dela.

2.1.2 – "Visita à vovó" – Tudo que estiver ACIMA do normal, ou ABAIXO do normal, enfim, que NÃO FOR NORMAL, está errado

A trama de "Visita à vovó" (p. 29-38) envolve o ambiente familiar, isto é, revela certos valores hipócritas de uma família de classe média. A narrativa é centrada nas personagens femininas: uma avó paterna, uma mãe/nora e uma filha/neta.

No início do conto a narradora autodiegética (mãe) pergunta à filha Maria Laura (que está trancada no banheiro) se ela está pronta para ir visitar a avó paterna. A mãe, do lado de fora do banheiro, fala ininterruptamente com a menina, que, por estar morta, não responde. Instaura-se, nesse momento, um monólogo conduzido pela protagonista, que pede pressa à filha, justificando-se com base no comportamento da avó: "Tu estás cansada de saber que a tua avó detesta atrasos. Ela tem hora certa para almoçar e não tolera quando as coisas saem do lugar" (p. 29).

No decorrer das explicações da narradora é possível perceber que se trata de uma família de classe privilegiada, pois elas – mãe e filha – possuem uma empregada doméstica, chamada "Zeni" (p. 29) e um motorista particular chamado "Seu Carlos" (p. 32). Além de terem empregados, ambas frequentam salões de beleza, como verifico nesta passagem:

"Quando foi a última vez que tu foi ao cabeleireiro? Fazer um BOM tratamento, eu quero dizer. Tu podias muito bem ter ido ontem comigo" (p. 30, grifo no original).

A narradora fala com a filha criticando-a ao longo de todo o seu discurso. Reclama do jeito como se veste, do modo como cuida do cabelo e do corpo e lhe recomenda sempre moldar-se aos gostos da avó: "Depois a tua avó reclama da tua aparência e eu fico com cara de tacho" (p. 30).

No trecho em que a mãe comenta que o peso de Maria Laura está acima do normal, há uma quebra na narrativa, pois a narradora faz uma pausa para uma reflexão generalizante: "E tudo que estiver ACIMA do normal, ou ABAIXO do normal, enfim, que NÃO FOR NORMAL, está errado" (p. 30, grifo no original). Além de criticar a filha, ela expõe sua visão acerca das coisas que encara como "normal", demonstrando, ironicamente, que a sociedade contemporânea usa do relativismo quando tem de estabelecer valores de certo e errado, e geralmente aponta o que é errado nas outras pessoas. Interpretando dessa maneira, a mãe pode ser vista como uma metáfora irônica dessa sociedade caótica e hipócrita, já que suas atitudes – como as de tantas pessoas – são sempre justificadas, encaradas como corretas e normais. Porém, o comportamento da filha e das demais pessoas é errado porque não são "normais", fogem a uma convenção social. A ironia torna-se mais evidente pelo uso dos marcadores irônicos "gráficos", que são também "fônicos". Os termos destacados em caixa alta expressam, na oralidade, um aumento no tom da voz da narradora, considerando que "[...] nada é um sinal irônico em si e por si só" (p. 227), conforme destaca Hutcheon. O tom de voz elevado é um sinal irônico demarcado dentro dessa situação específica, em que o discurso da narradora baliza uma situação permanente de crítica e insatisfação, e o tom altivo de sua fala é uma conseqüência possível de seu estado de inquietude.

A citação marcada graficamente parece, em primeira instância, apresentar a função "reforçadora" da ironia, que serve apenas "para destacar alguma coisa, digamos, na conversação cotidiana" (p. 77). Porém, essa função carece de "muita agudeza crítica" (p. 77), e o discurso da narradora se configura justamente por ser ambíguo, exercendo a função "complicadora". Essa "pode incluir uma modalidade reflexiva, emitindo um 'chamado para interpretação'" (p. 78). O/A leitor/a é convidado/a a repensar os valores da sociedade em que vive, refletindo acerca dos parâmetros de "normalidade" que o meio impõe.

A protagonista, ao referir-se ao peso da filha, escolhe a roupa que esta deve usar para visitar a avó, determinando que Maria Laura use um vestido xadrez, pois ele "é bom porque emagrece" (p. 29). A preocupação é a sogra não pensar que a neta está grávida, e, com roupas mais justas, isso poderia ser sugerido, ainda que não seja esta a situação. Um possível

comentário desse tipo desestabilizaria a narradora, pois ela afirma que a avó "tem um olho pra isso que Deus que me perdoe. Eu morro de medo daquele olho [...]". Ela diz que sempre fora alvo de crítica da sogra, já que seu discurso passa a ser construído com o verbo no pretérito imperfeito, caracterizando uma situação ainda não concluída no presente: "Ela me analisava de cima a baixo com aquele olhão dela..." (p. 30-31). Nessa passagem, além de o olho ser uma metonímia da sogra, ele representa simbolicamente o "terceiro olho", isto é, "se os dois olhos físicos correspondem ao Sol e à Lua, o terceiro olho corresponde ao fogo. Seu olhar reduz tudo a cinzas" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 654). A simbologia do olho condiz com a postura da sogra, pois ela critica tudo e todos, de forma a provocar medo nas pessoas que a cercam, principalmente na nora/narradora que, por receio de ser "reduzida a cinzas" (ficar sem dinheiro), procura fazer sempre "mil malabarismos" (p. 31) para evitar uma reprovação que gere a suspensão da mesada dada pela sogra.

As convenções sociais são postas em xeque por Vera Karam neste conto, a começar por subverter a ordem comumente aceita de que é o homem quem deve manter financeiramente a família. O universo ficcional de "Visita à vovó" é marcado pela ausência do pai e pela desestruturação familiar. A partir daí decorrem muitos conflitos entre as personagens femininas: avó paterna, mãe e filha. Elas representam metonimicamente a crise dos valores da sociedade moderna, em que o relativismo é usado para justificar as relações de poder.

Para a narradora, o casamento por conveniência parece gerar mais conflitos do que satisfação, já que ela assume viver uma vida sob pressão, tanto do marido, quanto da sogra:

O teu pai me dizia que as outras namoradas que ele levou lá antes de mim não abriam a boca. Morriam de medo dela. Aí, é claro que ela não respeitava. Por isso, gostou de mim. Eu enfrentava. De igual para igual. Mas é claro que eu conhecia os meus limites e não ia além deles. Mostrava respeito, consciência do meu lugar ali. Mas nunca medo. O teu pai também me orientou sempre. Dizia o que eu podia e o que não podia falar (p. 33).

Os papéis tradicionais da família patriarcal estão invertidos, visto que o pai é considerado um fracassado, enquanto que as mulheres assumem, de certa forma, a liderança. A avó é a mantenedora, pois com uma mesada sustenta a família do filho: "E ela dizia assim mesmo: MESADA, que era para ficar mais humilhante. Podia dizer 'rendimentos', por exemplo. Mas dizia 'mesada'" (p. 35, grifo no original). O destaque dado ao termo "mesada" é um marcador irônico "gráfico" utilizado para demonstrar que a posição de humilhação que a sogra impunha à nora é percebida por ela, pois reproduz esse discurso dando ênfase a essa

palavra, ora pela grafia em maiúscula – marcador também "fônico", pois denota elevação no tom da voz –, ora com a repetição do termo destacado entre aspas.

A narradora demonstra-se ambígua em relação ao seu comportamento, ora se intitula independente, ora mostra-se como alguém que se deixa oprimir. Sua independência é mantida somente até o momento do namoro com o pai de sua filha, pois ela morara sozinha e se sustentava: "[...] eu trabalhava fora naquela época e ganhava mais ou menos bem" (p. 31). Entretanto, quando ela começa a namorar, vislumbra no casamento uma possibilidade de ascensão social, ainda que seu sustento seja provido pela sogra. Para conseguir esse objetivo, ela acata as ordens, manias, críticas e humilhações da sogra.

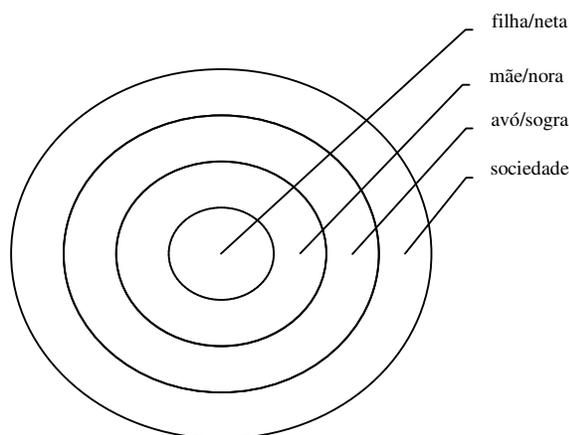
A protagonista deixa implícito que avalia as pessoas pelo aspecto exterior e pela posição social que ocupam, isto é, pelo que elas possuem materialmente. Ao falar à filha que o pai – falecido (cometera suicídio) – fora um fraco e que nunca trabalhara, ela diz não saber que ele era assim e explica: "Como é que eu podia saber? Uma pessoa com aquele sobrenome, com aquela mãe... e... com aquela mesada..." (p. 34). Seu discurso evidencia a preocupação com o *status* social, pois ela se importa com o sobrenome da família do marido, muito mais do que com o nome, com os valores individuais que ele possui. Dessa maneira, nem ela, nem o marido e nem a sogra são nomeados, possivelmente porque "o nome, ao nomear as pessoas, lhes confere identidade, e o sobrenome complementa essa identidade com a herança familiar" (XAVIER, 1998, p. 93). Essas três personagens são, em certa medida, seres desprovidos de identidade, no sentido de serem manipuláveis, pois "o próprio anonimato das personagens evidencia a sua exemplaridade como tipos representativos da sociedade burguesa contemporânea" (BITTENCOURT, 1999, p. 102). Em oposição, a personagem Maria Laura, por ser nomeada, adquire uma identidade, que lhe é única e suas atitudes denotam essa individualidade: ela tem um estilo próprio de vestir-se, de portar-se, enfim, demonstra uma insubmissão à ideologia dominante.

A leitura do nome Maria Laura é pertinente para a compreensão da importância dessa personagem no desenvolvimento da narrativa. Seu primeiro nome significa "força vital e vontade de viver"¹⁹. As mulheres que carregam esse nome "por vezes são forçadas a pedir auxílio para resolução dos muitos problemas que têm de enfrentar na vida e para agüentar a dor". "Laura" designa aquelas "pessoas que se deixam dominar por sentimentos contraditórios" e "às vezes uma radical solidão as detém". O nome da adolescente, portanto, revela, de maneira irônica, o seu comportamento, porque o significado do primeiro nome vai

¹⁹ Os significados dos nomes que estão entre aspas foram transcritos do site www.mulhervirtual.com.br/nomes/nomes.htm, consultado em 20 ago. 2007.

de encontro ao segundo. É o nome "Laura" que mais se ajusta ao comportamento dessa personagem, pois ela se suicida por não agüentar seus problemas, por aparentemente viver na solidão, principalmente no âmbito familiar, no contato com a mãe e com a avó. A ironia atribuída ao nome da filha é percebida se o contexto "intertextual" – responsável pelo significado universal desse nome – for de conhecimento do/a leitor/a, de modo que é necessário relacionar o que ele denota dentro do contexto "textual", para perceber significados no todo diegético.

É visível que relações de poder e opressão se estabelecem neste conto, mas não se trata de um poder masculino sobre uma esfera feminina. São as mulheres que disputam a liderança e fazem parte de uma sociedade em que o poder e a competitividade permeiam as relações humanas. O diagrama a seguir ilustra essa questão.



O centro do diagrama elucidada que Maria Laura é oprimida pela avó e pela mãe, sendo considerada por esta como alguém que representa o lado fraco e decadente da família. A narradora explica que ela é diferente, pois diz: "E competência foi o que nunca me faltou. Eu pensei, tinha esperanças, que tu fosse puxar a mim. Não: puxou a ele. Que decepção" (p. 34). As palavras da mãe oprimem a filha, mas o comportamento que a narradora mantém explícita, por outro lado, sua condição de oprimida: a avó/sogra é quem tem poder sobre a nora. Nessa escala humana, é a avó que ocupa o topo, pois suas ordens recaem sobre as duas personagens femininas. Entretanto, a avó que oprime também se sente acuada pela sociedade – que igualmente impõe leis e estabelece paradigmas de comportamento para homens e mulheres.

A crise existencial da filha é marcada por uma profunda sensação de perda. Além de ela não ter mais pai, vê que seu modo de ser está sendo modificado pelas imposições da mãe e da avó. Isso é evidente porque Maria Laura não pode falar o que pensa, afinal, ela deve obediência à mãe, e, conseqüentemente à avó, que "é a dona de tudo!" (p. 32). Não pode

sequer se vestir como deseja, com "jeans rasgado" (p. 29), nem usar "esmalte marrom ou unhas postiças" (p. 31).

A referência às unhas da adolescente é uma importante pista para a compreensão de sua posição na narrativa. A narradora revela que a filha rói as unhas, ou usa postiças. Ambas as situações são consideradas reprováveis, pois a avó "detesta tanto unha comprida quanto unha roída" (p. 31). Dentre muitas simbologias atribuídas às mãos, é elucidativa a passagem que as liga "ao conhecimento, à visão, pois elas têm como fim a linguagem" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 592). A alusão às unhas pode ser uma simbologia do sentimento de alijamento da personagem. Ao roê-las, demonstra que não se preocupa com a aparência, com a vaidade, ao passo que ao utilizar unhas postiças retoma essa feminilidade, mas de maneira temporária, como um empréstimo, já que as unhas não são naturais.

Esse sentimento de revolta com os padrões sociais femininos naturalizados também se manifesta em Maria Laura através de seu "cabelo todo desganhado" (p. 30), pois tal imagem, "de modo geral, parece tratar-se de uma renúncia às limitações e às convenções do destino individual, da vida comum, da ordem social" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 153).

Outro momento em que verifico o silenciamento forçado vivido pela adolescente ocorre quando ela realiza um aborto, supostamente pressionada pela mãe. Isso se evidencia na passagem em que a narradora diz à filha que a avó perguntou por que ela engordara tanto, visto que estranhara o crescimento de sua barriga (p. 36). A iniciativa de fazer o aborto parece ser da mãe, já que ela afirma que um dia a filha irá lhe agradecer: "Achou estranha aquela barriguinha... Bom, mas nisso, felizmente, nós já demos jeito. Em pouco tempo já ia começar a dar na vista. Tu ainda vai me agradecer" (p. 36).

A partir dessa revelação surge outra: pai e filha possuem os "nervos frágeis" (p. 36). A narradora declara que o aborto foi a solução de um problema, porém não esperava que isso fosse deixar Maria Laura com abalos psicológicos, ainda mais que o pai se suicidara após o aborto. Ela gostaria de que o marido "tivesse um pouco mais de iniciativa" (p. 36) em relação a isso, mas ele se suicida, ato que revela não só o lado fraco do pai, como o declínio do patriarcado. A iniciativa exigida do marido é o fato de ele se impor com a mãe sobre a gravidez da filha, assumindo todas as críticas e conseqüências que a avó possivelmente faria. Entretanto, ironicamente se vê um pai sem autoridade, com medo da mãe. A ironia aqui se evidencia quando a narradora personagem diz que a exigência ao marido fora atendida: "[...] teve a iniciativa de dar cabo da própria vida. Foi a primeira coisa que ele decidiu em mais de quarenta anos de existência. E a última" (p. 36).

Maria Laura vive o drama da adolescente liberada na sociedade contemporânea; dividida entre viver seu destino de obediência à mãe, à avó, às convenções comportamentais e morais da sociedade e realizar a sua própria vontade, que é ter poder de decisão sobre seus atos e gostos. Por não aceitar certas regras repressoras, a filha é levada à morte no final da narrativa, como se o suicídio fosse a única maneira de salvação.

Neste conto está evidente a presença de um matriarcado, em que a figura maternal da avó/sogra "determina a linha de descendência" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 126), e as ações das demais personagens, principalmente da nora e da neta, demonstram que há uma micro sociedade sendo liderada por mulheres, em oposição à situação designada pelo termo "patriarcado". Neste universo, centrado nas personagens femininas, há inúmeros conflitos que envolvem a narradora/nora e a filha/neta. A avó é a única personagem que aparentemente não sofre nenhum abalo, visto que não há revelações acerca de seus pontos fracos, decepções e tristezas. Entretanto, ela também sofre com as regras do jogo social, que vitimizam os indivíduos.

É possível concluir que "Visita à vovó" busca "na estrutura familiar as raízes do passado [...] para aí assinalar o cotidiano feminino" (COSTA, 1996, p. 16), mas aqueles que procuraram transgredir o que é comumente aceito pela sociedade, muitas vezes pagam um preço alto demais. O pai transgredir quando submete sua família às vontades e ao sustento da mãe por mais de quinze anos, fato condenável em uma sociedade patriarcal. A filha transgredir quando desobedece à mãe em relação à sua aparência. Ambos não agüentam a pressão familiar e social e se suicidam, enquanto que a avó e sua nora mantêm-se aparentemente inabaláveis. Porém, a narradora, que tem o objetivo de manter uma vida financeiramente estável através do casamento, vê, aos poucos, que seu empreendimento foi se esvaindo. Primeiro, o marido – herdeiro direto da mãe rica – morre e, por fim, sua filha, também herdeira, se suicida, deixando a mãe na solidão e na miséria, já que não teria ninguém mais que a ligasse à avó. Sobre esta última não é revelado o destino, apenas está sugerido que ela não mantém uma relação sincera com seus familiares, devido ao seu jeito autoritário de ser, descrito pela nora.

É importante destacar que o discurso da narradora, construído através de um *flashback*, não serve somente para ela contar sobre sua vida à filha, mas principalmente para ela ter uma oportunidade de autoconhecimento, ficando evidente que a narradora sempre se utilizara de dissimulações para conseguir o que queria. Ao falar à filha sobre a época em que era namorada de seu pai, ela revela uma idéia dupla de si mesma: mostra-se submissa ao mesmo tempo em que se diz independente e dona de suas vontades:

Cada vez que ia lá [...] Ela me analisava de cima a baixo com aquele olhar dela, mas não conseguia encontrar um defeito. [...] O teu pai me orientava direitinho: essa blusa não! [...] Lá ia eu remexer no guarda-roupa, tudo outra vez (p. 30-31).

Essa passagem demonstra que, no passado, a protagonista ocupava a posição de oprimida, vítima das ordens do marido e do autoritarismo da sogra. No presente – tempo diegético –, a situação inverte-se e ela assume o lugar de opressora, na medida em que obriga a filha a se submeter às vontades da avó, como ela mesma fez e faz, apesar de ironicamente admitir que é interesseira somente à filha morta. O aporte de Hutcheon ilustra essa questão, pois, segundo ela, às vezes a ironia demonstra uma oposição relacional de alguém que se acha opressivo dentro de um sistema. Nesse sentido, a narradora, por assumir o papel da criadora da ironia, fica de fora, em uma posição de poder para com a filha. Além disso, o próprio sistema em que a protagonista se insere traz o sentido irônico, em relação à visão patriarcal de mundo que a sociedade tem, sendo necessário, portanto, considerar as dimensões semântica e sintática da ironia no que se refere "aos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição" (HUTCHEON, 2000, p. 36). Dessa forma, a ironia se faz por meio de uma intenção "psicoestética", pois esta modalidade "refere-se à opinião de que a intenção age como a garantia de controle consciente – em termos quer de psicologia, quer de arte" (p. 173), sendo o discurso da protagonista altamente controlador, assim como o da sogra.

O reconhecimento da submissão da narradora à sogra está ironicamente marcado quando se revolta com o fato de o marido não ter agido de forma diferente, isto é, não ter impedido a situação de subordinação por que passara a família. Ao afirmar que ele era um fraco e não assumira seu papel de provedor, a protagonista ironicamente admite essa posição de usurpadora, a fim de desfrutar das benesses que o dinheiro da sogra lhe proporcionaria.

O sentido do trágico nesse conto não está na morte física das personagens, mas na anulação identitária, pois a narradora vivencia a perda de sua identidade ao longo de suas ações, que são comentadas com a filha. Ela perde parte de si quando pára de trabalhar e se molda aos caprichos de sua sogra. Resta, então, uma mulher solitária, desprovida de família, de trabalho e de bens materiais, que vive "entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência" (BORNHEIM, 1975, p. 78).

Costuma-se atribuir o sentido do trágico somente àquilo que acontece com o/a herói/heroína, mas a ação trágica moderna faz-se também por meio deste/a. Em "Visita à vovó", a narradora/heroína é a geradora dos conflitos e, de certa forma, a causadora das

mortes do marido e da filha. Portanto, o sentido do trágico é experienciado por todas as personagens, mas conduzido pelas ações da protagonista. Ao encontrar a filha morta no banheiro, a mãe vive a situação mais extrema de seu sentimento ganancioso. A narradora diz:

Meu Deus do céu... que horror! Essas manchas... o piso novinho... não faz nem um mês que foi colocado esse piso branquinho... eu tinha cisma com piso claro, por causa dele... relutei em colocar branco e agora... Meu Deus... Vai ficar manchado de vermelho pra sempre... pra sempre... pra sempre! E o que é pior... é que a tua avó nunca, mas nunca, nunca vai me perdoar (p. 38).

É possível perceber que, ao preocupar-se com o "piso novo", ela desconsidera o suicídio da filha. Assim, "a morte é discutida com banalidade o que amplia o grau de emoção e de compromisso associado à ironia" (FONSECA, 2005, p. 64). Quando a narradora afirma que o piso vai ficar manchado de vermelho para sempre, ela está também esclarecendo que o marido se suicidara no banheiro. Entretanto, o que para ela parece ser mais problemático é que a sogra não a perdoará, e isso significa a perda total de seu sustento. O descaso demonstrado pela protagonista pode ser visto como fruto de uma vida em que os valores estão deturpados. A necessidade de controlar a filha e de se deixar controlar pela sogra é que leva a narradora a ter esse comportamento frio e calculista diante do suicídio de Maria Laura.

Todas as considerações feitas pela protagonista sustentam a presença da vertente "existencial-intimista", pois a narradora busca a sua autorealização (em termos materiais, somente) tanto no aspecto particular, quanto no geral. Ela deseja usufruir do conforto que o dinheiro da sogra lhe proporciona, não só para garantir o seu sustento, como também para assegurar uma posição privilegiada na sociedade em que vive.

Devido ao fato de a trama emergir das reflexões e ações da narradora, essa vertente "se confirma [também] por haver uma subjetividade posta em evidência" (BITTENCOURT, 1999, p. 95). Nessa medida, observa-se "a análise de si mesmo, no esforço de investigar as mínimas reações diante dos fatos, e a busca incessante do autoconhecimento" (p. 95) são percebidas em "Visita à vovó", mediante a inversão das funções de gênero habitualmente aceitas, isto é, "[...] ao homem se atribui a dominação, a iniciativa, a racionalidade, a independência; à mulher cabem a submissão, a dependência, a emotividade e, conseqüentemente, a inferioridade" (p. 100).

Atribuo também a esse conto a vertente "social", pois as representações de poder manifestam-se em termos particulares e sociais: a família é a micro sociedade que reproduz os valores da macro sociedade. As relações humanas demonstram estar desgastadas na

contemporaneidade, de modo que se vêem indivíduos marcados por "problemas do exercício do poder, da repressão, das liberdades individuais do cidadão, etc." (p. 74). Sendo assim, há

[...] um desencanto generalizado quanto à sinceridade das relações interpessoais; a amizade e até o amor são postos sob suspeita na medida em que o interesse pessoal, a ambição e a ganância estão sempre à frente (p. 78).

A consciência narrativa é essencialmente "introvertida", pois os fatos são narrados em profundidade pela narradora autodiegética, que, por ter preocupações com o autoconhecimento, centraliza "no 'eu' todas as derivações do ato narrativo, como o único objetivo do contar" (p. 196). Dessa forma, tudo o que é revelado acerca do universo ficcional e das outras personagens se faz mediante a sua visão.

Ao tematizar a crise da instituição familiar e a falsa imagem dessa estrutura, a narradora de "Visita à vovó" tem como

[...] única obsessão [a construção de] uma família sólida e indestrutível, de identidade conhecida e reconhecida por toda a sociedade. É essa identidade que ela persegue como uma forma de salvação: dando o ritmo da casa e da família, estaria salvando a aparente integridade [desta] e a si própria (COSTA, 1996, p. 48).

O discurso da protagonista tem também a presença de uma tênue consciência "contraditória", pois, por meio de sua fala, ela organiza verbalmente a matéria ficcional e autentica aquilo que é dito. Tudo o que se sabe vem dessa consciência, de modo que, através da ironia, ficam implícitas algumas contradições da narradora. Essas dizem respeito principalmente às ordens que dá à filha, instruindo-a para fazer o que a avó deseja. Por outro lado, a protagonista, que se diz independente, faz tudo o que a sogra espera, com a intenção de não perder a mesada que a sustenta. Toda a narrativa é permeada por idas e vindas temporais, a fim de que o passado da narradora esclareça o seu comportamento no presente, bem como o da filha.

Recuperar a sua integridade e garantir o seu espaço é o objetivo mais explícito da narradora. É manipulando seu discurso que procura atingir seus objetivos individuais, com vista a formar a sua própria imagem, ainda que esta não a satisfaça.

2.1.3 – "A vida alheia" – A ausência de sofrimento já é alguma felicidade (talvez a única que se pode almejar)

A narradora não nomeada de "A vida alheia" (p. 63-71) é a protagonista da narrativa, que relata sua vida, desde quando morara em um convento, quando criança, até seu casamento. A narrativa desenvolve-se em um tempo passado, baseada nas memórias da protagonista, que, ao remontar as situações de sua vida, procura desnudar a si mesma. Não é possível saber sua idade quando começa os relatos. Porém, depreende-se que, quando vivera no convento, era maltratada e considerada empregada das freiras, "em troca de estudo, uma cama (dura) e comida (contada)" (p. 63). Pelo fato de ela ser órfã e não ter outro lugar para morar, acreditava ter de aceitar aquelas condições.

A narradora autodiegética relata que fora adotada por uma família composta de pai, mãe e duas irmãs da mesma faixa etária dela. Ao sair do convento ela não se despede das freiras porque, apesar de elas lhe terem dado abrigo, faziam-na sofrer constantemente, pois havia "sempre as humilhações, os castigos, a dívida exposta" (p. 64). Ela rememora alguns momentos em que vivera com a nova família antes de casar-se. Suas lembranças são expostas a um interlocutor não identificado, de modo que o passado revisitado funciona como uma reflexão acerca de seu comportamento e o de seus familiares.

A protagonista assume uma posição externa, já que pode analisar os fatos passados com uma visão mais amadurecida, de alguém que já não mora mais com a família e que no presente diegético se encontra casada. Entretanto, as considerações que expõe em seu discurso são cuidadosamente selecionadas, pois, ao final do conto, é possível compreender em que medida alguns fatos marcaram o desenvolvimento de sua personalidade. A ironia presente em seu discurso constitui-se em um elemento norteador que enriquece a história e fornece a base para a sua compreensão.

Voltada à época em que morara com o pai, a mãe e as duas irmãs adotivas, a protagonista de "A vida alheia" reflete sobre esse tempo, considerando-se feliz, ainda que isso seja relativizado. Diferentemente de seu sentimento para com as freiras, em relação à família adotiva ela se sente grata, pois não "levava reguada nas mãos" (p. 64) e não precisava mais "ajoelhar para lavar os longos corredores do convento" (p. 65). A felicidade para ela consiste em não sofrer, idéia conformista que carrega para a vida inteira, como se verifica na seguinte passagem: "[...] acho que data desta época a idéia que começou a se formar em mim de que a ausência de sofrimento já é alguma felicidade (talvez a única que se pode almejar)" (p. 65).

O relacionamento da narradora com seus familiares é exposto de maneira cifrada, pois na aparência do discurso há uma mulher satisfeita com a vida que tivera quando solteira, mas nas entrelinhas percebe-se a presença de uma mulher marginalizada em sua relação com distintos grupos sociais. Essa distinção entre o dito e o implícito atesta a ambigüidade da protagonista que, ao voltar-se às suas memórias, expõe o tipo de relacionamento que tivera com as duas irmãs – Ana e Marcinha –, com a mãe – chamada por ela de "Madrinha" e com o pai – o "Seu Cardoso". Em tom resignado ela relata a rotina da família:

Estava bom: eu ouvia música como as outras duas, lia os gibis que elas me davam depois de lerem, ia ao supermercado com a Madrinha e era tão divertido; ela me fazia confidências, tínhamos segredos só nossos e nessas horas não importava se as outras duas eram filhas de verdade ou não, porque eu sabia de coisas que elas nem sonhavam (p. 65).

Percebo na passagem acima que o discurso da narradora é irônico ao se referir ao convívio familiar, porque entre os ditos e os não-ditos – parafraseando Hutcheon – está a configuração de uma felicidade aparente, pois a personagem é destituída de um relacionamento igualitário dentro da família, visto que os direitos que tem como filha e irmã a colocam em uma posição diferenciada, denotando inferioridade. Ter o direito de ouvir música e de ler os gibis das irmãs é um exemplo de que a protagonista não é tratada em pé de igualdade, pois esses só são lidos por ela após as meninas não os quererem mais. Porém, o fato de a mãe fazer-lhe confidências confere à narradora uma posição privilegiada dentro da casa, pois ela se considera importante e única, já que as filhas biológicas não desfrutam as intimidades da mãe.

Alguns sinais textuais presentes em seu discurso funcionam estruturalmente para marcar "um significado 'real' intencionado pelo ironista" (HUTCHEON, 2000, p. 227, grifo no original). Um exemplo é a repetição da expressão "as outras duas", referente às irmãs da narradora. Esse tipo de ênfase textual é chamado por Hutcheon de categoria de "repetição" ou "mensão ecoante" (p. 224) e caracteriza-se pelo destaque dado a uma palavra ou frase que deseja apontar para um sentido irônico. Comumente se atribui a essa categoria a única maneira possível para a formação da ironia; porém, a teórica explica que esta é a forma mais utilizada, pois repetir propositalmente uma expressão chama a atenção do/a leitor/a para o sentido que está sendo posto em evidência. Referir-se às irmãs como "as outras duas" tem um aspecto de exclusão momentânea, como se elas ironicamente não fizessem parte da família.

Para reforçar a idéia de que ela se sente membro da família, a protagonista conta como são as noites de sábado em que as irmãs saem para festas, e ela fica em casa sozinha com os

pais. Esse é um momento muito especial porque ela imagina ser filha única, até a hora em que as irmãs retornam, e a fantasia termina:

Eu sabia que aquelas noites entre nós três não eram a realidade: eu não era filha única (como eu ficava imaginando até as meninas chegarem e tudo ficar evidente); nem filha deles eu era, mas não fazia mal (p. 66).

As irmãs a convidam para ir às festas – ainda que não insistam –, mas ela não aceita o convite porque "não [sabe] dançar junto. E [prefere] mesmo ficar em casa vendo televisão com a Madrinha e o seu Cardoso" (p. 65). Ela não tem uma vida social como a das irmãs, Marcinha e Ana. Sua rotina resume-se em ficar em casa, ir ao supermercado com a mãe e ter momentos raros de lazer, que não são compartilhados com as irmãs. Uma ocasião que lhe é significativa ocorre aos sábados à noite, em que não fica com os sobejos das irmãs, pois se vê tratada com igualdade. Nesse dia da semana, quando as irmãs vão para festas noturnas, a protagonista e os pais fazem pizza em casa, conversam bastante e assistem à televisão, de modo que quem fica com as sobras são Marcinha e Ana. Ela descreve essa sensação:

Eram momentos roubados, vamos dizer assim, eram uma espécie de segredo, porque os outros podiam até saber que nós ficávamos os três lá e víamos televisão e comíamos pizza, que eu e a Madrinha fazíamos (e sempre deixávamos um pedaço para elas comerem na volta), mas não sabiam como era, não sabiam o que eu sentia e imaginava na ausência delas (p. 67).

A observação da narradora acerca de deixar um pedaço de pizza para as meninas revela um estado de glória, pois é uma forma de se sentir única e superior. Ainda que essa atitude não seja algo tão grandioso assim, para ela significa a recuperação momentânea de sua dignidade que lhe devolve, mesmo que por pouco tempo, a alegria de se sentir parte integrante, de fato, daquela família.

A passagem da adolescência para a vida adulta das três filhas é narrada em um ritmo acelerado. Por ocasião do casamento das irmãs, ela interrompe os estudos porque "tinha que ajudar a Madrinha nos preparativos" (p. 67). Novamente a narradora se coloca em segundo plano, pois se priva de estudar para fechar-se cada vez mais no ambiente privado da casa, envolvida nas tarefas domésticas.

As irmãs engravidam, e uma delas – Ana – fica anêmica. A preocupação da mãe com o bem-estar e a saúde da filha biológica está ironicamente marcada pelas palavras da narradora, que reproduz a fala da Madrinha: "('Ana, minha filha, te cuida! Pensa mais em ti!)" (p. 67). A frase incorporada ao discurso da narradora traz marcas da diferença no trato

dispensado às filhas biológicas e à adotiva. As aspas são "sinais de pontuação gráficos" (HUTCHEON, 2000, p. 223) que direcionam a personagem que está falando e também acionam a função "ética" da intenção irônica da protagonista frente à diferença com que é tratada, de modo que a "fusão do intelectual e do moral" permeia seu discurso implicitamente denunciatório. O conselho à Ana denuncia isso, pois a filha adotiva nunca pode pensar em si. Suas vontades, desejos, planos e atividades não são prioridades, e os pais aparentemente demonstram indiferença em relação a isso. Tanto a mãe quanto a protagonista parecem ver com naturalidade os papéis que desempenham, que são restritos ao lar e à doação aos familiares em vários aspectos. Sob esse enfoque, cito Rocha-Coutinho (1994):

Os comportamentos de subordinação femininos ficam, então, emaranhados no cotidiano destas mulheres como forma "natural" de organização de suas vidas diárias, sem que muitas delas tomem consciência deste fato, ou, se a têm, lhe outorgam consenso exatamente porque são "naturais" (p. 39, grifo no original).

Uma das tarefas femininas "naturais" presentes neste conto é a atitude da mãe em relação às filhas no que tange ao relacionamento e ao diálogo delas com o pai. Mais uma vez, o aporte de Rocha-Coutinho (1994) é oportuno, pois se verifica na mãe a presença de uma outra atitude que naturaliza as mulheres: "Parte de seu papel era também servir de intermediária entre o marido e o (s) filho(s), contribuindo para o bom relacionamento entre eles" (p. 100, grifo no original).

O pai é descrito pela narradora como um homem fechado, mas que trata as filhas muito bem. Para a protagonista, "tratar bem" é sinônimo de perguntar sobre os estudos, sorrir de vez em quando, conversar, – ainda que com a emissão de mínimos comentários – e dar mesada. A protagonista demonstra sentir-se acolhida com igualdade pelo pai adotivo, mas ironicamente diz que, na realidade, seu modo de agir resume-se na própria indiferença, visto que ele se manifesta "com o mesmo silêncio com que [tratava] as filhas: nem mais, nem menos, pois só se [comunicara] mesmo [...] através da madrinha – ela [é] uma espécie de porta-voz dele" (p. 66-67). Com base nessa passagem verifico que a ironia ocorre, portanto, dentro de um contexto "circunstancial" que proporciona "a ativação do não dito [sic]" (HUTCHEON, 2000, p. 206), isto é, a narradora não diz que a mãe é submissa ao marido, mas expõe o modo como ele se comporta para ironizar essa condição (feminina) de porta-voz. Desse modo, a ironia pode ser atribuída pela função "de oposição", pois a narradora, dotada de uma "personalidade agressiva passiva" (p. 83), contesta ironicamente uma ideologia dominante, ainda que não consiga, em seu dia-a-dia, reverter a sua própria situação de

silenciamento. Tanto a protagonista quanto a mãe, vistas sob a perspectiva de gênero, são pessoas marginalizadas que pertencem ao mesmo sistema. Sendo assim, ao ironicamente criticar o comportamento da Madrinha, ela contesta o sistema ideológico ao qual também pertence: o universo feminino. Por outro lado, ao comentar que o pai não fala com as filhas, em certa medida, deseja "desfazer aquela dominação [masculina], [...] [de modo que a ironia funciona também como] *subversiva* ou *transgressora*, nos sentidos mais novos, positivos" (p. 83, grifo no original).

É pertinente destacar que a posição de isolamento da narradora dentro da casa é semelhante à vivida no convento, com a diferença de que, sendo membro da família, ela parece não sofrer fisicamente. Por outro lado, a sensação de estranheza e imobilidade permanece aliada à mesma condição de empregada de outrora. Isso se explica porque a protagonista representa as

[...] mulheres obsessivamente acorrentadas à imagem recorrente de uma culpa cristã e quase atávica, que as conduz à obediência e cumprimento de um destino prévio, traçado à sua revelia. Seu universo jamais é a rua, mas o confinamento do lar vivido como exílio numa situação limite, sempre ameaçada pelo eterno retorno à mesmice de sua condição reclusa, que se repete (HELENA, 1990, p. 96).

A personagem Ana representa o extremo dessa situação limite referida por Lúcia Helena. A narradora conta que Ana casa, tem três filhos e é traída pelo marido. Dessa relação extraconjugal surge um filho. Apesar de Ana ser atraída pelo cônjuge, não se divorcia imediatamente, mas quando a família a convence de que é melhor deixar "aquele cafajeste", ela volta a morar na casa dos pais. O casamento desfeito é aparentemente a causa da morte de Ana, que aos poucos fora "definindo de tristeza" (p. 68). O trágico vivido pela personagem desenha "o perfil de uma mulher arquetípica" (HELENA, 1990, p. 91). A sua trajetória é relatada de maneira sintética pela narradora:

Acentua uma subterrânea e difícil transformação de mundo – a da passagem de uma sociedade regida pelos laços ainda telúricos da experiência e da tradição torna-se pouco a pouco uma outra, movida pelo choque, pela fragmentação, pelo *spleen* corrosivo e melancólico (p. 91, grifo no original).

A atitude de Ana em separar-se do marido é uma das situações em que o sentido do trágico está mais explícito, pois ela se encontra dividida: aceita a traição do marido ou divorcia-se dele. Continuar casada talvez acarrete um comportamento naturalmente submisso

e resignado da personagem, ao passo que optar pelo divórcio é uma situação que subverte as regras da sociedade em que ela está inserida, que ainda considera esse ato como algo errado, pois o matrimônio é visto como indissolúvel, e a mulher é quem tem de abdicar de tudo em prol do esposo. Esse impasse vivido por Ana, baseado em pressupostos extradiegéticos, faz com que ela mergulhe em uma depressão profunda, proporcionando a vivência do trágico não só porque é levada à morte, mas principalmente por demonstrar estar dividida existencialmente: o que deseja fazer e ser *versus* o que a sociedade dita para a mulher. De acordo com Bornheim, a ação trágica ocorre no "momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito" (p. 74).

O destino da outra irmã da narradora é diferente. Marcinha, que se casara antes de terminar os estudos, após a morte de Ana, vai morar em outra cidade, pois o marido conseguiu um novo emprego. Ao longo do conto não há referência acerca da vida do casal, sabe-se apenas que a mãe não simpatiza com o genro. Quando Marcinha começa o namoro, a narradora afirma saber o que sua mãe adotiva pensa:

"[...] Preferia que a Marcinha terminasse os estudos antes de casar, mas ela é teimosa", ou "O meu santo não cruza com o do Ênio, ele é um bom rapaz, eu sei, mas é tão tosco, não me convenço, o que é que eu vou fazer? [...]" (p. 67, aspas no original).

Um dos casamentos que parece ser feliz é justamente aquele que tem uma mulher decidindo os rumos da sua vida, sem se preocupar com convenções, casando-se antes de concluir os estudos e com um homem que não é do agrado da mãe, que o considera tosco, grosseiro. Essa questão deixa implícita a idéia de que as mulheres que ousam tomar atitudes pensando em si mesmas primordialmente, podem ser felizes. Marcinha acompanha o marido que fora transferido para o Mato Grosso, embora não haja o relato de sua vida privada e profissional por lá. O importante é que há indícios da possibilidade de realização mútua, o que coloca em pé de igualdade homem e mulher na sociedade contemporânea.

O destino da protagonista muda, quando seu pai adotivo começa a ter problemas cardíacos. Ele passa a consultar seguidamente e, em algumas situações, chama o médico em casa. Com a freqüência das visitas médicas e ligações para saber se o "Seu Cardoso" está bem de saúde, o interesse deste profissional recai sobre a protagonista, que passa a agradar o médico com "cafezinho, doce, compota" (p. 69). O relacionamento profissional entre o médico Leopoldo e a filha adotiva de seu paciente ganha novas dimensões, que ela descreve em tom acelerado:

[...] o médico me levando para jantar, eu indo em restaurantes que nunca imaginei, me levando para o sítio da irmã, eu indo para a praia nos feriados, com medo de deixar os velhos sozinhos, mas indo, e eu deixando de ser virgem nessa idade, imagine! (p. 69).

A narradora tem um relacionamento amoroso com o médico, que lhe proporciona uma vida social bem diferente da que sempre teve. São descritos momentos de lazer e de intimidade vividos pelos namorados. Com o passar dos anos, Leopoldo a pede em casamento, argumentando que eles não podem mais "ficar nesse chove não molha", que ele quer "ter família" (p. 70). A protagonista é convencida, mas aceita o pedido a contragosto, pois considera que ainda não conhece o noivo muito bem. Ela se questiona não só acerca da possibilidade de casar-se, como também das opções que esta nova vida pode lhe proporcionar em termos de realização pessoal:

E eu indo: indo sem saber direito como é que eu tinha deixado as coisas chegarem a esse ponto (não quero, não conheço direito esse homem, só sei que gosta de café passado na hora, uma mesa bem posta e do meu doce de laranja), mas indo (p. 70).

Essa passagem assemelha-se ao "solilóquio", pois ela expõe os seus sentimentos de maneira mais íntima, mediante o diálogo que estabelece consigo mesma, exposto entre parênteses. Ao dizer que conhece o futuro marido apenas em situações estritamente superficiais, a protagonista comunica emoções e idéias que se relacionam à trama, na medida em que fornece pistas ao/a leitor/a em relação ao que está implícito: sua futura condição de serviçal do esposo. Em outras palavras, ela define, ironicamente, os papéis femininos e os masculinos. Nessa situação também é possível aplicar as palavras de Lúcia Helena (1990), no artigo "Perfis da mulher na ficção brasileira dos anos 80", uma vez que a circunstância em que a narradora de "A vida alheia" se encontra, assemelha-se à "Doutora", personagem central do romance *Exílio* (1987), de Lya Luft:

[...] [a] protagonista que sequer é nomeada – se debate na angustiada tentativa de construir um novo rumo para seu destino, [de modo que] esta dimensão do amor [...] vem inundada de medo, de ansiedade [...], já que a personagem, como a se defender, argumenta, tolhida pelo receio de ousar o passo de libertação (p. 89-90).

Elódia Xavier (1998), ao comentar acerca da configuração da família no imaginário feminino, salienta a importância desta instituição para a mulher, pois esse espaço privado é

"onde as relações de gêneros são aprendidas e transmitidas" (p. 65). É no ambiente familiar que se aprende a ser mulher. Em "A vida alheia", repetindo Xavier, "as personagens estão mergulhadas em um contexto familiar sufocante, cuja ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização" (p. 65).

As palavras de Xavier ajustam-se à condição da narradora, que, quando casa, aparentemente não consegue fugir à sua condição de ente dominado, excluído, pois durante a sua vida, tanto no convento - sendo levada à condição de empregada doméstica -, quanto na família adotiva, ela vivera apenas sensações momentâneas de individualização, já que "eram momentos roubados" (KARAM, 1999, p. 66). No decorrer de sua vida conjugal, a protagonista, apesar de livre das repressões do convento e da coibição da família, passa à condição de empregada doméstica do marido, e sua função e importância se resumem a isso. Assim, dentro do casamento aparentemente promissor, sua "identidade não foi resgatada, a *persona* assumida pela imposição das práticas sociais anulou qualquer possibilidade de *individuação*" (XAVIER, 1998, p. 67, grifo no original).

Ao falar a respeito de seu casamento, a narradora destaca que a sua função de lavar, passar e tomar providências (p. 70) justifica-se pela profissão do marido. Em uma conversa com a irmã de Leopoldo, ficam evidentes os estereótipos de uma ideologia alienante, de modo que o autoritarismo patriarcal se manifesta através do conceito de que os homens, principalmente os muito ocupados profissionalmente, precisam de alguém para fazer as tarefas domésticas, e a esposa é a pessoa escolhida para isso. O pensamento da cunhada é reproduzido pela narradora em meio ao seu discurso:

E tendo a minha casa, ou melhor, a do Leopoldo, e arrumando e lavando e passando e tomando providências. (O Leopoldo é um médico importante, precisa de alguém que tome conta dessas coisas práticas, menores, mas necessárias, me disse a irmã dele. E viu em você a pessoa ideal. Às vezes dá mais certo assim: paixão no casamento só atrapalha) (p. 70).

Cuidar da casa para que o esposo tenha tudo em ordem passa a ser a tarefa da protagonista. Ela explica que ele é um médico muito requisitado e, demonstrando concordar com a cunhada, resigna-se às funções do lar. Devido às inúmeras viagens que Leopoldo faz para atender à sua vida profissional, o convívio do casal torna-se cada vez mais superficial, pois ficam pouco tempo juntos. Ele vive para o trabalho, e ela para o marido, a casa, de modo que os papéis sociais atribuídos aos sexos são evidentes. Sobre essa questão, Rocha-Coutinho (1994) destaca as diferenças entre os gêneros, que são perfeitamente ajustáveis a este conto:

[...] obrigando moralmente as mulheres a ser para os outros e através dos outros, lhe é negada a possibilidade de serem elas mesmas. Elas são, portanto, confinadas neste mundo privado marcado pela sentimentalização e considerado socialmente como subalterno, de retaguarda, local onde as características de produtividade, poder organizacional e potencialidade cognitiva do mundo público estão ausentes (p. 33-34).

A sentimentalização à qual se refere a ensaísta está exemplificada na última frase da cunhada da narradora: não há possibilidade de realização afetiva dentro do matrimônio. A visão da irmã de Leopoldo acerca do casamento é colocada em prática pela protagonista, que se preocupa somente em manter a casa em ordem, atendendo aos gostos do marido porque essa é a sua única função: "[...] e eu fazendo compras, aprendendo a comprar aquelas coisas finas que o Leopoldo gostava" (p. 71). Nessa passagem está ironizada a importância da esposa, que consegue aprender, evoluir, tomar iniciativa, comandar. Esses atributos, porém, só são possíveis dentro da esfera familiar, e a protagonista é um exemplo de que "as mulheres deveriam ter o poder de decisão e controle apenas naquelas áreas em que os homens haviam renunciado a ele" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 103). Sendo assim, a mulher pode "se encarregar do cardápio da família, da educação das crianças e da decoração da casa, mas este cardápio [deve] ser organizado em função dos gostos e preferências de seu marido" (p. 103).

O desfecho de "A vida alheia" culmina nessa questão. A narradora conta sobre uma outra função que lhe é atribuída dentro da casa: receber "aqueles médicos e suas adoráveis esposas" (p. 71) em jantares oferecidos por Leopoldo. Ela diz que em um desses encontros, uma das esposas elogiara muito a sua "comida, a casa, o capricho, o requinte" (p. 71), como se estivesse valorizando a sua função naturalizada de esposa. Entretanto, a ironia se faz presente para aparentemente enaltecer a situação por que passa a protagonista, visto que a convidada ou a confunde com a empregada doméstica do médico ou indiretamente revela que ela é apresentada como tal. A narradora reproduz a fala da convidada em que essa pressuposição está evidenciada:

[...] e, em um jantar, uma delas [...] dizendo que quando o Doutor Leopoldo não me quisesse mais, ela me contrataria imediatamente, que eu não precisava me preocupar, sem emprego eu não ficaria (p. 71).

O tom irônico da palavra "emprego" sinaliza e reforça o papel feminino de "rainha do lar". As idéias de Rocha-Coutinho (1994) corroboram esse estigma:

Esperava-se que a mulher soubesse como bem entreter sócios, chefes ou pessoas interessantes para os negócios ou a profissão do marido, bem como o ajudasse de todas as formas na sua carreira. Implícito neste papel estava o

fato de que as mulheres só alcançavam valor social através do cônjuge (p. 100).

Embora a ensaísta saliente que essa situação era comum na sociedade dos anos 50 e 60 do século XX, no final do século, quando Karam publica o conto, esse impasse parece não estar resolvido (talvez, não esteja nem nos dias atuais), visto que ainda existem mulheres que encaram como obrigação servir ao marido porque é um modo de elas ascenderem socialmente.

A protagonista, "aparentemente satisfeita com seu 'destino de mulher'" (XAVIER, 1998, p. 69, grifo no original), entra em crise por ocasião das palavras da esposa do amigo médico. Seu olhar "pedindo socorro, pro Leopoldo" (p. 71) demonstra que a condição de empregada doméstica assumida perante o marido tem um único valor: ser uma serviçal exemplar. Tal situação implicitamente não é vista por ela como única qualidade de mulher, pois a incomoda o fato de ter sido comparada ou até mesmo confundida com a empregada do esposo. Seu olhar de súplica explicita a esperança de que o marido esclareça a situação: assumindo a personagem como esposa, ou exaltando outros valores seus. Entretanto, supostamente, resta-lhe a condição de submissão, de rebaixamento, pois quando ela pede socorro através do olhar, em tal situação de constrangimento, o marido "não disse nada" (p. 71).

Através da atitude de silenciamento de Leopoldo, pressupõe-se que para ele o papel da esposa é somente o de cuidar da casa, ao passo que nem a elogia, como se os afazeres domésticos fossem uma obrigação diária, uma rotina natural da mulher.

A falta de palavras entre o casal evidencia um pacto de silêncio entre eles, ficando ironicamente subentendido que a protagonista "não sabe como agir para se tornar sujeito de seu próprio destino" (XAVIER, 1998, p. 85). Além disso, o desfecho do conto demonstra a visão crítica de Vera Karam acerca do

[...] espaço histórico-estórico no qual a mulher se torna receptora de um sistema ideológico que a destitui do discurso com o qual poderia exercer com amplitude e liberdade o ato de ser *sujeito*. Por outro, ela demarca a consciência de que é pela palavra que se podem tecer as rupturas que darão vida a uma nova práxis social (SCHMIDT, 1990, p. 221, grifo no original).

A vivência do trágico para a narradora faz-se, em parte, mediante a sua falta de iniciativa para mudar a condição de oprimida em que sempre vivera. Durante toda a sua vida ela nunca fora valorizada de um modo que não fosse o de ser uma serviçal. Sua condição de subalterna, de diferente, vem desde o convento, estendendo-se ao convívio com a família

adotiva até culminar no casamento com o médico. Com base nos conceitos de Lesky (1976) acerca do entendimento do trágico moderno, verifico que a protagonista, ao final da narrativa, encontra-se em uma situação limite, pois o impasse que vive ilustra "a concepção da essência do trágico [que é] ao mesmo tempo uma boa dose de visão de mundo" (p. 44), ou seja, ela se vê incapaz de ir contra uma cosmovisão patriarcal firmada não porque se acomoda, mas porque está baseada "numa contradição irreconciliável" (p. 25).

Essa visão social desigual e trágica por que passam as personagens femininas, principalmente a narradora, proporciona à narrativa a inserção nas vertentes "social" e "existencial-intimista".

A vertente "social" do conto é fortemente apreendida, na medida em que é possível perceber uma análise da "sociedade contemporânea em suas macro e micro relações" (BITTENCOURT, 1999, p. 73, grifo no original), visto que Karam explora, ainda que de modo sutil, "as diferenças brutais entre os segmentos sociais" (p. 73). Tais segmentos são representados pela questão de gênero, que inclui a classe social das personagens. A narradora representa a classe baixa, dos/as excluídos/as, tanto por pertencer ao gênero feminino, enquanto categoria sexual, quanto por sua condição social. O marido médico, por sua vez, simboliza no plano extradiegético a classe mais abastada, que muitas vezes oprime as pessoas ao seu redor apenas para manter as aparências. A protagonista, portanto, não ascende socialmente, ainda que seja esposa de um marido que provavelmente desfruta confortável posição social.

Verifico que a vertente "existencial-intimista" se faz presente em "A vida alheia" porque é um texto que apresenta a relação da mulher

[...] com o mundo circundante ou consigo [mesma, refletindo, através da] consciência individual [da protagonista], as condições de vida da sociedade contemporânea, envolvendo os problemas de solidão, do desacerto ou inadaptação ao mundo, da incomunicabilidade, da desilusão, das perdas, da ruína dos sonhos, etc. (p. 92).

As questões apontadas por Bittencourt são claramente permeadas pela ironia e pelo trágico, pois a narradora analisa a sua posição dentro de três esferas: o convento, a família adotiva e o casamento. Quando ela faz referência à sua vida no convento, criticando as freiras e demonstrando um desejo de independência, a sua reflexão, convertida em crítica, é bastante direta. Em relação à família adotiva, ela não reflete abertamente sobre o seu papel, mas a ironia em seu discurso evidencia alguns momentos de descontentamento. O matrimônio, que poderia ser uma possibilidade última de libertação, vai de encontro às suas expectativas, pois

o final da narrativa é marcado pela falta de palavras do casal, demonstrando assim a incerteza do destino das personagens.

Percebo, nesta análise, a exploração das seguintes consciências narrativas intituladas por Bittencourt: a "introvertida" e a "empenhada". Entretanto, no conto em estudo essas consciências assumem um modo particularizado que deve ser salientado.

A introversão da narradora autodiegética manifesta-se pelo comportamento reflexivo acerca de sua vida, desde quando fora abandonada pela mãe em um convento, até o momento diegético presente da sua vida conjugal. Os relatos sobre as demais personagens são frutos da visão que a narradora tem sobre si e sobre as pessoas e, mesmo quando ela dá a voz a algumas delas, o discurso do/a outro/a fica integrado ao seu. As palavras de Schmidt (1990) reforçam e explicitam essa consciência "introvertida", pois a teórica frisa que "na verdade, a camuflagem do discurso do outro visa [sic] preservar a autonomia e a centralidade da voz narrativa, a qual imprime no texto a importância vital da enunciação como prerrogativa e atividade do Eu" (p. 219).

É através desse discurso formado pelo "eu" e pelo "outro" que se forma a consciência "empenhada", que, permeada pela ironia, caracteriza um discurso tendencioso, marcando diferenças de gênero em vários aspectos, de modo que

[...] o plano psicológico também se interliga com o ideológico na medida em que todo o sentimento de rejeição, desprezo e abjeção daquele que narra, quanto ao comportamento e valores [...] [sociais são expressos] em função da tendência ideológica (BITTENCOURT, 1999, p. 200).

O que permeia a narrativa é a crítica à ideologia patriarcal que está registrada no imaginário coletivo dos indivíduos, assinalando a presença dessa consciência. Essa modalidade discursiva corrobora a denúncia mais explícita das desigualdades entre os sexos, de modo que a maioria das personagens femininas, principalmente a narradora, não encontra a felicidade, e a realização pessoal só é possível quando são exaltadas apenas as suas qualidades ligadas aos afazeres domésticos. Isso abre espaço para a discussão da mulher vista sob o emblema de "fada do lar", pois em "A vida alheia", a narradora possui uma caracterização típica de um "ser angélico, *crystalizando* um modelo de abnegação, dedicação, auto-sacrifício, passividade e silêncio" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 63, grifo no original). A sua imagem angelical não se manifesta só pelo seu comportamento submisso em relação às tarefas domésticas, mas também pelo seu jeito de ser, de se portar perante os outros.

Sua implícita pureza está marcada pela virgindade. Essa é revelada pela narradora em tom irônico, pois como uma mulher adulta pode nos dias de hoje ainda ser virgem? Ela ironiza a sua situação quando começa a namorar Leopoldo: "e eu deixando de ser virgem nessa idade, imagine!" (p. 69).

Esse fato e toda a história de vida da narradora proporcionam uma aproximação deste conto com a história da "Gata Borracheira", pois esta personagem infantil é importante porque não só representa os conflitos da protagonista "mas também pela forma que lida com eles, a menina descobrindo-se, a mulher despertando de sua passividade, embora parte dela sustente um padrão, onde o feminino deve se manter passivo" (SILVA, 2007).

Assim como a Gata Borracheira, a protagonista de "A vida alheia" é criada por uma mãe que não é a biológica, possui duas irmãs e casa-se com um "príncipe encantado". Ela vive para a família, sempre em posição marginal, sendo que o desenlace amoroso infeliz é disfarçado no conto infantil, ao passo que na narrativa de Karam tudo fica ironicamente às claras: não há príncipe encantado; quando se casa a felicidade termina, e a rotina doméstica acaba com os sonhos de outrora. A ironia revela o trágico.

Lucila Silva explica que o arquétipo da moça resignada, dócil e passiva da Gata Borracheira é extremado na versão de Perrault. Ela esclarece:

Sendo servil à madrasta e às irmãs, ela é sempre eficiente e medrosa, o que se espera de uma menina bem criada e educada. O modelo de comportamento apregoadado é o da dona de casa submissa às situações nefastas que a vida impõe. Borracheira não tem amigos, apenas os animais domésticos são seus companheiros, sua vida social é nula, relacionar-se com outras pessoas fora a madrasta e as irmãs seria o mesmo que estar em pé de igualdade com os outros e a figura da Borracheira está sempre em uma posição inferior (SILVA, 2007).

A diferença mais evidente da protagonista do final da década de 90 no Brasil e a personagem do conto de fadas é a visão social que os outros têm acerca desse comportamento feminino padrão moralmente aceito. A Gata Borracheira após o casamento, ainda que

[...] suja de cinza, rodeada por abóboras, ratos e utensílios domésticos, é aceita socialmente, afinal ela é uma princesa que competiu com suas irmãs com o escudo da passividade e do bom comportamento, arma utilizada pelas mulheres que competem com outras (SILVA, 2007).

A narradora de Karam, por sua vez, não tem esse privilégio, pois aparentemente não desfruta de nenhum prestígio social por ser esposa de um médio requisitado. Além disso, é

humilhada em um jantar social oferecido em sua casa, de modo que sofre com as palavras irônicas da esposa de um dos amigos do marido, o que torna evidente que nem sempre "ser **certinha** é defendido como postura perfeita para a mulher" (SILVA, 2007, grifo na versão da internet).

"A vida alheia" questiona ironicamente a tradicional idéia de que "por trás de um grande homem existe sempre uma grande mulher" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.103), ao passo que se interrogam certos padrões preestabelecidos pela sociedade acerca do que vem a ser "esse grande homem" e "essa grande mulher". Como o final da narrativa está em aberto, fica também essa questão.

É pertinente destacar que a narradora vê a sua imagem refletida, pois expõe cuidadosamente aquilo que deseja evidenciar e revelar ao/à leitor/a. Em contrapartida, as demais personagens femininas são construídas por seu olhar, não são elas que se vêem, que se definem. Dessa forma, criam-se diferentes pontos de vista que conferem à narrativa uma diversidade conceitual acerca da visão contemporânea da mulher.

2.2 – A imagem construída

O segundo grupo de contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* é composto por personagens femininas que são mostradas pelo olhar do outro. Tudo o que é sabido acerca destas mulheres está sob o domínio de um/a narrador/a que constrói a sua imagem. As protagonistas não se vêem, não se descrevem, não têm voz própria, entretanto, são o centro dos relatos.

2.2.1 – "Vinte e quatro de dezembro" – Agora só falta o Ano Novo e a vida volta à normalidade triste, que durante o resto do ano ninguém estranha

Narrado em terceira pessoa, o conto "Vinte e quatro de dezembro" (p. 56-62), cuja protagonista se chama Marcela, traz a história de uma personagem que busca companhia para passar a noite de Natal. O título remete a dois universos que costumam ser vistos de maneira interligada: o religioso (fundamentado no nascimento de Jesus Cristo, na Sagrada Família) e o familiar (baseado no ambiente fraterno, da família reunida para a ceia natalina). Entretanto, esta não é uma história emocionante, repleta de sentimentos puros e grandiosos, típicos da véspera de Natal; ao contrário, é uma narrativa que envolve tristeza, solidão e principalmente hipocrisia.

O primeiro espaço em que a ação se desenvolve é o *shopping*. O narrador, que não é identificado em relação ao gênero, conta que a protagonista Marcela, na véspera de Natal, vai a esse local fazer compras, assistir a um filme e, de repente, avista um homem com roupa de Papai Noel três horas antes da meia-noite. Ambos se olham como se fossem conhecidos e começam a conversar. A protagonista inicia o assunto dizendo que não tem uma lembrança muito nítida dele, e o Papai Noel, por sua vez, apenas lhe pergunta: "–Como vai a vida?" (p. 57). Marcela conta ao homem que no ano anterior "Mário" e a "menina" morreram em um acidente, por isso ela se encontra sozinha na véspera de Natal. É possível pressupor que a menina é a sua filha e que Mário é seu companheiro, mas o texto não fornece informações sobre o tipo de relacionamento que o casal mantém; podem ser namorados, casados ou amantes, não estando evidente também a paternidade da filha de Marcela.

A morte da menina e do companheiro não é aceita pela protagonista, que, aos prantos, desabafa com Papai Noel: "–Por que isso foi acontecer comigo outra vez?" (p. 57). Nessa passagem, o narrador esclarece o discurso de Marcela, que parece confuso devido à expressão "outra vez": "[...] – ela perguntou, soluçando, não mais a mãe que perdera a filha, mas a filha que nunca tivera uma mãe" (p. 57). A revelação do narrador demonstra o estado de orfandade em que se encontra a personagem, o que intensifica ainda mais a solidão vivenciada por ela.

Frente ao comportamento aparentemente deprimido de Marcela, Papai Noel fica sem saber o que fazer e o que dizer, apenas pensa que teve um dia muito cansativo, abraçando diversas crianças e "tudo o que queria agora era um banho, comida e cama" (p. 58).

Aos poucos o narrador vai esclarecendo o relacionamento entre as personagens. O Papai Noel assume uma posição de insensibilidade frente às lamúrias da protagonista:

Não imaginava ter que consolar uma mulher de seus quarenta anos, que agora, chorando, parecia ter a idade de todas aquelas meninas que o abraçaram o dia inteiro. Com a diferença de que de tarde havia sido contratado para fingir e agora estava sendo pego desprevenido (p. 58).

Por meio de um diálogo direto, Marcela e Papai Noel falam sobre o que supostamente acontecera no passado. A conversa se estabelece a partir da resposta do homem à protagonista, o que se resume em duas palavras: "–Isso passa" (p. 58). Logo, Marcela responde com uma negativa: "–O tio Alfredo, irmão da mamãe, lembra?, me disse a mesma coisa quando o senhor foi embora – ela disse fungando. –E nunca passou" (p. 58).

A partir desse ponto, a narrativa parece tornar-se mais esclarecedora acerca da ligação das personagens: um suposto reencontro de um pai com sua filha. Após alguns pedidos de

desculpas e frases que servem "para qualquer assunto" (p. 59), Marcela convida Papai Noel, para cearem em seu apartamento, já que ele iria comer um sanduíche no *shopping*. Ele aceita o convite dizendo: "–Claro, claro, minha filha. Mas quem sabe eu mudo de roupa antes?" (p. 59). O narrador induz à idéia de que ela, ao pensar na possibilidade de perder o contato com o pai novamente, não admite que ele troque de roupa, afinal, "conhecia aquele medo, não queria passar por ele" (p. 59). É o narrador quem constrói a imagem de Marcela, que aparentemente é mostrada na forma de uma mulher frágil e deprimida.

O espaço muda do lugar público para o privado: o apartamento de Marcela. Aqui, ela prepara a ceia de maneira cuidadosa, enquanto ele deita no sofá. Marcela utiliza o que tem de melhor, oferece a seu convidado um peru e *champagne*, presenteando-lhe com uma camisa que havia comprado para o Mário, no Natal do ano anterior. Após o jantar as personagens

[...] conversaram até tarde, contando, principalmente ela, o que lhes tinha acontecido desde a última vez em que se viram, anos antes, quando ela foi mostrar a menina recém-nascida a um avô distante e amargo (p. 60).

Ela o convida para morarem juntos e, quando acordam no dia seguinte, tomam café e ele lhe agradece "por aquele Natal" (p. 61), mas não comentam acerca do fato de ambos residirem naquele apartamento, pois "concordavam, mesmo sem falar, que tinham ido longe demais" (p. 61).

Quando o travestido Papai Noel vai embora, o narrador esclarece que este não é o pai de Marcela e que ela própria sempre soubera disso. Até aqui, o/a leitor/a vai sendo conduzido/a a uma história que parece ser verdadeira, onde pai e filha que sofreram muito no passado e se desconstruíram, agora se reencontram em clima de reconciliação, envoltos pelo sopro mágico que o Natal tende a produzir no coração de todos.

O narrador também faz parte dessa dissimulação entre Marcela e Papai Noel, pois somente no fim do conto fica esclarecido que o velhinho do *shopping* se fez passar por pai da moça para tirar proveito da situação, como bem o demonstra seu pensamento: "Coitada, pensou. Essa não encontra mais o eixo. Mas pelo menos me rendeu uma boa janta" (p. 62). Marcela, por sua vez, também está ciente de que o velhinho não é seu pai:

Ela, lá em cima, olhava a foto do pai, que dera um jeito de esconder assim que o escolhido entrou no apartamento, que só um louco confundiria (mesmo dando-se os descontos dos anos que haviam passado) com aquele Papai Noel alquebrado que trouxera para casa na noite de Natal, arriscando-se como só se arriscam aqueles que não se importam com a vida (p. 62).

Durante toda a narrativa fica evidente o jogo de aparências mantido entre o narrador e as personagens. Através do discurso de cada um a trama se constrói como se esta revelasse uma situação comum, em que uma filha reencontra o pai que há muito tempo não via e o convida para passar a noite de Natal. Entretanto, a arma utilizada neste jogo verbal é a ironia, que está colocada de modo sutil, principalmente quando o domínio da palavra está com o narrador. Algumas passagens ilustram tal situação, como a que mostra Marcela avistando Papai Noel. O narrador descreve sua atitude: "Olhou-o nos olhos e reconheceu aquele olhar já sem brilho" (p. 56). O verbo no pretérito perfeito denota a certeza de Marcela em ter encontrado alguém conhecido, ainda que não seja possível saber o grau de familiaridade entre ela e Papai Noel. A reação do velhinho do *shopping* frente à atitude da protagonista é revelada de maneira indireta pelo narrador, que justifica a postura disfarçada de Papai Noel devido ao olhar de Marcela. O narrador explica: "Ele parou, como teria parado qualquer um diante daqueles olhos insistentes" (p. 56). Parar e olhar pode ser um sinal de ironia se considerar que tais ações são marcadores "gesticulatórios". O olhar insistente de Marcela é irônico, na medida em que ela simula um sentimento de súplica a Papai Noel, que, por sua vez, também finge ter um comportamento solidário, ironicamente destacado pelo contexto "circunstancial" em que a ação acontece: a véspera de Natal e a função desempenhada pela personagem masculina.

É possível perceber que a expressão "qualquer um" é uma ironia à atitude da protagonista. A reação de Papai Noel não traz a aparente certeza de Marcela, pois ele teria tido essa atitude frente a qualquer pessoa, ainda que desconhecida. Entretanto, é possível depreender pelo tom do discurso do narrador também uma atitude de aparente bondade de Papai Noel, principalmente se o seu trabalho for considerado. Como a sua função é de parar e conversar com qualquer pessoa na época do Natal, falar com Marcela pode ser reflexo de uma postura meramente profissional: "Com a diferença de que de tarde havia sido contratado para fingir e agora estava sendo pego desprevenido" (p. 58). Ainda assim, o que é importante perceber diz respeito às relações de gênero expostas neste conto. Por meio dos comentários do narrador está evidente que a atitude de Marcela é condenável, pois é ela quem tem a intenção primeira de enganar. Sua postura é criticada abertamente, pois as últimas palavras do narrador reforçam essa antipatia. Para este, a protagonista é alguém que não se preocupa com a vida – fato visto somente por esse viés. Por outro lado, Papai Noel passa a ser a vítima, alguém que deseja apenas uma ceia de Natal gratuita. É o grau elevado de ironia nos discursos do narrador, de Marcela e de Papai Noel que torna possível inferir os disfarces das personagens. Juntamente com o tom irônico, a situação de faz-de-conta que envolve a protagonista e Papai

Noel constrói-se sobre uma base trágica que se insinua na aparência do texto. O sentido irônico está presente desde as primeiras frases trocadas por ambas as personagens. Por meio de um diálogo direto, o Papai Noel pergunta à Marcela como vai a sua vida, e ela lhe responde: "–Indo. Não tão bem quanto eu havia planejado. O senhor vê; eu estou sozinha, na véspera de Natal" (p. 57). A resposta da protagonista fornece algumas pistas de que ela é uma pessoa que provavelmente não tem família, pois é comum neste dia as pessoas estarem com seus familiares. Desse modo, ironicamente, Papai Noel rebate em tom generalizante: "–Onde estão os outros?" (p. 57). A mulher conta sobre o acidente que envolvera a suposta filha e o companheiro Mário. Por se portar de maneira desesperadora – talvez irônica –, indiretamente força seu interlocutor a uma reação qualquer. A partir desse ponto a ironia confunde-se com a mentira, pois ambos parecem aceitar as regras do jogo iniciado, de modo que, frente à reação lamuriosa da protagonista em afirmar que Papai Noel a abandonara, ele responde categoricamente que não tivera culpa.

As frases generalizantes de Papai Noel funcionam como ironia para revelar a situação de fingimento implicitamente acordada por eles, pois a personagem masculina "estava prestes a esgotar seu estoque de frases que servem para tudo" (p. 58). É possível pressupor que Papai Noel não deseja que Marcela perceba que ele mentira, pois, ao final do conto, fica evidente que ele se aproveita da situação embaraçosa em que se envolvera, porque fingir lhe "rendeu uma boa janta" (p. 62). Desse modo, a intenção de Papai Noel em mentir para Marcela tem como constructo a ironia, visto que através do seu discurso amplo ele não corre o risco de se contradizer. Provavelmente ela também tivera a intenção de mentir, já que deseja uma companhia na noite de Natal. Porém, o narrador reforça que as simulações da protagonista não estão ligadas aos acontecimentos de sua vida, contados a Papai Noel, mas sim ao papel que atribui a ele, porque ela mente apenas que ele é seu pai. As informações referentes ao companheiro Mário e à filha parecem ser verdadeiras, pois é mencionado que ela cozinhou para mais pessoas (p. 60) e que o apartamento tem dois quartos, talvez um do casal e o outro da filha.

Estabelece-se neste conto a função "provisória" da ironia, pois o caráter temporário das informações fornecidas pelas personagens e pelo narrador revela ações desaprovadoras, como a hipocrisia, duplicidade e logros. O narrador, "[...] entre opostos [...]" não tem pressa de tomar partido e chegar a alguma decisão" (HUTCHEON, 2000, p. 82), porque seu papel é dissimular. Porém, não é somente isso, já que a sua ironia "é uma forma de evasão da fala comprometida" (p. 82), visto que defende a personagem masculina e se esconde por trás de uma neutralidade sexual. Dessa forma, a função "provisória" de seu discurso irônico

apresenta-se "como um meio de neutralizar qualquer tendência de assumir uma posição rígida ou categórica de 'Verdade'" (p. 82, grifo no original).

A relação estreita entre mentira e ironia deve ser compreendida com base nas intenções do uso de cada uma. A esse respeito, diz Hutcheon:

[...] pretende-se permanentemente que as mentiras sejam contradições; os significados irônicos, entretanto, se formam por meio de oscilações auditivas entre significados ditos e não ditos diferentes (p. 101).

A contribuição da teórica em relação à compreensão da ironia e da mentira faz-se fundamental; os discursos articulados em "Vinte e quatro de dezembro" são irônicos, porque internamente eles não são contraditórios, ainda que ao final da narrativa fique evidente que as personagens desde o início mentem uma para a outra. No plano extradiegético, uma situação como a apresentada parece ser um tanto contraditória e ilógica, mas o fato de uma mulher levar para dentro de sua residência um homem desconhecido para apenas ter a sensação de não estar sozinha na noite de Natal, revela o lado trágico do relacionamento humano, em que "a fragilidade das relações interpessoais expostas durante todo o desenrolar da trama é fruto de uma rotina destrutiva e de descontentamentos" (FONSECA, 2005, p. 56) típicos dos indivíduos na contemporaneidade.

Por trás da ironia que permeia toda a narrativa há muitos elementos que caracterizam de maneira mais explícita a presença do trágico. O acidente que envolve o companheiro e a filha da protagonista tem naturalmente esse sentido, mas o que se destaca neste conto é a tragicidade dos indivíduos em viverem sozinhos, ainda que procurem driblar esse sentimento. Desse modo,

Vera Karam exibe o trágico nas dores do dia-a-dia, [através da] amargura de duas pessoas que [em certa medida] compartilham sofrimento e reagem com formas peculiares de silêncio e subentendidos, marcas também de sentimentos universais e permanentes (FONSECA, 2005, p. 59).

As reações e atitudes da protagonista são o centro de todo o conto, de forma que é possível depreender diversos significados, alguns explícitos, outros implícitos da sua conduta. A morte da filha e do companheiro, a suposta mágoa que tem do pai ausente e a sua necessidade de companhia e atenção estão evidentes no texto, pois é a própria Marcela quem fala sobre isso. Porém, seu poder de dissimulação para conseguir o que deseja, como ludibriar uma pessoa para não ficar sozinha na noite de Natal, só figura no texto de maneira implícita, a partir das considerações do narrador.

Outro ponto acerca do comportamento de Marcela, o qual o narrador procura indiretamente evidenciar, diz respeito à incapacidade da protagonista de viver sem a proteção da família, estado de carência agravado na véspera de Natal, devido ao significado que a data implica. Porém, é preciso perceber nas entrelinhas que a atitude audaciosa da protagonista, aliada ao discurso engenhado reproduzido muitas vezes pelo narrador, corroboram a subversão de sua posição feminina ligada à fragilidade, à ingenuidade, pois ela não se preocupa com as conseqüências do jogo que arma, afinal, convidar um desconhecido para cear em sua casa é uma atitude de alguém muito corajoso, considerando a alarmante violência dos tempos atuais. A sua iniciativa não é encarada de maneira positiva, ao contrário, gera uma outra interpretação para o narrador, que diz ao final da narrativa que Marcela arrisca-se ao trazer um desconhecido pra dentro de sua casa.

A atitude da protagonista é encarada pelo narrador como sendo um descaso com a vida. Porém, é preciso considerar que uma outra questão está por trás do aparente comportamento contraditório de Marcela: por que uma mulher, que demonstra ser tão indefesa, dotada de tanto sentimentalismo não avalia os riscos de levar um homem desconhecido para dentro de sua residência? Esse comportamento ambíguo pode ser respondido com base nas considerações de Cláudio Carvalho, em "A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre 'A obscena Senhora D.', de Hilda Hilst" (1999), que se aplicam também ao conto de Karam:

A mulher dividida do texto analisado [...] apresenta uma interessante tensão entre uma enunciação que rompe com os trâmites discursivos do patriarcado e um enunciado que explicita o fracasso de uma mulher que não consegue viver sem a proteção do marido, do pai [...] (p.111).

Reconheço, fundamentada nas palavras do teórico, que Marcela, ao transferir ao Papai Noel do *shopping* a identidade de seu pai, ela demonstra um sentimento de desamparo familiar e "a necessidade de proteção de uma figura masculina poderia ser encarada como fazendo parte do *destino de mulher* da personagem na sociedade patriarcal" (p. 120, grifo no original).

O destino de mulher, referido por Carvalho, apresenta-se dividido para Marcela, pois ao mesmo tempo em que observo a possibilidade de transgressão aos princípios hegemônicos masculinos, vejo que a personagem, por outro lado, representa as mulheres que se deixam influenciar "pela sociedade tradicional – que as treinou durante sua infância para pensar, agir

e sentir de maneira apropriada a suas funções de dona-de-casa" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 62).

A posição de Rocha-Coutinho elucida a passagem em que Marcela prepara a ceia para o suposto pai: ela organiza tudo enquanto ele fica deitado no sofá. A protagonista parece sentir-se realizada com essa situação, pois "[saboreia] a sensação, há muito tempo ausente da sua vida, de cozinhar para mais alguém além de si própria" (p. 59-60). Tal situação lhe exige pôr "a mesa com cuidado, usando o que tinha de melhor" (p. 60). Depois do jantar ela serve a sobremesa e, no dia seguinte, quando ele acorda, a mesa do café já está posta. Depois de ele ir embora, Marcela "foi para a cozinha lavar a louça, que hoje era muita" (p. 62).

As situações que envolvem os momentos de refeição demonstram que Marcela se comporta como uma empregada de Papai Noel, pois ele não a auxilia em nada, esperando que ela lhe sirva, ainda que a sua ajuda não seja solicitada. Por outro lado, o todo diegético revela a postura de uma mulher que não se submete às generalidades sociais, que tendem a considerar o sexo feminino como naturalmente passivo e indefeso. Ao contrário, a sua atitude em dissimular uma situação demonstra, ainda que de forma trágica, uma postura extremamente audaciosa, típica de alguém que pensa antes no seu interesse e depois no dos outros. Ela não se comporta de maneira submissa porque não está obrigada a isso, afinal, é ela quem "o escolhe" e toma a iniciativa de servir ao Papai Noel, para, inclusive, completar a atitude irônica de dissimulação a que se propusera.

Ao longo de toda a análise focalizo especificamente a personagem Marcela porque é ela quem move as ações, quem ousa, quem se expõe, enquanto que a personagem masculina funciona apenas como um brinquedo em suas mãos. Essas atitudes ambíguas em relação ao seu papel de mulher no cotidiano doméstico, a sua interioridade, solidão e fingimento, são perfeitamente explicáveis pela ensaísta Vera Lúcia Kauss (1999), pois esta personagem feminina demonstra estar marcada pelo

[...] alto preço que muitas mulheres pagaram pela opção de mudar, sem saber ainda o rumo certo a seguir. Ao contrário de algumas personagens dos anos 90, que mostraram haver encontrado o caminho de conciliação entre os valores do passado e uma nova ordem (p. 107-108).

Está implícito que a protagonista de "Vinte e quatro de dezembro" não consegue conciliar esses valores referidos por Kauss, pois ela, ainda que por um dia, demonstra uma aparente necessidade de proteção masculina, além de deixar transparecer a falta que sente em ter uma família e poder servi-la. Por outro lado, percebe-se a tentativa de uma mudança, visto que ela se assume como uma pessoa solitária, que supostamente durante o ano todo vive bem

sem a presença familiar em seu dia-a-dia. Além disso, sua atitude audaciosa caracteriza-se também pela iniciativa em reverter a situação de solidão em que se encontra na noite de Natal, ainda que isso coloque em risco a sua própria segurança.

O trágico é reforçado quando, ao final da narrativa, com os papéis encenados esclarecidos, a voz do narrador mistura-se à da protagonista: "Mas não importa, pensou. Pelo menos o Natal já se foi. Agora só falta o Ano Novo e a vida volta à normalidade triste, que durante o resto do ano ninguém estranha" (p. 62). Verifico uma profunda melancolia nessa passagem, que revela a solidão humana e a falta de compaixão que permeia o cotidiano de todos os indivíduos, pois

[...] o sentimento de desamparo não desaparece completamente. Somos seres incompletos e buscamos no outro a completude que nos falta. Mas essa completude é sempre provisória. No centro do desejo, mora o mais completo vazio (CARVALHO, 1999, p. 117).

É preciso levar em conta a dimensão trágica da realidade humana, de modo a frisar que "o homem como homem, em sua condição, não é trágico" (BORNHEIM, 1975, p. 72), mas a sua essência marcada pela finitude, imperfeição e limitação possibilita esta vivência. Nesta narrativa está manifestada a necessidade que as pessoas têm de ludibriarem as suas tristezas interiores, afinal, a rotina as obriga a isso. Essa questão é evidenciada quando a protagonista age com naturalidade ao decidir lavar a louça, ironicamente se referindo ao Ano Novo que está por vir – outra data em que as pessoas tendem a priorizar o convívio harmonioso com seus próximos. Para Bornheim, o conflito trágico deriva do fato de as pessoas viverem entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência. A sua evolução, portanto, é a descoberta da aparência e a conquista conseqüente do ser. Esse fato é percebido por Marcela, pois, quando lava a louça, o narrador retira a máscara de Marcela e revela a sua face. O trágico manifesta-se justamente por ela saber que a sua condição é a de um ser solitário. Esse sentimento, porém, não está colocado no texto de maneira melancólica, pois a ironia ameniza a situação, de modo que a atitude em levar um desconhecido para a residência provavelmente se repetirá na véspera de Ano Novo.

É importante frisar também que a figura de Papai Noel está ligada diretamente ao mundo da fantasia infantil, sendo essa analogia apresentada de forma irônica. Ambas as personagens vivem uma experiência fantasiosa na véspera do Natal, mas não com a ingenuidade de uma criança, pois uma usa a outra em seu favor, a fim de tirar as vantagens que as satisfazem: o importante é o *carpe diem*.

De acordo com as vertentes temáticas apontadas por Bittencourt, verifico neste conto a configuração da vertente "social" no que concerne ao âmbito familiar, principalmente a relação entre pai e filha, e o envolvimento entre as pessoas como membros individuais da sociedade capitalista contemporânea, pois é mostrada "a verdadeira face das relações e dos papéis sociais" (p. 75-76).

As experiências trágicas e pessoais que envolvem a protagonista e a personagem masculina têm um destaque especial ao longo de toda a narrativa. Entretanto, o trágico não é explorado estritamente em um nível existencial, particularizado (ainda que isso aconteça), pois se evidencia uma preocupação dirigida "à crítica social e à análise das relações humanas" (p. 79) em que muitas vezes as pessoas "se deixam dominar totalmente pela rotina alienante do dia-a-dia, contentando-se com uma existência medíocre, opaca e voltada aos interesses próprios" (p. 81).

A vertente "existencial-intimista" adquire uma importância ligada ao social, como um suporte para demonstrar essas relações. Afirmando isso porque se trata de uma narrativa que enfatiza "os mistérios que se escondem no interior do ser humano, revelando seus desejos ocultos ou até mesmo percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados da [...] mente" (p. 92). Essa consideração de Bittencourt está evidente no comportamento inusitado das personagens de "Vinte e quatro de dezembro", principalmente no que tange à conduta de Marcela, pois as suas ações dissimuladoras "ao mesmo tempo em que deturpam a realidade, criando imagens fantasiosas e contrariando a percepção 'normal' dos outros", revelam, ao final da narrativa, "uma análise lúcida dos fatos" (p. 95) e do seu próprio comportamento, que contraria os parâmetros de "normalidade" definidos pela sociedade. É preciso perceber que Marcela possui uma "capacidade interna de resolver problemas que [a] diferencia e [a] coloca num plano superior" (p. 100). A vertente "existencial-intimista" em comunhão com a "social" evidencia que ela "perante as imposições do sistema, [desenvolve um comportamento] que normalmente não [faz] parte dos padrões femininos aceitos pela sociedade patriarcal" (p. 100).

Pelo fato de o conto ser dotado de um narrador heterodiegético que constrói a realidade ficcional a partir de uma perspectiva interna a ela, é que verifico a presença da consciência "solidária". De acordo com Bittencourt, esse tipo de consciência marca um narrador aparentemente distante daquilo que narra, mas em alguns momentos fica evidente "a sua presença, emitindo opiniões e julgamentos sobre o que mostra" (p. 181). Uma das passagens em que o narrador emite pareceres acerca do que narra é quando comenta a maneira como Papai Noel responde às primeiras perguntas de Marcela:

–Olha para mim. Você acha que para mim é fácil?
E percebeu que era a primeira frase que, mesmo servindo para qualquer assunto, saía-lhe com uma sinceridade dolorosa. Não; para ele não era fácil (p. 58-59).

Quando Papai Noel pergunta à Marcela se ela acha que para ele é fácil ter se afastado dela, é a personagem que se manifesta no discurso. Entretanto, o comentário feito a seguir é do narrador, que toma uma postura de defesa em relação à aparente sinceridade de Papai Noel.

O narrador também opina sobre o gosto da protagonista para com os utensílios domésticos. Ao preparar a ceia de Natal, a cena é descrita inicialmente com imparcialidade pelo narrador: "Pôs a mesa com cuidado, usando o que tinha de melhor, embora esse melhor não passasse de peças simples, que imitavam louças finas" (p. 60). No final de seu discurso fica evidente o seu julgamento, pois ele critica e debocha do esmero de Marcela para com suas louças, não só por serem peças simples, mas porque são "de um gosto até questionável" (p. 60).

O narrador não participa das ações, ele se coloca em uma posição extradiegética. A sua consciência narrativa pode ser também considerada, em certa medida, "distante" porque é marcada pelos comentários subjetivos que faz, mas em muitos momentos ele deixa que as personagens dialoguem diretamente, e a "isenção que deliberadamente adota, além de eliminar os comentários pessoais, acaba por omitir informações que poderiam esclarecer a situação aos leitores" (p. 187). Somente no final da narrativa é esclarecido que as personagens de "Vinte e quatro de dezembro" não se conhecem, e a omissão dessa informação serve para criar "um clima de expectativa que permanece até o final" (p. 188).

A atmosfera de suspense criada em torno dos diálogos entre as personagens e dos pareceres insinuantes do narrador conferem ao conto uma irônica aparência de incoerência. O comportamento considerado incongruente de Marcela simboliza o que ocorre com diversas mulheres na contemporaneidade, pois muitas ainda estão "cambiantes entre o cumprimento de seu papel de mulher, sempre imposto, e a chance de cumprir o seu papel de sujeito pensante, na vivência aberta de seu poder de desejar" (ABREU, 1999, p. 126). A personagem feminina deste conto faz muito mais do que desejar. Ela, ainda que por um dia, constrói-se como sujeito ativo, buscando aquilo que a torna feliz e completa, à espera de outra situação: o Ano Novo.

2.2.2 – "Primeiro de maio" – Quando tu pensas que sim, agora vai, fecha o sinal outra vez

O conto "Primeiro de maio" (p. 22-28) não tem um espaço definido, e a narrativa inicia com um homem (o narrador autodiegético) explicando a um interlocutor que a sua "função" é a de zelar pelo bem-estar dos/as passageiros/as: "Eu tenho de fazer isso, é obrigação minha verificar se todos os passageiros estão acomodados, o senhor me entende?" (p. 22).

O narrador dirige-se a alguém cuja identificação não é explicitada, sendo possível saber apenas que se trata de um homem, pois ele o chama ora de senhor, ora de doutor. Porém, pode-se pressupor que o narrador está frente a um delegado de polícia prestando um depoimento, porque ele diz "–E tem aqueles homens (como que eu tô enrolando? O senhor não pediu para eu dar o meu depoimento? E eu tô fazendo o quê? Só deixa eu contar mais essa)" (p. 26). Além dessa evidência, ele afirma que tem os "nervos fracos" (p. 27), com a finalidade de justificar o crime que cometera.

Neste conto, percebo novamente um discurso em que somente a fala do narrador fica evidenciada. O interlocutor – possível delegado de polícia –, ainda que questionado, não responde e o conto assume a forma de um monólogo. O narrador delinea algumas personagens que tipificam o povo em geral e revela sua irritação ao deparar, durante suas "viagens" de ônibus, com certos comportamentos extravagantes, que, para ele são característicos dos usuários de transporte público. Seu discurso é eivado de ironia para emitir juízos de valor acerca desses tipos. O narrador descreve alguns casos que diz ter presenciado, mas o diálogo não se estabelece entre ele e o seu ouvinte, uma vez que a fala desse último só se concretiza via o discurso do primeiro:

[...] é que uma vez uma senhora toda arrumada, daquelas que têm nojo de estar ali andando de ônibus, mas não têm dinheiro para andar de táxi [...] (p. 23). E aqueles que começam brigando por dois centavos [...] (p. 24). [...] então tem os gordos, aqueles que não têm culpa de ocupar mais espaço que os outros, mas também os outros não têm culpa de eles serem gordos e terem que ocupar dois lugares [...] (p. 25).

Na medida em que o narrador expõe o caso, ele revela sua própria personalidade e constrói as imagens dos passageiros e das passageiras. Nesse sentido, as personagens femininas que circulam no conto são representações advindas do olhar deste narrador.

Algumas questões de gênero são evidenciadas nessa fala do narrador. A primeira é quando ele rememora a cena da "senhora arrumada". Essa personagem não é nomeada por ele, ela é apenas identificada pelos parâmetros de gênero e classe, deslocando assim, a sua posição de ser individual para uma realidade coletiva: as mulheres de classe média que possuem certo grau de intelectualidade. Esses atributos femininos desestabilizam o universo masculino, que na maioria das vezes é visto como superior, principalmente nos aspectos intelectual e cultural.

O narrador deixa explícito o seu desconforto e revolta ao saber que a mulher tem "duas faculdades". Ele demonstra seu despeito, qualificando-a de "nojenta" simplesmente por ela estar reclamando do troco, como se alguém que aparente ter uma condição financeira favorável tivesse de ser desprovido/a de senso de justiça.

Em outro ponto do discurso, ele diz ao seu interlocutor que a mulher reagira contra ele, xingando-o e repetindo que tinha "duas faculdades". O fato de a mulher enfrentar o narrador o incomodara a ponto de ele, ao contar o fato, adjetivá-la com palavras de baixo calão para rebaixá-la:

Duas faculdades, e repetia isso como se fosse uma puta, desculpe, uma baita de uma vantagem pra cima de mim, e eu disse (desculpe, doutor, não é do senhor que eu tô rindo, mas da cara daquela vadia nojenta) [...] o senhor acredita que ela não conseguiu pensar em nenhuma resposta, aquela safada? (p. 23-24).

As denominações que o narrador delega à senhora é uma maneira de demonstrar o seu sentimento de revolta por ter de admitir, mesmo que de maneira inconsciente, que uma mulher, além de ter um grau de intelectualidade maior que o dele, enfrenta-o. Entretanto, tais adjetivos não foram ditos pessoalmente a ela, eles ficaram guardados, durante certo tempo, no interior do homem, que, ao expor suas emoções a outro do mesmo sexo, deixa tais sentimentos aflorarem e desabafa com um palavreado bastante chulo, que é altamente discriminatório. Os termos de baixo calão utilizados para nomear a personagem só são ditos dessa forma provavelmente porque o interlocutor também é do sexo masculino, demonstrando assim um comportamento social comumente aceito de que "não se [deve] fazer uso de determinados termos ou injúrias na frente de mulheres e crianças" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 30).

Ao lembrar a situação o narrador ri, o que habitualmente caracteriza a cena como irônica. Entretanto, é preciso destacar que a ironia não pode ser vista simplesmente pela presença do riso, pois o que é irônico não é necessariamente engraçado. Hutcheon esclarece ainda que a ironia tem as suas "arestas cortantes", e isso implica vê-la como "assimétrica,

desequilibrada em favor do silencioso e do não dito [sic]" (p. 62), além de envolver atitudes avaliadoras e julgadoras por parte da comunidade discursiva em que o sentido irônico se faz acontecer. Desse modo, o narrador, demonstrando seu sentimento machista, utiliza uma linguagem carregada de expressões que, em princípio, só podem ser ditas entre entes do sexo masculino. Todavia, o "doutor" ao qual ele conta a história silencia e não compartilha a mesma idéia, causando estranheza ao narrador:

O que é que isso tem de tão engraçado? Como, então o senhor não acha isso engraçado? É que o senhor não estava lá para ver a cara que ela fez e os outros passageiros rindo dela [...] Olha doutor, se o senhor estivesse lá, o senhor ia rir, eu posso garantir pro senhor que o senhor ia rir (p. 24).

Nessa passagem é difícil distinguir quais são os elementos meramente cômicos ou meramente trágicos, visto que eles se fundem: são tragicômicos, uma vez que o riso implicitamente emitido pelo narrador pode ser interpretado como uma atitude denunciatória de fraqueza, que está reforçada pela função "lúdica" da ironia, pois essa "é vista como a ironia afetuosa de *provocação* benevolente [...] [e] pode ser interpretada como uma característica valiosa da *jocosidade* [...]" (HUTCHEON, 2000, p. 78, grifo no original). De acordo com a teoria clássica do riso de Hobbes, "rir muito dos outros é um sinal de pusilanimidade" (HOBBS, apud SKINNER, 2002, p. 69), além de ser "uma estratégia para enfrentar sentimentos de inadequação" (SKINNER, 2002, p. 79).

Com base no conceito de Hobbes, é possível presumir que o sentido do trágico está no fato de o narrador se sentir inadequado, não só por adquirir consciência de sua limitação como pessoa, mas principalmente como homem. Esse sentimento implícito está evidenciado inclusive no trecho em que ele diz que a senhora estava, na gíria, tirando "uma baita vantagem pra cima" (p. 23) dele. O narrador, por sua vez, ironicamente concorda com o fato de que a mulher, em princípio, sabe muito mais do que ele, mas justifica sua falta de estudo por ser cobrador de ônibus e diz que quem trabalha nesta profissão "vê a vida toda de lado". É pertinente acerca dessa elocução fazer uma associação espaço-temporal com a posição que o cobrador ocupa no ônibus. Sua visão "de frente" é para o interior do veículo e não para o exterior desse. Os/as passageiros/as são a extensão metonímica da rua, da vida lá fora, são o universo de conhecimento do cobrador. O "ver de frente", entretanto, no interior do veículo, também se iguala a "ver de lado". A posição que o narrador ocupava no ônibus justifica a visão lateral que tem da protagonista, afinal, ele não a vê de frente, de maneira inteira, global. A posição "de lado" pode significar também que ele não consegue encarar a sua própria vida

"de frente", isto é, está impossibilitado de vencer barreiras, medos, frustrações, tabus, enfim, não consegue transcender às imposições sociais.

Uma leitura simbólica do espaço em que se desenrolam as ações é válida porque o ônibus, por ser um veículo público, "simboliza o contato forçado com o social" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 102). Essa situação termina em morte no conto, pois o suposto ex-cobrador mata uma pessoa possivelmente no interior do ônibus, sinalizando o trágico das relações humanas. Tal veículo traz também uma idéia oposta ao "isolamento, ao egocentrismo" (p. 102), já que todos que estão neste lugar devem subtrair-se à vida coletiva. Entretanto, através da ironia, o que se vê é exatamente o oposto, pois o narrador age com violência e, aparentemente sem um motivo que explique tal comportamento, vai de encontro às regras sociais e contraria até mesmo um dos preceitos cristãos: não matar.

Após a narração das situações presenciadas por ele, há uma pausa, uma quebra na seqüência da narrativa, pois o narrador faz uma observação dizendo que a culpa de tudo é do motorista da frente, que arranca e pára a todo o momento: "[...] e quando tu pensas que sim, agora vai, fecha o sinal outra vez e assim vai o dia todo, todos os dias da vida" (p. 26). O discurso é permeado pelo sentido irônico porque o narrador, ao se referir ao motorista e ao movimento do ônibus, realiza um discurso metafórico para refletir acerca da vida, que implicitamente é o modo como conduz a sua. Como seus projetos são freqüentemente interrompidos, é preciso sempre parar e retomá-los do ponto de onde estagnaram. Essa idéia se confirma porque ele, referindo-se ao condutor do ônibus como o culpado, além de não se ver dirigindo, isto é, conduzindo a sua própria vida, demonstra um "complexo que [está] determinado *simbolicamente* pela personalidade do motorista, a qual nada mais é do que um outro aspecto da personalidade dele próprio" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 102, grifo no original).

Da mesma forma que o ônibus pára e continua, o narrador volta a narrar os episódios. Ele conta o caso dos que brigam por dois centavos e depois dizem que não vão guerrear por tão pouco, das pessoas gordas que ocupam mais da metade do assento do ônibus e o caso dos homens que sentam com as pernas bem abertas, ocupando o espaço de quem está do lado.

Após citar esses exemplos, o narrador faz outra pausa para justificar que tais situações vão "acabando com os nervos de uma pessoa" (p. 25), acrescidas ao estresse das buzinas e às reclamações dos outros motoristas, que tendem a dizer que a culpa pelo trânsito estar congestionado é do motorista que está a sua frente. Sobre este último ponto, o narrador utiliza-se de ironia para maquiagem o trágico vivenciado por ele, visto que em seu discurso aflora um profundo sentimento pessimista em relação à vida, que é disfarçado no discurso como

sendo um defeito dos outros – e não dele – em culpar sempre o próximo: "E os outros motoristas reclamando e achando que a culpa de tudo é do motorista da frente e arranca e pára [...]" (p. 25).

Como é possível perceber, a falta de otimismo do narrador é atribuída não às suas falhas, mas às dos outros. Além disso, o trágico também se manifesta por incidentes que ocorrem na vida das pessoas e que independem de vontade própria, sendo o ser humano obrigado a resignar-se, como se verifica na menção ao semáforo fechado: "[...] quando tu pensas que sim, agora vai, fecha o sinal outra vez e assim vai o dia todo, todos os dias da vida" (p. 25-26). Essa passagem, mesmo que emitida verbalmente, assemelha-se à técnica do "solilóquio", pois o narrador desvia o assunto para expor um estado psíquico, defrontando-se consigo mesmo, experienciando o trágico: seus desejos não se concretizam porque estão irremediavelmente interrompidos pelo sinal vermelho. Por esse motivo, ele "[comunica] emoções e idéias que se relacionam a uma trama e ação" (HUMPHREY, 1976, p. 32).

Outras situações contadas por ele produzem imagens grotescas e irônicas, como ocorre com a velhinha que fica furiosa ao derrubar uma sacola de bergamotas quando o ônibus arranca, e a passagem em que a criança vomita e as pessoas olham para o cobrador exigindo-lhe uma atitude (p. 26). De acordo com Maria Osana Costa (1996), tais situações são grotescas ao mesmo tempo em que carregam um tom de sátira "porque essas imagens são um lugar de deformação e rebaixamento" (p. 20). Sendo assim, verifico o grotesco no caso da velhinha que derruba as bergamotas porque essa personagem enfrenta uma situação de humilhação frente às outras pessoas, "fazendo emergir daí um discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher" (p. 20). Dessa forma, a ironia assume a função "atacante", pois funciona como uma forma de "ridicularizar – e implicitamente corrigir – os vícios e as loucuras da humanidade" (HUTCHEON, 2000, p. 84). Além dessa cena, presenciar uma criança vomitando é um episódio comum, mas se isso ocorre no interior de um ônibus passa a ser grotesco, pois causa repulsa em algumas pessoas, já que elas não têm como sair imediatamente daquele lugar. Afinal, para ser grotesco "é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro" (KAYSER, 1986, apud COSTA, 1996, p. 37).

Um outro caso contado por ele é o dos homens que "[...] quando o ônibus tá muito cheio e eles vão de pé, eles encostam [...] o 'membro' no ombro de alguma moça que está sentada" (p. 26). A respeito desse exemplo, é preciso destacar o duelo entre os gêneros. O homem, dotado de virilidade, toma uma atitude de desrespeito ao sexo feminino, considerando uma ação típica de sua própria essência, como se "o fato da sexualidade

masculina ser mais desenvolvida do que a feminina" (MACHADO, 1997, p. 178) justificasse tal ação. Um discurso estritamente dominador estaria atrelado a esse acontecimento se a mulher, à qual o narrador se refere, não reagisse. Entretanto, fica implícita a atitude de defesa da figura feminina: "[...] no início, elas não se dão conta, mas daqui a pouco, doutor... Eu queria que o senhor visse..." (p. 26). Seu espanto lacunar em relação à possível atitude de revide da moça evidencia que o narrador se surpreende por não ver nessa personagem o estereótipo da mulher carinhosa, menos hostil do que o homem, pois "qualquer tipo de comportamento mais agressivo [...] [é] proibido à mulher, uma vez que, por fugir às expectativas esperadas, seria avaliado como inadequado" (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 127). A reação que demonstra ao policial não se caracteriza da mesma forma de quando fala da "senhora arrumada". São duas personagens femininas que tomam uma atitude, mas, como a última situação descrita não envolve diretamente o narrador, ele deixa transparecer que não se sente prejudicado, ofendido, apenas relata o caso como um fato engraçado.

No último parágrafo do texto é revelado que o narrador "tem os nervos fracos" (p.27) e que fora "encostado". Quando surge essa revelação, o/a leitor/a atento/a começa a desconfiar daqueles relatos comuns e se prepara para o final revelador da história. O homem afirma ao seu interlocutor que resolveu ter a função de supervisionar o bem-estar dos passageiros para não passar uma imagem negativa à família, dando bom exemplo de pai trabalhador. Ele explica:

Mas o que é que eu ia ficar fazendo dentro de casa o dia todo? Pros meus filhos ficarem ouvindo lá no bairro que o pai deles não serve pra nada e que é a mãe que sustenta a casa? Pra dar mau exemplo? Não. Então eu saio de casa todos os dias na mesma hora que saía antes e vou lá pro ponto final (p. 27).

Com a passagem acima, fica evidente que a preocupação do narrador em trabalhar não é somente para dar bons exemplos aos filhos, como ele próprio afirma em seu discurso, mas, principalmente, para concorrer com a mãe, já que ela também trabalha. Ele pensa em disputar funções, não admitindo ficar em uma situação inferior à da esposa. Nesse sentido, para ele, uma família não pode ser sustentada por uma mulher, como afirma Cynthia Sarti (1997):

O sentido do trabalho para o homem está na possibilidade de, através dele, cumprir o papel familiar de provedor. Este papel atribui um significado singular ao trabalho para o homem, associado ao destino de seus rendimentos: prover a família (p. 158).

O que a ensaísta declara sobre o papel do marido vem ao encontro do que o narrador pensa sobre si mesmo e a sua função dentro da família. Pelo fato de a mulher estar mais ligada à idéia da casa, isto é, ao espaço privado, cria-se uma hierarquização de gênero, cabendo ao homem ocupar o espaço público. Além disso, aqui "o trabalho vale não só por seu rendimento econômico, mas por seu rendimento moral, [ou seja,] a afirmação, para o homem, de sua identidade masculina de 'homem forte para trabalhar'" (p. 157).

É na penúltima frase do texto que o narrador esclarece que ele supostamente está afastado do serviço de cobrador por ter matado um/a passageiro/a no feriado de primeiro de maio, devido ao fato deste/a não ter mantido a ordem e a harmonia, referidas por ele:

E a minha função, eu lhe digo, doutor, é a de manter a ordem de todos os passageiros, nem que para isso, doutor, eu tenha que matar, como, lamentavelmente, ocorreu nesse feriado de primeiro de maio (p. 28).

É imprescindível considerar que todos os exemplos aparentemente bobos e comuns citados pelo narrador/assassino funcionam para justificar o seu ato grotesco de matar uma pessoa, provavelmente no interior de um ônibus, por esta ter infringido a ordem controlada por ele. Desse modo, a imagem de um assassino confesso frente a um policial, justificando seu crime através de casos como os contados, é uma situação irônica e trágica por excelência, pois matar um ser humano é sempre trágico, ainda mais se for por motivo fútil como o narrador alega. Isso demonstra que as pessoas estão em um nível de incomunicabilidade e violência bastante crítico, em que se tira a vida de alguém sem piedade e ironicamente se "lamenta" o ocorrido.

Há também a possibilidade de o narrador não ser uma pessoa perturbada mentalmente, e de fato, não ter realizado o trabalho de fiscal do bem-estar dos/as passageiros/as, mas que isso tivesse sido apenas uma maneira de debochar do papel da polícia no momento de sua confissão.

Através da data do assassinato, que é o próprio título do conto, é possível relacioná-lo à situação de estresse que um/a trabalhador/a sofre em sua rotina. A data geralmente é vista pela sociedade somente como motivo de comemoração, mas aqui ela está sendo referida para revelar ironicamente o trágico. A obrigatoriedade do trabalho, somado às perturbações da vida contemporânea, pode ferir os brios masculinos a ponto de conduzir as pessoas a um estado profundo de desequilíbrio.

Em relação às vertentes temáticas apresentadas por Gilda Bittencourt, verifico essencialmente neste conto a presença de duas vertentes: a "social" e a "existencial-intimista".

A vertente "social" é a que está mais evidente na narrativa, devido aos comentários do narrador acerca da sociedade em que vive, já que ele faz, durante a sua profissão de cobrador de ônibus, um apanhado de tipos sociais que encontrara. Observo, portanto, que há a presença de uma micro estrutura social sendo descrita, pois estes tipos representam, em geral, a classe mais desfavorecida, que se utiliza do ônibus como meio de transporte no seu dia-a-dia.

Além dessa caracterização social, há uma tênue crítica em relação ao trabalho, apresentada sob um ponto de vista estritamente negativo, principalmente por se tratar de uma atividade que não tem prestígio social. Neste conto, a profissão de cobrador de ônibus representa a micro estrutura dos outros tipos de empregos que estão à margem, o que gera ao narrador e às pessoas em geral um desconforto e um estresse muito grande. Além disso, a visão que expõe das personagens, principalmente das femininas, revela as diferentes cosmovisões da sociedade contemporânea. Nessa medida, assim se expressa Bittencourt:

A vertente social é a mais extensa e variada, pois compreende todos aqueles textos cuja idéia primordial é a análise da sociedade em suas macro e micro relações, abrangendo desde as que acontecem no interior da célula familiar, ou no contato entre patrão e empregado, até as grandes contradições do sistema capitalista, com as diferenças brutais entre os segmentos sociais, a perversa distribuição de renda, os valores/comportamentos dos setores privilegiados, os problemas do exercício do poder, da repressão, das liberdades individuais dos cidadãos etc. (p. 73-74).

Está implícita em "Primeiro de maio" a denúncia das desigualdades e preconceitos das pessoas umas com as outras, principalmente no que tange à relação do homem com a mulher, pois os casos contados destacam o conflito entre as personagens masculinas e femininas.

Outro aspecto temático diz respeito à união da "vertente social" com a "existencial-intimista" no que concerne à liberdade individual das pessoas. No momento em que o narrador relata suas ações ao longo das histórias que conta, essas são justificadas como mantenedoras da ordem e da liberdade de todos os/as passageiros/as. Todavia, com o ato criminoso (assassinato) praticado, ele impede o exercício da liberdade (de viver) de um ser humano. Essa questão gera uma mescla entre o sentido "social" da ação com seu aspecto "existencial-intimista", pois o narrador busca a sua auto-realização e/ou auto-afirmação, na medida em que não aceita a sua condição de se "encostar" (p. 27), pois está preocupado com as críticas da vizinhança: o pai não serve pra nada, é a mãe que sustenta a família.

A vertente "existencial-intimista" é explorada através das pausas do narrador, mediante as reflexões que faz ao narrar os casos. Ao contar para seu interlocutor o exemplo da "senhora arrumada" – que ocasiona seu descentramento em relação a ela –, ele reflete acerca

de sua posição na sociedade. Questiona-se em termos existenciais, em busca de autoconhecimento e de suas relações familiares, que ideologicamente subsumem relações de poder.

A instância narrativa de "Primeiro de maio" envolve também, segundo a tipologia de Gilda Bittencourt, uma consciência "empenhada", percebida pela alusão a determinados conjuntos de valores diferenciados, como os que remetem à questão de gênero. O narrador "coloca-se à distância daquilo que narra, criticando ferozmente a realidade que vislumbra" (p. 199), comentando o comportamento das personagens, principalmente as femininas. Ele as caracteriza com ênfase no "ridículo e [no] grotesco" (p. 199), como se fossem caricaturas. Sendo assim, todos os acontecimentos são "[mostrados] a partir do olhar tendencioso fornecido pela consciência empenhada" (p. 199).

A posição distanciada que o narrador assume implica outra consciência: a "distante". O narrador homodiegético narra "o que se passa nos limites do seu campo de visão" (p. 190) e o relato é feito "no presente, simulando uma contemporaneidade entre ação e narração" (p. 190), justamente para proporcionar maior veracidade aos argumentos expostos.

Verifico neste conto uma mescla de diversos tipos de consciência. Há, além da "empenhada" e da "distante", a presença de outras duas consciências, a "irônica" e a "introvertida". A consciência "irônica" proporciona ao narrador a possibilidade de expor as suas críticas de maneira mais descomprometida e, em algumas passagens, os relatos assumem um tom de humor: "O que é que isso tem de tão engraçado? Como, então o senhor não acha isso engraçado? É que o senhor não estava lá para ver a cara que ela fez..." (p. 24). A consciência "introvertida" caracteriza-se pela presença de um narrador autodiegético, mas, diferente do que comumente ocorre em outras narrativas, o centro do relato não está exclusivamente situado no "eu" que narra, ainda que se trate de um provável depoimento. O foco, por vezes, é direcionado às demais personagens, sendo a consciência "irônica" a responsável pela produção deste efeito descentralizador. Quando o narrador comenta, por exemplo, o caso da "senhora arrumada", ele desvia seu depoimento focalizando essa personagem, como quem deseja disfarçar a desestabilização que tal situação lhe causa, isto é, o abalo da estrutura do seu universo patriarcal. Esse desconcerto se assemelha à consciência "mutável", pois além de a narrativa se constituir de pequenos fragmentos, cada cena descrita apresenta, mesmo que por meio da voz explícita de um único narrador, "o posicionamento ideológico e emocional do seu emissor" (p. 219).

O relato é feito em primeira pessoa, mas o narrador é apenas uma testemunha que apreciou a distância, com ar zombeteiro e irônico, tudo o que acontecia à sua volta; assim, seu discurso contém observações sarcásticas, comentários irônicos e tiradas divertidas sobre o "espetáculo" presenciado (p. 221).

Em "Primeiro de maio", a violência da sociedade contemporânea desequilibra o narrador e transforma-o em um assassino. A construção das figuras femininas dá-se pela visão do outro (o narrador), visto que elas não têm voz, não se manifestam. Dessa forma, é possível afirmar que ele vê a sociedade nos/as passageiros/as, e seu olhar crítico constrói um universo marcado pela ironia e pelo trágico.

Para as personagens femininas, o trágico está nas situações humilhantes do dia-a-dia, pelas quais são obrigadas a passar. A mulher com duas faculdades, "anda de ônibus [...] [porque] não tem dinheiro para pagar um táxi [...]" (p. 23); as outras passageiras que estão sentadas sofrem um assédio sexual ostensivo nos ônibus quando este está lotado, o que é um sinal de violência, pois elas não têm meio de reagir, com medo de os homens, "que encostam seu 'membro' no ombro [delas]" (p. 26), revidarem agressivamente. Essas situações trágicas estão implícitas, mas podem ser vistas dessa forma na medida em que o ônibus com seus/uas passageiros/as representa uma camada da sociedade. A ironia funciona como um disfarce de seus sentimentos mais preconceituosos e obscuros, servindo também para caracterizar os/as outros/as através de seu discurso. Para tanto, é necessário que o ambiente "circunstancial" do ônibus seja levado em consideração, pois só haverá ironia se o/a leitor/a estabelecer uma "situação 'enunciativa' complexa" (HUTCHEON, 2000, p. 207) que envolva não só o ambiente em que as ações se desenrolam, como também o conjunto de expectativas do narrador e das demais personagens, bem como a situação de fala, depoimento, em que ele provavelmente se encontra: a confissão de um crime.

É preciso perceber que o olhar masculino do narrador sugere situações e comportamentos das personagens femininas com maior ênfase, ainda que não explicita isso. São praticamente dez casos narrados, e a maioria deles envolve personagens femininas com idades distintas. São moças, senhoras e velhas; todas sem contar as suas histórias, as suas versões. Ainda assim, são mulheres que tomam iniciativa, que ocupam o espaço público – o ônibus – e enfrentam o sexo oposto de igual para igual.

A última personagem feminina referida pelo narrador é a esposa. Ela não faz parte do grupo das passageiras, mas não está trancafiada no espaço privado do lar, pois trabalha para ajudar no sustento da família. Uma leitura possível do comportamento extremista do narrador,

em matar alguém porque deseja "manter a ordem" no ônibus, pode ser justamente uma forma encontrada para impor a reestruturação do universo patriarcal já desgastado. Devolver a ordem pode ser, portanto, calar as mulheres, deixando-as sem voz na sociedade, mas concedendo-lhes o direito de serem soberanas em seus lares, e somente neles.

2.2.3 – "Tudo na vida é passageiro" – Alguns ficaram em alguma parada, por onde esse ônibus não passava

Em "Tudo na vida é passageiro" (p. 39-44), o espaço não é identificado, e o narrador homodiegético faz de suas reminiscências a trama da história. Ele conta a um interlocutor não identificado, a história de uma mulher que conhecera e que por ela se apaixonara quando ainda exercia a profissão de cobrador de ônibus, há mais de vinte anos. O sexo do interlocutor não é evidenciado, pois a única passagem em que se dirige diretamente à pessoa com quem fala é a que diz: "[...] eu estou te contando tudo isso, porque me aposentei" (p. 43). Pelo fato de o interlocutor não se manifestar, a narrativa adquire a forma de um monólogo, de modo que os posicionamentos assumidos têm uma única visão. O narrador relata a história em um tempo passado, dizendo que, na época, a moça utilizara o ônibus diariamente em sua rotina, sendo uma passageira assídua. Era sempre o mesmo horário, o mesmo meio de transporte e o mesmo destino:

[...] o ônibus fazia todos os dias o mesmo trajeto, de modo que eu sempre a via, na mesma hora, no mesmo ponto – que era o quarto ponto em frente à Padaria Universo – e descia sete paradas depois, do lado da Pharmácia Sete Vidas, que ficava embaixo do escritório de um advogado onde ela trabalhava: era datilógrafa (p. 40).

Por mais de duas décadas, ele cultivava um "amor platônico"²⁰ pela personagem, mas jamais revela seus sentimentos, apenas a observa todos os dias e imagina que ela lhe corresponde. Por acompanhar diariamente alguns instantes da sua rotina, vê que dois anos depois de conhecê-la ela se casa com o "alemão" (p. 40) e em seguida o casal tem gêmeos. O

²⁰ Entende-se por amor platônico, na acepção moderna, "toda a relação afetuosa em que se abstrai o elemento sexual, idealizada, por elementos heterossexuais de gêneros diferentes – como num caso de amizade pura, entre homem e mulher. Esta definição, contudo, difere da concepção mesma do **amor** ideal de Platão, o filósofo grego da Antigüidade, que concebera o Amor como algo essencialmente puro e desprovido de paixões, ao passo em [sic] que estas são essencialmente cegas, materiais, efêmeras e falsas. O Amor, no ideal platônico, não se fundamenta num interesse (mesmo o sexual), mas na **virtude**". (Grifo na versão da internet). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_plat%C3%B4nico>.

cofrador escreve aos seus familiares dizendo que a mulher, a "ruivinha" (p. 41) como se refere, é sua namorada e imagina inclusive que ele é o pai das crianças.

O narrador mora sozinho em uma pensão, longe de sua família, que reside em outra cidade – não explicitada no conto. Quando ele escreve aos parentes, conta que a moça do ônibus é sua namorada, mas que não a leva para eles conhecerem porque é uma mulher muito tímida.

Com o nascimento dos gêmeos, a protagonista fica um tempo sem utilizar o ônibus, e o narrador confessa estar ansioso para vê-la retomar à rotina: observá-la embarcar diariamente no ônibus em que ele trabalha, rumo ao seu emprego de datilógrafa. Quando ela volta a andar no ônibus, algumas situações já não são como antes, pois seu marido não mais a leva na parada, e ela agora possui um ar sério, preocupado, não se mostrando mais sorridente como outrora.

O narrador conta que, passados alguns anos, a ruivinha desce três paradas depois da habitual – no escritório onde trabalha –, pois tem que deixar os filhos na escola. Em relação ao comportamento dela com os filhos, o ex-cofrador conta que "ela era muito carinhosa com eles e nunca perdia a paciência, mas às vezes se distraía e os olhos ficavam tão tristes que parecia até que tinham mudado de cor" (p. 42).

Os filhos gêmeos começam a namorar e a trabalhar "com uns quinze, dezesseis anos" (p. 43) e logo casam. Eles também utilizam o mesmo ônibus para irem ao serviço, assim como a mãe, porém, depois de um tempo, somente um deles é visto pelo narrador. A mãe, com o passar do tempo, demonstra estar cada vez mais triste. A aparência melancólica da personagem intensifica-se, e o narrador descreve essas mudanças em tom subjetivo:

A aliança tinha sumido do dedo, ela estava mais gorda e os cabelos branquearam de uma hora para outra. Ela parecia ter ficado velha de repente, mas continuava bonita, com aqueles olhos às vezes azuis, às vezes cinza. Ela, agora, estava sempre com uma capa preta que eu não gostava (p. 43).

A protagonista, já com ares envelhecidos, é ainda observada pelo narrador. Ele nota que seu itinerário não muda desde o tempo em que a vira pela primeira vez, pois, apesar de o prédio onde ela trabalhara ter sido destruído, ela continuava a descer ali, "a não ser quando se distraía e ia até o fim da linha" (p. 43).

Somente no último parágrafo é possível compreender o porquê dos relatos, e o narrador é quem o revela. Ele diz estar muito triste por ver sua amada entrar pela frente no

ônibus, contando a história de sua vida aos demais passageiros e passageiras que a ignoram. Ela usa os mesmos vestidos de vinte anos,

[...] sujos e remendados, falando coisas que ninguém entendia, como dos filhos que tinham ido para o colégio ou para a fábrica e que, quando ela foi buscar, só entregaram um, mas eram dois (iguais, mas dois – ela dizia), e que a culpa era do alemão com aquela loira da padaria (p. 44).

Toda vez que ela conta essa história aos/às passageiros/as, o narrador percebe que as pessoas ora riem dela, ora a olham com um "olhar de cúmplice" (p. 44). A cumplicidade referida por ele possivelmente é em relação à traição que ela sofrera, de modo que algumas pessoas podem saber do fato, mas não comentam. Esse "olhar" pode ser também uma reação de silenciamento das pessoas frente aos relatos da protagonista, "como se faz diante de um louco" (p. 44), de quem não se deve discordar. Essas suposições são induzidas pelo olhar do narrador; portanto, é preciso desconfiar de sua palavra. A aparência textual do seu discurso marca uma irônica crítica ao comportamento da personagem feminina, pois de maneira simplista ele a define como "louca", dizendo que ter se aposentado e voltar para a sua cidade natal é um alívio, pois não gosta de ver a sua amada falando coisas sem sentido e usando roupas sujas, remendadas e velhas. Na última frase do conto o narrador expõe, de maneira sintética, o destino da protagonista: "Uma velha louca, a minha ruivinha" (p. 44).

É importante perceber que o adjetivo dado a essa personagem carrega uma visão masculina extremamente preconceituosa, pois ela é descrita como "louca" apenas por sua aparência e por procurar desabafar com as pessoas. Sendo assim, é necessário pressupor que tais definições de quem narra não são exatamente fiéis ao que a personagem possa ser, afinal, ela não conta diretamente a sua história de vida, nem tem a oportunidade de falar sobre seus sentimentos. Possivelmente, se isso acontecesse, a conclusão seria outra, e a "loucura" referida por ele poderia ser não um comportamento que foge aos padrões estabelecidos pela sociedade, mas a representação de um sentimento trágico, vivenciado de modo intenso, marcado principalmente pela dor da perda de um filho.

Para uma melhor compreensão do texto é imprescindível verificar a presença da ironia relacionada ao simbólico, pois o sentido irônico está por trás de algumas observações feitas pelo narrador e também em alguns termos utilizados como, por exemplo, a repetição do número "sete" e a eleição dos lugares em que a protagonista circula.

No trecho em que o narrador critica o trânsito atual, comparando-o ao de antigamente há a presença da ironia: "O trânsito não era essa loucura que é hoje, mas também não era

nenhuma maravilha" (p. 40). A expressão coloquial "nenhuma maravilha" reveste o discurso de sentido irônico, pois o/a leitor/a participa, de certa forma, da mesma comunidade discursiva deste, isto é, atuam em um mesmo tempo e, portanto, estão igualmente aptos a fazer uma comparação crítica entre a contemporaneidade e o passado. Por esse motivo, estabelecem "uma cumplicidade ideológica", porque o sentido irônico está na "compreensão partilhada sobre como o mundo é" (HUTCHEON, 2000, p. 148). Nesse viés, fica evidente a função "distanciadora" da ironia, pois o discurso do narrador possui aparentemente um tom de "indiferença" (p. 79, grifo no original), porque aparentemente não há um comprometimento acerca do que ele pensa de fato sobre o trânsito e as pessoas. Por outro lado, é justamente por "essa reserva distanciadora [que se abre espaço] para uma *nova perspectiva* a partir da qual as coisas podem ser mostradas, e, assim, vistas de maneira diferente [...]" (p. 79-80, grifo no original).

A palavra "trânsito" assume duas conotações que se entrelaçam, pois esse termo é utilizado no sentido de afluência de veículos e pedestres, como também mudança de estado, de condição. Ele afirma: "[...] não gosto da palavra 'trânsito'. Apesar da minha profissão, eu não gosto muito dessa coisa de estar sempre indo e voltando. Sempre sonhei ter uma vida em que eu já tivesse realmente *chegado*" (p. 40, grifo no original). Através do jogo interpretativo feito com o termo, percebo a ironia imbricada no trágico, porque o narrador revela um sentimento de desilusão frente aos rumos de sua vida, isto é, quando afirma nunca ter chegado a lugar algum, o que, metaforicamente, significa que ele não concluíra seus objetivos e desejos. Essa reflexão é uma espécie de síntese acerca do enredo do conto, percebida através do contexto "circunstancial" em que o sentido irônico está sendo inferido, pois ao longo da narrativa está evidenciado o que o narrador quer dizer com "nunca ter chegado". Ele imagina viver uma vida que não tem: idealiza uma namorada, depois uma esposa, os filhos que tem com ela, enfim, tudo se concretiza apenas em sua mente, fantasiando uma história que não é a sua. Esse comportamento de desacerto com o real não está por ele definido, apenas implicitamente colocado, ao contrário do que faz com sua amada. Mesmo sem saber o que se passa com ela, julga-a e caracteriza-a como "louca", possivelmente para desviar a atenção de seu próprio estado de alijamento, visto que ele não consegue ter um relacionamento amoroso concreto e, portanto, aceita como "normal".

É evidente que todas as informações são obtidas pela visão do narrador, mas o foco da narrativa está na caracterização física e psicológica atribuída à personagem que ama, sendo possível, portanto, vislumbrar que, por vezes, a presença dos trechos semelhantes ao "solilóquio" são importantes para o desnudamento da protagonista, a "ruivinha do ônibus".

O fato de a protagonista não ser nomeada reflete uma distância ainda maior entre o narrador e a sua amada, pois ele nem ao menos sabe o seu nome, não conversam, não têm um elo afetivo, nem um contato que torne o relacionamento concreto.

Quando ele a vê pela primeira vez, descreve-a como uma pessoa alegre e simpática, mas que com o tempo, "foi ficando cada vez mais séria" (p. 42) e triste. O narrador pressupõe que um dos motivos dessa tristeza é o divórcio ou o falecimento do marido, porque ele associa a mudança de comportamento da protagonista à observação de que "a aliança tinha sumido do [seu] dedo" (p. 43). É mais provável que ela tenha se divorciado ao invés de ficar viúva, já que o marido a trai, e esse fato é mencionado antes da mudança de comportamento dela. A tristeza da mulher se configura também pela perda do contato com um de seus filhos. O narrador apenas menciona que os gêmeos casam, que trabalham e provavelmente moram perto da casa dos pais, "pois continuaram a pegar o ônibus para trabalhar". Entretanto, com o tempo, o narrador começa "a ver um só" (p. 43). Não é possível saber a causa do desaparecimento do gêmeo, que pode ser por diversos motivos: o filho pode ter ido morar em outro local e não mais utilizar-se do ônibus em que o narrador trabalhara como cobrador; pode ter mudado de residência, ou pode ainda ter falecido. Todavia, é certo apenas que estes fatos – a separação/traição do marido e principalmente a perda de contato com um dos filhos – causam um sentimento de dor profunda na protagonista, que passa a ter uma vida solitária e marginal, já que embarca diariamente no mesmo ônibus de anos atrás e desce na parada de quando trabalhara e os filhos ainda eram crianças, reproduzindo no tempo presente uma situação passada, como quem busca a solução para os problemas. O narrador explica o trajeto da protagonista: embarcar no ônibus todos os dias no mesmo horário e no mesmo ponto, em frente à "Padaria Universo – e descer sete paradas depois, do lado da Farmácia Sete Vidas [...]" (p. 40), pois trabalhava como datilógrafa embaixo desse prédio, no do escritório de um advogado.

O comportamento da "ruivinha" a conduz para um estado de inquietude que lhe proporciona a ilusão de viver uma vida que já não é mais como antigamente, de modo que repetir o trajeto pode representar para ela uma busca ou uma forma de entendimento dos sofrimentos vividos no passado. No caminho repetido dia a dia, ela desabafa com passageiros/as desconhecidos/as no ônibus e expõe a sua decepção amorosa, fazendo questão de falar que certo dia os filhos foram para a escola ou para a fábrica e no momento em que fora buscá-los entregaram-lhe somente um, e "que a culpa era do alemão com aquela loira da padaria" (p. 44).

O fato que a protagonista conta no presente não ocorrera, pois os filhos começam a trabalhar – possivelmente na fábrica que ela menciona em seu discurso – quando o narrador percebe a ausência de um deles. Além disso, com os filhos adultos, ela já não mais os busca na escola, nem sequer no trabalho, o que configura o aparente estado de desequilíbrio da personagem. A confusão que faz entre as informações é destacada pelo narrador, pois é o único momento em que a voz da personagem feminina figura na narrativa. Através do discurso indireto livre, o narrador reproduz os pensamentos da amada, a fim de reforçar e justificar a caracterização que lhe é atribuída: "uma velha louca".

No princípio, tudo é aparentemente harmônico e feliz para a "ruivinha do ônibus": ela é jovem, bonita, ruiva de olhos azuis, casa com alguém que supostamente a ama, tem dois filhos, trabalha, enfim, parece ser uma mulher feliz, realizada como esposa, mãe e profissional. Com o passar do tempo, tudo se modifica, a começar pela perda da jovialidade, exposta pelo narrador: "Ela parecia ter ficado velha de repente, mas continuava bonita, com aqueles olhos às vezes azuis, às vezes cinza" (p. 43). A vaidade também é deixada de lado, na medida em que passa a usar uma capa preta sobre os vestidos velhos e rasgados. Além disso, o casamento se desfaz, ela perde o contato com um dos filhos e não trabalha mais: "o prédio da farmácia tinha sido destruído" (p. 43). Todas essas mudanças fazem com que ela se entregue a um estado de dor intensa, que a conduz a uma situação trágica: a marginalização. Com o desfecho da narrativa fica evidente que

[...] exercer o papel de esposa – caber nas definições aceitas de feminilidade – é demonstração suficiente de sanidade mental, [ao passo que] a loucura é uma das formas de explicitar a injustiça e a irracionalidade de uma sociedade que divide e hierarquiza seus membros de acordo com seu gênero (SCHWANTES, 1995).

As considerações de Schwantes corroboram a leitura do conto sob a perspectiva de gênero, pois há um narrador masculino que olha uma personagem feminina. Sendo assim, é preciso sopesar que por trás de suas considerações está uma visão social, que vê no patriarcalismo a única forma de se ter comportamentos corretos. A sanidade mental da protagonista passa a ser colocada sob suspeita a partir de seu desligamento das funções naturalizadas: exercer o papel de mãe e de esposa. É a partir daí que a personagem é julgada, ao passo que ir de encontro a esses padrões ainda pode levar as mulheres ao exílio, pois transgredir parece não ser possível em uma sociedade machista e conservadora.

A protagonista de "Tudo na vida é passageiro" representa as mulheres que estão "cambiantes entre o cumprimento de seu papel de mulher, sempre imposto, e a chance de

cumprir o seu papel de sujeito pensante" (ABREU, 1999, p. 126). Estão, desse modo, divididas entre os seus valores humanos e aquilo que é tido como o ideal de felicidade: somente conseguir ser feliz no casamento e viver em torno dos filhos. Esta personagem "acaba trilhando um caminho sem volta, que a leva cada vez mais para a solidão, o desespero" (KAUSS, 1999, p. 100). É esse o sentido do trágico vivido pela protagonista, como se observa nas palavras abaixo registradas:

A experiência trágica conterà sempre a essência humana e suas virtudes. Uma obra dramática jamais é unicamente o talento de seu autor, ela expressa também a visão do mundo, do ser, e as inquietações que se escondem no espírito de uma determinada época (FONSECA, 2005, p. 59).

Neste conto, Vera Karam, entre outras abordagens, demonstra as relações desgastadas em que se apóia o casamento, pois há uma personagem feminina que supostamente é traída por um marido que dissimula uma paixão por ela, já que todo o dia a acompanhara até o ponto de ônibus, deixando-a "aos beijos, e ficava olhando, esperando ela subir e ria, todo posudo, como se tivesse o rei na barriga" (p. 40). Entretanto, mesmo com esse comportamento aparentemente livre de qualquer suspeita, surge a infidelidade, sarcasticamente denunciada pelo espaço: o ponto em que a ruivinha embarca se localiza em frente à Padaria Universo, e a amante trabalha justamente nesse local, é a "loira da padaria" (p. 44).

A leitura simbólica da narrativa contribui para a percepção da ironia, pois funciona "como gatilhos para sugerir que o interpretador deve estar aberto a outros significados possíveis" (HUTCHEON, 2000, p. 221).

Algumas vezes o número sete é mencionado no conto: "sete paradas depois", "Farmácia Sete Vidas" (p. 40) e balas "sete belos" (p. 42). Essa "repetição [...] (intra) textual" (HUTCHEON, 2000, p. 227) configura "uma das categorias mais comuns para o fim [irônico]" (p. 226). De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003), o número sete "é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total" (p. 827) e "possui em si mesmo um poder, é um número mágico" (p. 828). Desse modo, esse número representa ironicamente a vida da protagonista, que ao descer "sete paradas depois" ao lado de seu local de trabalho, denota essa totalidade, pois nesse momento ainda é uma pessoa completa, sendo o trabalho um ponto que elucida essa questão. O sentido irônico está justamente no fato de que, quando ela já não trabalha mais, continua a fazer o mesmo trajeto em busca justamente desse significado simbólico da totalidade, ligada ao movimento, ao dinamismo que o "sete" representa.

O nome "Farmácia Sete Vidas" traz também um significado irônico porque a protagonista trabalha em um escritório localizado em cima da farmácia, e a palavra "sete" adquire um sentido de poder de ressurgimento ligado à vida, à saúde, e o que acontece com ela após o desenlace dos fatos tem um duplo significado. Penso que, pelo fato de ela continuar a descer nesse local já destruído, está buscando a recuperação, o renascimento, mais uma chance de entender o que aconteceu de trágico em sua vida. Além disso, a farmácia é um local em que se procura a cura para os males do corpo e da mente, portanto é simbólico e irônico também porque ela busca, em certa medida, tratar a sua dor revivendo o seu trabalho, visto que o escritório em que trabalhara situava-se em cima da farmácia. Desse modo, é possível inferir que quando os prédios são destruídos, ela vive "uma ansiedade pelo fato de que [o sete] indica a passagem do conhecido ao desconhecido" (p. 828), isto é "sete vidas" pode ser uma simbologia dos diversos processos de morte por que passa a personagem feminina, sendo um deles a perda do emprego de datilógrafa.

A descrição que o narrador fornece da protagonista funciona como pista que indicia o estado interior da amada que ele deseja revelar. Dessa forma, o narrador constrói a personagem feminina através de sua capacidade onisciente de descrevê-la por aproximadamente duas décadas. Essa onisciência se manifesta na medida em que ele, apesar de ocupar uma posição homodiegética, não dialoga com essa personagem, não a conhece, apenas imagina e idealiza situações as quais comenta. No princípio, ainda com uma vida aparentemente estabilizada emocionalmente, ela é descrita como alguém alegre, que tem os olhos azuis e os cabelos ruivos. A cor azul "sugere uma idéia de eternidade tranqüila e altaneira, que é sobre-humana – inumana", além de ser "a cor da verdade" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 107-108). Porém, quando o narrador nota que ela não está mais com a aliança na mão esquerda e não vê mais um de seus filhos, ela passa a ter os "olhos às vezes azuis, às vezes cinza" (p. 43). De modo simbólico, é possível associar a mudança na tonalidade dos olhos e cabelos com o interior da personagem, pois o cinza exprime "uma intensa dor" e o cabelo, que repentinamente ficara grisalho, "dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 248).

A ironia está aqui associada ao trágico, já que a cor azul, ao mesmo tempo em que representa o período de felicidade vivenciado pela protagonista, pode ser considerada simbolicamente, como algo "inumano", restando a ela então, viver em solidão, sentir dor e sofrer com as perdas e com a exclusão social.

Ser mãe de gêmeos é um ponto importante no que tange à significação simbólica, pois "os filhos gêmeos, [são a] imagem do interior" (XAVIER, 1998, p. 67-68) da protagonista,

sendo a palavra "gêmeos" a representação do ser "dividido em si mesmo" (CHEVALIER & GHEERBRANT 2003, p. 465).

No conto, um dos gêmeos desaparece, restando o outro. Tal situação pode ser vista como a morte de um dos lados interiores da personagem, aquele que a torna mãe completa, realizada, esposa, trabalhadora. Essas funções combinadas marcam seu lado transgressor, pois ela tenta conciliar diversas tarefas. Quando o mundo da protagonista começa a ser abalado, ela passa a utilizar uma capa preta sobre os mesmos vestidinhos de quando era jovem, o que reforça seu estado de pobreza, tristeza e desilusão. Chevalier e Gheerbrant (2003) explicam que a capa é "símbolo das metamorfoses por efeitos de artifícios humanos e das personalidades diversas que um homem pode assumir" (p. 589); portanto, utilizar-se dessa vestimenta remete a personagem a uma situação de transformação, já que ela busca algo diferente, deseja dar um novo sentido para a sua vida. Por outro lado, é uma pessoa que volta ao passado para entender e reviver o seu presente, debaixo da capa preta, que denota pela cor ser sinal "de luto" (p. 740), ela usa seus velhos vestidos "sujos e remendados" (p. 44). É o luto contra o velho, o que passou. É a marca da dor sofrida.

O fato de seus vestidos estarem sempre sujos remete à simbologia da mancha, no sentido de "degradação, de uma anomalia, de uma desordem". As roupas manchadas também expressam que "tudo passa como uma nuvem" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 585), sendo possível perceber, portanto, uma alusão ao próprio título do conto, "Tudo na vida é passageiro". A aparência da protagonista é usada pelo narrador como uma marca que reflete uma essência caótica e desordenada. Entretanto, outro significado é possível, porque, na medida em que "[ostentar] suas manchas significa assumir os próprios erros, a sua condição de transgressora" (COSTA, 1996, p. 138), sem preocupar-se com a opinião dos outros, mas consigo mesma.

Em relação à vertente temática de "Tudo na vida é passageiro", percebo a presença da "existencial-intimista", pois o narrador relata a vida da personagem feminina sob uma "perspectiva subjetiva [...], revelando seus desejos ocultos, [...] percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados, da sua mente" (BITTENCOURT, 1999, p. 92), na medida em que nutre um amor platônico por ela.

Incluo este conto nessa vertente também porque "a palavra vem sempre de uma personagem que monopoliza a narração" (p. 104). O narrador homodiegético tem o poder de contar a história da protagonista sem que ela se manifeste diretamente e, mesmo ao final da narrativa, quando ela emite a sua fala aos/às demais passageiros/as do ônibus, isso é "[filtrado] pela subjetividade do narrador-personagem" (p. 104), ao afirmar que ela falara

coisas que ninguém entendia e indiretamente a julga por usar roupas de antigamente, sujas e remendadas.

O julgamento que faz da aparência da mulher torna possível o enquadramento da narrativa na vertente "social", pois o olhar de quem narra, bem como os/as demais passageiros/as simbolizam a sociedade em sua "macro relação". É uma crítica ao preconceito, é uma amostragem do isolamento e da incomunicabilidade humana, pois as personagens não conversam, simplesmente há o monólogo do narrador. Essa vertente está marcada também pela análise social em sua "micro relação", representada pela família. Recai uma crítica à instituição do casamento, visto como falido por causa da falta de sinceridade entre os pares.

A instância narrativa que mais se destaca neste conto diz respeito a uma das vertentes temáticas presentes: a "existencial-intimista". Está evidente a presença de uma consciência "introvertida", pois além de o narrador ser homodiegético, a narrativa apresenta uma focalização que "é interna, [pois] tudo o que o leitor sabe vem através da percepção deste narrador voltado ao seu interior, sendo restrita à sua subjetividade. Como ele não tem certeza de nada, acaba por passar a mesma dúvida ao leitor" (p. 194-195). O que acontece em "Tudo na vida é passageiro" são apenas suposições, pois o narrador, por somente observar a protagonista, passa a interpretar arbitrariamente algumas mudanças psicológicas da mesma com base no que ele pode apenas deduzir do seu exterior. Um exemplo é quando ele julga o estado interior da personagem feminina simplesmente por notar a falta da aliança na mão esquerda e a ausência do marido no ponto de ônibus. Essa instância narrativa favorece a leitura sob um ângulo diferente do que é mostrado, já que o narrador é alvo de desconfiança por ser assim, estritamente subjetivo. Nesse sentido, há traços de uma consciência "distante", pois a vida da protagonista é acompanhada pelo narrador, que faz parte do universo ficcional, mas por ter uma visão de fora, seu olhar deve ser visto como limitado.

Este conto de Karam apresenta a essência do trágico contemporâneo aliada à ironia das construções simbólicas, revelando um universo diegético no qual, para a protagonista

[...] o que antes era desígnio, agora é consequência ou acidente. Embora possa haver variações na natureza do trágico, ele permanece constante porque é fonte e consequência de interpretações gerais e diversificadas da vida (FONSECA, 2005, p. 59).

Com base no que diz Fonseca, nesta narrativa está evidente que a protagonista não vivencia o trágico porque esse é o seu destino, sendo a perda do filho provavelmente a maior causa. Está demonstrado que essa personagem não pode aceitar os fatos de maneira resignada,

é preciso, portanto, fazer escolhas na vida, mesmo que essas acarretem dor e isolamento. O importante é ter em mente que "Tudo na vida é passageiro".

2.2.4 – "A noiva do Caí" – Não existe nada especial, ninguém tão original assim que não possa ser copiado

O conto "A noiva do Caí" (p. 45-49) apresenta a história de uma mulher que sobrevive de seu trabalho tirando xerox em um local público, onde há uma "secretaria" (p. 45) e uma "biblioteca" (p. 46). O narrador, que não participa da história como uma personagem, coloca-se na posição de observador, fazendo com que a cena inicial descrita por ele pareça estar acontecendo *pari passu* ao tempo da leitura do conto. Essa impressão de simultaneidade sugere imagens que convidam o/a leitor/a a participar dos movimentos da protagonista como se fosse por trás de uma câmera que, neste caso, é o próprio olhar de um narrador heterodiegético: "São duas horas da tarde e ela pode ser vista, ali, na esquina, vindo da parada de ônibus. De vestidinho floreado, rabo de cavalo e uma sombrinha, uma inacreditável sombrinha na mão" (p. 46).

As primeiras frases da narrativa conferem ao texto esse caráter observável da cena descrita, de modo que o termo "ali" demonstra que o narrador está junto do que narra. Ao descrever a protagonista, ele interpreta seus movimentos e analisa a sua caracterização exterior de maneira subjetiva, procurando definir seu caráter:

Sentimentos ambíguos deve ter essa mulher: quem sai de casa para um passeio de barco, acredita que não vai chover, em princípio. A sombrinha, no caso de estar enganada. Uma mulher que não quer ser pega desprevenida. Não pela segunda vez (p. 45).

No final de sua observação percebo uma semelhança com o que Humphrey (1976) define como a técnica da "descrição onisciente", pois o narrador heterodiegético descreve um estado psíquico da personagem ao mesmo tempo em que narra a história, fornecendo uma importante pista para a compreensão da trama. Ao dizer que a personagem não se prevenira em uma primeira vez, significa que algum fato já acontecido determina sua atitude. A primeira vez que a personagem é pega desprevenida já é de conhecimento do narrador e ao longo do conto essa situação é explicada.

No segundo parágrafo há uma mescla no tempo, de modo que as ações são intercaladas: umas, em um tempo presente (a rotina do trabalho da protagonista anônima);

outras, em um tempo passado (vida pregressa da personagem feminina, na versão/visão de um narrador que também não é nomeado).

A falta de identificação do narrador e da protagonista contribui para a ausência de "consistência e individualidade [de ambos] como seres humanos" (BITTENCOURT, 1999, p. 80).

O narrador conta que a protagonista ganhara um *walk-man* no amigo secreto da secretária. Quando não tem que atender ninguém ela se distrai ouvindo música, e uma das que ouve se intitula "Talvez fosse melhor que não voltasses" (p. 45). O nome da música aponta para um sentido irônico que ainda não pode ser completamente compreendido, mas ao final da narrativa é possível associar as ações da personagem a esse título. Dizer o nome da canção é um sinal irônico usado "para sugerir que o interpretador deve estar aberto a outros significados possíveis" (HUTCHEON, 2000, p. 221) e apontar "contrastes entre a aparência e realidade" (MUECKE, 1995, p. 54). A ausência de explicação do título é irônica também porque o "significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz" (p. 54), de modo que citar o nome da música demonstra que o narrador não deseja que seu significado seja "imediatamente apreensível" (p. 54), pois, se assim fosse, o desfecho do conto seria antecipadamente exposto ao/à leitor/a, quebrando o tom de suspense da leitura. A ironia, portanto, só é atribuída ao título dessa música se o contexto "textual" (p. 207) for considerado, pois a obra ficcional como um todo é que fornece o enquadramento para a inferência do sentido irônico.

A rotina de trabalho descrita é interrompida pela descrição física da protagonista, feita pelo narrador de maneira tendenciosa, mediante comentários irônicos que beiram o deboche:

O vestidinho, o rabinho de cavalo e o tal Walk-man compõem uma figura que de longe se diria que era uma adolescente; um pouco mais de perto alguém nem tão jovem assim, e de bem perto, fica-se desconcertado: não é nem sequer uma mulher que faz de tudo para parecer mais jovem. Não. Trata-se de alguém que tem de si uma idéia completamente diferente da realidade (p. 46).

Segundo o narrador, o modo como a protagonista se veste, usa o cabelo e o acessório que carrega não está de acordo com a idade que ela tem. Para ele, usar "vestidinho", "rabinho de cavalo" e escutar música em um "walk-man" são próprios para pessoas jovens. Seu comportamento e aparência a excluem dos padrões preestabelecidos socialmente, que ditam regras para cada idade e sexo. Esses padrões estão, portanto, ilustrados nas considerações do narrador.

Em meio à descrição e ao julgamento que faz, ele comenta que é comum as pessoas criticarem umas às outras, assim como é natural que alguém a alertasse sobre o fato de fora desses padrões. Entretanto, isso não ocorre com ela "porque ninguém se importa o suficiente com isso e até porque, na verdade, ninguém se importa o suficiente com essa mulher" (p. 47). Através desse comentário, a narrativa passa a um estágio de maior esclarecimento acerca do íntimo da protagonista, pois o narrador explicita a condição de isolamento da mesma, aliada aos sentimentos de desilusão que carrega. Ele explica: "Que de tanto tirar xerox, talvez, acostumou-se com a idéia de que não existe nada especial, ninguém tão original assim que não possa ser copiado" (p. 47). Nessa passagem o narrador utiliza seu conhecimento onisciente para descrever os sentimentos da personagem feminina e antecipar seu maior segredo: ela mata o noivo como supostamente vê em alguma novela, afinal, tudo pode ser copiado.

Há novamente uma subversão no tempo e a narrativa volta ao ponto de onde começara, do tempo presente: "Essa é a mulher que vem vindo ali na esquina e são duas horas da tarde e ela está vindo para pegar o barco 'A NOIVA DO CAÍ'" (p. 47, grifo no original). O narrador revela que todos os sábados a moça faz este programa: passear nesse barco e voltar para casa. Porém, o barco só sai às três horas, e ela sempre chega uma hora antes. O motivo para o adiantamento da protagonista não é revelado, intensificando o suspense que percorre todo o conto.

Outras características da protagonista são expostas, como o fato de alguns não gostarem dela por considerarem-na tímida. O narrador salienta que não se trata de ela ser uma pessoa acanhada, apenas não gosta de discorrer sobre sua vida, mas quando isso é inevitável, ela fala em novelas antigas, inclusive em algumas "que ninguém se lembra de ter visto, havendo mesmo a hipótese de essas novelas serem todas inventadas" (p. 48). Após essa afirmação, o narrador cita o exemplo de uma novela que a protagonista contara a alguém em um determinado momento. A história relatada envolve uma moça noiva, que prestes a se casar, descobre que o noivo tem outra família em uma cidade próxima, possui filhos e vive muito bem financeiramente. Essa noiva traída leva-o para passear de barco "ali mesmo no gazômetro [sic]" (p. 49) e o atira na água; o noivo, por não saber nadar, morre afogado.

É possível perceber coincidências entre a história contada indiretamente pela protagonista com a sua própria vida. O termo "ali" associado ao passeio de barco une as duas personagens femininas. Desse modo, é induzido pelo narrador que ambas vivenciam a mesma situação e atuam no mesmo espaço: o Gasômetro. Só é possível perceber que o espaço real é o mesmo do fictício porque o nome do barco que a protagonista utiliza todos os sábados está

explicitado ironicamente em caixa alta: " [...] e ela está vindo para pegar o barco 'A NOIVA DO CAÍ'" (p. 47, grifo no original). O destaque ao nome do barco é um marcador irônico "gráfico". Hutcheon enfatiza que os sinais gráficos "também têm funções que não são irônicas, e por isso dependem completamente do contexto para um enquadramento apropriado" (p. 223). Sendo assim, para compreender o sentido irônico de toda a situação descrita é necessário saber que o Gasômetro, localizado geograficamente em Porto Alegre, tem como atrativo turístico "um passeio de barco pelo Guaíba. O barco 'Noiva do Caí' faz passeios pelo rio que saem do ancoradouro ao lado da Usina"²¹. A par dessas informações, verifico que a ironia é realizada por "analogia", pois como exemplifica Muecke (1995), "o que parece ser uma revelação de A é na verdade ou também uma revelação de B cuja semelhança com A tem de ser inferida" (p. 84). Se essa inferência é feita, mediante o contexto "intertextual" em que a ironia é apreendida, passa-se a considerar que a novela contada pela protagonista é igual à sua própria vida. Para que essa suposição seja confirmada, é preciso fazer uma associação com a palavra "ali" presente em ambas as situações: a que possivelmente ocorre na vida dela e a circunstância da novela.

A ocorrência do assassinato do noivo é indiretamente justificada pelo narrador, pois se referindo à noiva da novela, e também à do conto, ele a designa de "mocinha", mesmo ela sendo uma assassina, enquanto que o noivo é chamado de "cafajeste e de desgraçado": "como estava nublado e não tinha quase ninguém no barco, a mulher, a mocinha da história, atirou o cafajeste no rio e o desgraçado não sabia nadar" (p. 49).

A citação acima denota uma reflexão acerca do comportamento da protagonista. O fato de ela ter assassinado o noivo não é visto como uma atitude repreensiva. O que se deseja evidenciar é que "a ruptura com os elos familiares e com os preconceitos sociais [trouxe-lhe] a marginalização e o exílio" (COSTA, 1996, p. 179). Nesse sentido, verifico a presença do trágico no que tange às relações sociais da contemporaneidade, em que as pessoas, por se sentirem marginalizadas, rejeitadas, agem de maneira brutal como se isso fosse natural e justificável. O assassinato não traz a punição para a protagonista, pois como se vê, o corpo do noivo jogado na água não foi encontrado, e a noiva assassina segue sua vida livremente, trabalhando, bem longe do destino comum daqueles que praticam um crime: a cadeia. Além disso, o narrador demonstra estar a favor da personagem feminina, pois acerca desse ato não a condena, isto é, não a julga como faz em relação ao seu modo de vestir-se.

²¹ Informação retirada de <<http://www.riogrande.com.br/turismo/capital11.htm>>.

O encarceramento da protagonista é interior, visto que fica detida ao passado, e a aparência e a incomunicabilidade social que demonstra em seu local de trabalho também denotam sua prisão. Nessa medida, é trágica a situação dessa personagem porque ela vive em um mundo aparentemente protegido, que mescla a realidade com a ficção e "a ilusão em que vive [...] repousa num desconhecimento de sua própria realidade ou na teimosia do particular, como indivíduo" (BORNHEIM, 1975, p. 85).

O desfecho da história é sugerido já no início da narrativa, porque toda a descrição física e psicológica que o narrador fornece a respeito da protagonista justifica o seu jeito de ser; simbolicamente, a sua aparência exterior e as atitudes cotidianas servem para caracterizar a sua consciência. O narrador descreve o que vê: "De vestidinho floreado, rabo de cavalo e uma sombrinha, uma inacreditável sombrinha na mão" (p. 45). No texto está implícito que a personagem carrega esse acessório, não só com a intenção de proteger-se, pois, além disso, o narrador afirma que ela não quer ser pega desprevenida pela segunda vez. Portar uma sombrinha é um sinal simbólico de que "ela tende para a interioridade" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 843), pois o fato de ela todos os sábados chegar uma hora antes de o barco sair pode ser visto como uma necessidade de quem deseja refletir sobre o acontecido, isto é, pensar sobre seus atos e a sua própria vida. Os cabelos sempre presos é um sinal da "reserva de uma mulher" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 155) e mantê-los do mesmo jeito que no passado revela "quase uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam" (p. 153). Com base no significado simbólico "dos cabelos", verifico que a protagonista mantém a mesma aparência da época em que é noiva, ainda que isso possa causar estranheza nas pessoas, afinal, ela é "uma mulher que pensa que tem um rosto e tem outro, que pensa que tem um corpo que já não tem mais" (p. 46). Ela parece viver em um mundo à parte, que a faz conviver com uma realidade que lhe é interior:

Nesta regressão, a personagem feminina se defronta com algo que parece permanecer para ela obscuro e velado, um mundo interior arcaico e inconsciente, na qual as dimensões do tempo e do espaço se fundem e confundem. São identidades em busca de si mesmas, corpos que procuram arrebentar os limites de uma repressão que neles está impressa como um recalque (HELENA, 1989, p. 107).

As considerações de Lúcia Helena servem para ampliar a compreensão do comportamento da protagonista de "A noiva do Cai", pois sua aparência, bastante enfatizada pelo narrador, abre possibilidades novas de interpretação de seu corpo. Nessa abordagem, pode-se chegar ao entendimento dos fatos e do íntimo da noiva traída. Tempo e espaço se

fundem, e a exterioridade da personagem feminina reflete essa questão. Desse modo, o narrador trabalha "[...] a problemática do corpo, não enquanto entidade biológica, mas enquanto imagem psicologicamente construída que oferece a localização e a imagética dos processos do inconsciente, do desejo e da fantasia" (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 25).

A respeito do corpo da protagonista é evidenciado somente aquilo que tem um significado ligado ao inconsciente da mesma. O fato de ela usar os cabelos presos não está destacado no texto simplesmente como uma diferenciação entre o sexo feminino e o masculino, mas como uma imagem que remete ao mundo fantasioso em que ela vive, mediante os significados simbólicos que podem ser apreendidos, isto é, a necessidade de reviver o seu passado.

É importante frisar que neste conto há uma marca bem específica do espaço: a capital gaúcha, Porto Alegre, Karam, ao situar as personagens neste espaço definido,

[...] de certa forma cinge sua obra à apreciação regional. [Porém], não há maneira de conceber Vera Karam como uma escritora regional, mas é impossível abstrair o fato de que ela identificou suas personagens geograficamente (FONSECA, 2005, p. 58).

Não se tem uma vertente "regionalista" simplesmente porque esta narrativa possui uma localização sulina explícita, pois, segundo Bittencourt, um conto que apresenta essa vertente deve promover um embate entre a vida campeira e a urbana:

O sentimento que domina esse gaúcho de agora é o da desterritorialização, já que perdeu todas as suas ligações e referenciais: com a terra, com a cultura, com os costumes, com o passado guerreiro, [de modo que] a consciência da impossibilidade de refazer os antigos liames com a terra e a cultura é, frequentemente, o núcleo do conflito vivenciado pelas personagens (p. 123).

O que se destaca em "A noiva do Caí", então, é a busca da identidade feminina, ao passo que o cenário gaúcho é apenas um pano de fundo para o desenrolar das ações da protagonista. Desse modo, a vertente que se destaca é a "existencial-intimista" aliada à "social", porque "a preocupação se detém num nível existencial" para revelar aspectos sociais em que essa personagem está envolvida, como a exploração de suas decepções íntimas, "os processos de auto-afirmação, os deslumbramentos da paixão, as liberações dos preconceitos e tabus, os conflitos do 'eu', consigo e com o mundo, as perdas afetivas, a ruína da mente" (p. 82).

As críticas do narrador acerca da aparência da protagonista e de seu modo introspectivo de ser corroboram a exploração da vertente "social", pois, reforçada pelo

anonimato da personagem, o conto tem "intenção de criticar o sistema como um todo e de analisar a situação precária do homem na sociedade contemporânea" (p. 89). O fato de a protagonista e o noivo não serem nomeados proporciona a eles a configuração de "tipos representativos de setores sociais do que indivíduos, e cuja identidade se perdeu" (p. 89). Pelo fato de o relacionamento humano não priorizar a "sinceridade [nas] relações interpessoais" (p. 78), a traição é uma marca dessa hipocrisia entre os seres.

A vertente "social", muitas vezes, funciona como um subsídio para a formação de um tipo de narrador que julga a sociedade, assumindo uma postura externa frente ao que relata. De acordo com Bittencourt, a consciência "distante" do narrador manifesta-se no sentido de que ele está em um plano "extradieético, colocado, portanto, fora do universo ficcional, [mas] percebe-se em alguns trechos a sua presença através de comentários e reflexões" (p. 186). Essas inferências pessoais são evidentes, por exemplo, nos momentos em que o narrador pressupõe o motivo de a protagonista carregar sempre uma sombrinha em seu passeio de barco, ou quando ele a caracteriza indiretamente, bem como faz com o noivo: ela é a mocinha e seu par o cafajeste, o desgraçado.

É importante destacar que, por possuir essa consciência, há momentos em que o narrador deliberadamente adota uma postura de isenção, aliada à sua feição irônica, como quem deseja confundir propositalmente as interpretações do/a leitor/a, que não tem a sua onisciência. Um exemplo que marca esse desvio interpretativo é feito quando ele conta a novela inventada pela protagonista, reforçando e confundindo os fatos que ocorreram na vida da personagem do conto e os que são da novela, como se percebe nesta passagem: "Porque a moça, a mocinha, no caso, levou-o para dar um passeio de barco [...] e foi um acidente comentadíssimo na época, isto é, na novela [...]" (p. 49).

Por ser uma narrativa em que o tempo presente prevalece, é possível caracterizá-la também como portadora de uma consciência "concomitante", pois há, de forma simulada, "uma concomitância entre o ato narrativo e a ação narrada, presentificando-se através da fala do narrador, como se esse relatasse os fatos à medida que eles fossem sucedendo" (BITTENCOURT, 1999, p. 202). Para ilustrar essa consciência destaco as passagens referentes ao momento em que a protagonista chega ao Gasômetro para seu passeio de barco, como se o olhar do narrador "estivesse junto daquilo que narra" (p. 205):

São duas horas da tarde e ela pode ser vista, ali, na esquina, vindo da parada de ônibus (p. 45).

Essa é a mulher que vem vindo ali na esquina e são duas horas da tarde e ela está vindo para pegar o barco [...] (p. 47).

Principalmente nesses trechos, "a focalização do texto, que nesse caso é interna ao mundo narrado, age como uma espécie de câmera que acompanha *pari passu* os acontecimentos, simulando um verdadeiro *flash* de realidade" (BITTENCOURT, 1999, p. 203, grifo no original), o que diminui a separação entre o narrador e o universo diegético, pois não há distância temporal entre eles.

Por meio dos comentários do narrador acerca do desfecho do conto e conseqüentemente da novela, fica implícita uma opinião um tanto tendenciosa de sua parte, porque o modo como ele conduz o discurso deixa transparecer que a morte do noivo é um fato brutal que vai contra a ideologia dominante, a qual tende a naturalizar os papéis femininos e os masculinos. Essa distribuição predeterminada de papéis comportamentais impõe a idéia de que a traição do homem deve ser considerada de maneira diferente da do sexo oposto, visto que as pessoas costumam aceitar somente a promiscuidade masculina, ao passo que a mulher deve inclusive resignar-se frente a tal situação. Neste conto, essa visão patriarcal tem algumas nuances que se diferenciam do que é freqüentemente aceito. A protagonista, ainda que assassina, assume o papel de "mocinha", e o ato da traição não fica impune. Ao homem, ter o direito de trair e com quantas mulheres quiser, é visto nesta narrativa com ironia: "porque o corpo, aquele corpo disputado por duas – e sabe-se lá mais quantas, que nesses casos tudo é possível – nunca, mas nunca foi encontrado" (p. 49). O sentido irônico da expressão "nesses casos tudo é possível" abre espaço para uma inferência acerca da naturalização do comportamento infiel do noivo, mas a atitude da protagonista em relação a isso é de rejeição e revolta, transgredindo assim os paradigmas femininos socialmente construídos. A posição cifrada do narrador configura a função "provisória" do seu discurso irônico, mas esta deve ser "interpretada como uma alternativa *não dogmática* a pronunciamentos autoritários" (HUTCHEON, p. 82, grifo no original) que são ligados ao universo masculino, de modo que tal posição é valiosa porque é "*desmistificadora*" (p. 82, grifo no original).

A transgressão da personagem feminina é parcial, pois, por parar no tempo com o mesmo jeito de outrora, cabelos, roupas, enfim, pode denotar que tal atitude de revolta tomada por ela, não está bem resolvida em seu interior. Verifico essa questão porque ela se refugia em um mundo que é só seu, localizado no interior da sua imaginação, "para referenciar [uma mulher que carrega] o fardo do seu passado, da sua história" (COSTA, 1996, p. 19). Vera Lúcia Kauss (1999) reforça essa questão interior cifrada por que passa a protagonista, explicando:

Enquanto não se conseguir uma conciliação entre o que passou a ser considerado o antigo tradicional e o novo que está surgindo com as reivindicações dos grupos minoritários, muitos se sentiram sem referências e partiram para uma radicalização que, em alguns casos, significou um mergulho na angústia e na transgressão sem limites (p. 100).

A técnica narrativa de "A noiva do Caí" é muito bem elaborada por Vera Karam, pois não está especificado em momento algum do texto que há uma imbricação das histórias apresentadas, isto é, a vida da protagonista é contada pelo narrador no tempo presente, como se ele estivesse vendo as cenas, ao passo que a história da personagem feminina da novela é narrada em um tempo passado, justamente para disfarçar as coincidências das tramas. Portanto, tudo é insinuado, de modo que a ironia funciona como um instrumento chave que abre as portas para o entendimento da narrativa: não há duas histórias distintas, mas uma só, com a diferença de que todos estão cientes de que a personagem da novela mata o noivo, enquanto que a protagonista do conto não se assume diretamente como assassina.

A transgressão da personagem feminina é marcada por uma atitude extremista: assassinar o noivo. Karam coloca à disposição do/a leitor/a o passado e o presente da protagonista para que o final seja por ele/a construído. Dessa forma, vislumbra-se uma narrativa em que as ações humanas estão dispostas com a intenção de que se reflita acerca das relações interpessoais vividas na contemporaneidade. Assassinato, traição, dissimulação, solidão e incomunicabilidade são questões que se interligam não somente para configurar a trama do universo diegético, mas para desmascarar as relações sociais e, portanto, revelar a face do trágico.

2.2.5 – "Ursinho de pelúcia" – A gente perde tantas coisas pela vida

O conto "Ursinho de pelúcia" (p. 50-55) envolve a história de um jovem rapaz e de sua família. Este narra a sua vida desde a infância, focalizando a doença e as internações de sua mãe, ocorridas logo após o seu nascimento, de modo que a lembrança da figura materna e dos fatos que a envolvem são apreendidos a partir dos dois anos de idade do narrador.

A narrativa funciona como uma espécie de meditação e desabafo de um filho, agora adulto, que revive toda a sua infância e adolescência para tentar compreender o que de fato aconteceu com a sua mãe. Pouco depois do nascimento do menino, a mãe passa a ter certas crises e a ser internada frequentemente em uma "clínica para nervosos" (p. 54), até chegar o

momento de ela nunca mais voltar para casa. Pelo fato de a narração ter esse aspecto introspectivo, o monólogo do narrador, por vezes, se aproxima de um "solilóquio", pois quando o centro de alguns relatos é o seu estado psíquico, ele mantém um discurso organizado ao descrever a sua consciência, "[supondo] uma platéia formal e imediata" (HUMPHREY, 1976, p. 32): o/ leitor/a, provavelmente. O narrador autodiegético organiza sua fala cuidadosamente, ao articular seus pensamentos com base nas observações do comportamento da mãe e procurar o autoconhecimento, mesmo que disfarçado pela ironia e pelo trágico. Ele conta a história da mãe, e o lugar de onde emite seu discurso é o interior de seu quarto, conforme se verifica no início do conto:

Eles vieram bem cedo buscá-la. Quando vi o meu pai entrando aqui no meu quarto com a escada e pegando aquela maletinha que eles guardam na parte de cima do meu armário, senti aquele suor nas mãos e aquela dor de estômago e entendi tudo (p. 50).

O narrador revela que desde criança acostumara-se com as intonações da mãe. Ele destaca o dia em que está dormindo e percebe seu pai pegando uma maleta, que é um indício da imediata intonação da mãe, e disfarça não tê-lo visto, fingindo adormecer. As sensações de pânico, por saber o que viria pela frente, são descritas com muitos detalhes, ainda que voltado a um tempo distante: os seus dois anos de idade. Ele conta que acordou, porque o pai tropeçara em seu urso de pelúcia, mas, mesmo que isso não tivesse acontecido, o narrador possivelmente despertaria, "já que, naquela casa, todo mundo vivia sobressaltado, esperando que uma nova crise viesse tirar tudo do frágil lugar em que estava" (p. 50).

Pelo discurso do narrador não é possível saber exatamente qual a crise que afligira a sua mãe. Ele afirma apenas que a primeira vez ocorreu "depois que o guri nasceu" (p. 52), isto é, após o seu nascimento. Essa informação o faz pensar que a culpa é sua. E a sua memória abrange as crises da mãe que vão desde quando ele é criança até o momento presente da narração, em que é adulto, com aproximadamente vinte anos. A sua idade pode ser apreendida porque ele afirma ter "uns dois anos quando aconteceu pela primeira vez" (p. 52), e aos "dezesesseis anos" (p. 54) é que lhe dizem "que ela não voltaria mais" (p. 54). "[Alguns] anos depois" (p. 54) ele recebe um telefonema da clínica e quando chega ao local avisam que a mãe está morta. Provavelmente essas "crises" sejam o resultado de uma depressão pós-parto, fato comum ocorrido após o nascimento de um bebê. Essa doença não é mencionada explicitamente, talvez porque o marido, os parentes e a vizinhança da protagonista confundem seu estado depressivo com "loucura". É importante destacar também que neste conto Karam

estende ao máximo a situação tensa, conflituosa da mãe, quando a deixa vivendo esta crise até o momento de sua morte. Em geral, a depressão pós-parto dura um tempo curto, mas isso não ocorre nesta narrativa, talvez porque não reconhecem o distúrbio como tal e também porque se deseja evidenciar uma crise bilateral, que atinge mãe e filho.

O quarto do jovem tem importância não só por ser o ambiente de onde ele emite a sua narração, mas também por ser o espaço central de suas memórias, pois tudo o que ele presencia da mãe é visto de dentro de seu quarto. Esse cômodo, portanto, reflete um ambiente familiar, e, além disso, tem uma simbologia ligada à intimidade, à privacidade e à introspecção. Ao descrever uma das situações de crise da mãe, ele conta que ficara no quarto sozinho, ouvindo tudo o que os familiares falavam, sem se manifestar por pena de seu pai. Em uma dessas situações, enquanto espera ansioso, o narrador descreve a reação dos adultos – o pai, o tio e avó – presentes na sala. Ele procura escutar as conversas das pessoas para saber o que aconteceria com a mãe. Simultaneamente a isso, ele reza

[...] para que fosse tudo bem depressa desta vez, para que não houvesse gritos, choradeiras e vizinhos batendo na porta (sobretudo vizinho batendo na porta), perguntando o que tinha acontecido e se podiam ajudar, mesmo sabendo que tinha acontecido o de sempre e que nunca ninguém poderia ajudar (p. 51).

Toda vez que a mãe tem uma crise, a sua única reação é conservar-se em seu quarto, pois acredita estar em uma posição de impotência. O narrador parte do pressuposto de que se nem os adultos têm como ajudá-la naquela situação, uma criança, portanto, menos ainda. Nesse momento, há uma quebra na narrativa, devido à mudança no modo verbal – de pretérito imperfeito para perfeito –, como se os fatos estivessem acontecendo em concomitância com o presente. Essa atualização temporal ocorre apenas no interior da mente no narrador e se manifesta quando ele reflete que a "empregada chegou" (p. 51) e que "[e]ra a terceira em menos de seis meses" (p. 51), portanto, não se afeiçoara mais a nenhuma delas para não sofrer com as repentinas partidas. O pretérito imperfeito, o perfeito e o infinitivo se misturam no monólogo como uma forma de revelar o seu sentimento e revolta frente às separações forçadas por que passara na infância:

"Devia ter feito o mesmo com ela. Se eu soubesse que ia ser sempre assim, não deveria tê-la amado, nem deveria estranhar suas ausências", pensei com raiva, pois tinha medo que Deus me castigasse ainda mais (p. 52, aspas no original).

Mãe e filho encontram-se em uma posição que necessita de amparo. Ela, segundo o narrador, por estar acometida de uma doença, supostamente diagnosticada como um distúrbio psicológico, requer cuidados médicos e ele, por ser uma criança que não tem a mãe por perto, necessita de alguém para protegê-lo e cuidá-lo. Essa visão de desamparo mútuo presente no conto fundamenta-se no mito da infância e da feminilidade, a que Rocha-Coutinho (1994) faz referência:

O mito da infância encontra, assim, um paralelo no mito da feminilidade, isto é, tanto as mulheres como as crianças foram consideradas frágeis, delicadas, assexuadas e, portanto, não só mais puras que os homens, como também seres que necessitam da sua proteção (p. 30).

Verifico em "Ursinho de pelúcia" a presença do sentido irônico em relação a esses mitos. A protagonista, ainda que assistida pelo marido e pela família, não consegue curar-se, porque a ajuda externa não resolve seu problema, pois, com o passar dos anos, vem a falecer. A ironia frente à impotência masculina pode ser percebida não só pelo significado globalizante da narrativa, mas por algumas inferências do narrador em relação ao pai. Quando ele se refere às reações deste há sempre um tom irônico de piedade em seu discurso. Ao invés desse sentimento estar ligado à mãe doente, o pai é que merece dó, afinal, é ele quem tem "um olhar derrotado" (p. 54), e é o "coitado" (p. 54).

Afirmo haver também a presença da ironia por associar o discurso do narrador ao desfecho da narrativa, que culmina com a morte da protagonista, quando ele tem um pouco mais de "dezesseis anos" (p. 54). O sentido irônico só é percebido porque considero o contexto "textual" (HUTCHEON, 2000, p. 207) de todo o conto, isto é, o modo como a mãe do narrador morre, as circunstâncias em que o fato ocorre e as possíveis causas da morte. Ele conta que nessa época recebe um telefonema urgente da clínica em que sua mãe está internada e quando chega ao local recebe a notícia de que ela está no banheiro caída e que não foi possível fazer nada para impedir a sua morte. Aparentemente se trata de um suicídio, porém, o narrador afirma em tom irônico e suspeito: "O cinto que ela usou era do meu pai e não se sabe muito bem como ele fora parar lá, como foi que ele o esquecera lá em uma de suas cada vez mais raras visitas" (p. 55). O fato de a arma do crime ser o próprio cinto do marido intriga o narrador, que parece disfarçar a possibilidade de a mãe ter sido assassinada pelo esposo/pai. O narrador, que já é adulto, portanto capaz de entender os fatos de maneira mais completa, foge de uma reflexão profunda acerca da morte da mãe, afirmando que também não sabe como o cinto foi deixado na clínica. Uma possibilidade de leitura é a de que o marido em uma de suas

raras visitas possa ter mantido relações sexuais com a esposa, por isso esquecer o cinto lá. Desse modo, ela teria utilizado o acessório para se enforcar.

O caráter irônico do discurso denunciatório do narrador se fortalece quando ele diz: "A gente perde tantas coisas pela vida. Eu, por exemplo, não tenho nem idéia de onde foi parar o meu ursinho de pelúcia" (p. 55). O menino, que antes tapava a cabeça para não ouvir o que acontecia na infância, agora parece vendar os olhos para não ver que o pai pode ser o assassino de sua mãe. Talvez por interesse, ou por não querer se decepcionar, mas não por ingenuidade; afinal, ele já perdera seu ursinho de pelúcia: símbolo da inocência. A ironia aqui é percebida mediante a intenção do narrador, que aparentemente se refere a seu urso de maneira acidental. Entretanto, a função "psicoestética" aponta para a possibilidade de tais palavras serem "conscientes e deliberadas" (HUTCHEON, 2000, p. 173), proporcionando a compreensão do modo maquiado de ser do narrador.

O narrador carrega desde os dois anos esse objeto, que simboliza o universo infantil: um universo seguro, ingênuo e alegre. A simbologia do urso, porém, é totalmente avessa à situação em que o menino sempre vivera, pois seu mundo sempre foi repleto de angústia, dor, sofrimento, medo e hipocrisia. O ursinho representa para ele muito mais do que um brinquedo infantil, já que é seu único companheiro nos momentos de aflição. Esse objeto o ajuda na construção de sua identidade, uma vez que parece atuar com o seu cúmplice no período da infância. Mendonça (1991) esclarece que "é desde um estágio primitivo infantil que a psique do indivíduo se desenvolve; e a presença materna é sempre fundamental para se estabelecer uma base de identidade" (p. 37). Dessa maneira, o urso revela "uma forma de se estabelecer o elo partido", pois o narrador, toda vez que abraça o brinquedo, busca "uma tentativa de resgate desta identificação primordial com a mãe" (p. 37) que, embora viva, está ausente.

Na fase adulta, ele perde definitivamente tudo, pois a mãe morre, e o ursinho de pelúcia desaparece. Entretanto, a perda do objeto aparentemente funciona para o narrador como algo comum. É um fato tranqüilo porque não ocorre na infância, mas na fase adulta. Sobre essa questão ainda é possível depreender um sentido trágico presente na última frase do conto, pois ao mesmo tempo em que o discurso do narrador está, de certo modo marcado por um amadurecimento interior, visto que ele aparentemente demonstra administrar melhor as perdas, esse sentimento beira o descaso. Ele não manifesta preocupação em saber onde está seu ursinho de pelúcia, nem tampouco procura saber os detalhes da morte da mãe, demonstrando, portanto, um sentimento de indiferença em relação às pessoas e àquilo de que gosta.

Destaco a passagem em que o narrador faz menção ao seu brinquedo predileto logo após comentar a morte de sua mãe, pois a ordem adotada no discurso remete a questões de gênero. Sendo ele do sexo masculino, deve, portanto, dissimular sua fragilidade ao perder a mãe, já que aos homens não é permitido um comportamento sentimentalizado. Esse estereótipo masculino pode ser comparado ao sumiço de seu ursinho de pelúcia. O narrador parece ser indiferente a isso porque "não é esse o papel que [lhe] é exigido na sociedade" (SILVA, 1999b, p. 220). Por outro lado, há um discurso irônico em relação a estes papéis socialmente construídos, visto que o narrador demonstra fragilidade ao necessitar recorrer a um objeto para acalmar-se, sendo este justamente um ursinho de pelúcia, que é um brinquedo infantil geralmente destinado às meninas. Desse modo, a ironia em relação à dependência emocional do urso funciona como recodificadora "em termos positivos o que o discurso patriarcal lê como uma negativa" (HUTCHEON, 2000, p. 57), pois "tem-se a masculinidade ironizada de forma sutil, com a exposição da fragilidade real de um sexo que o senso comum considerou sempre forte" (SILVA, 1999a, p. 206). Além disso, a ausência do ursinho significa para ele perder a inocência da infância. Por isso, agora, adulto, no lugar de inocente, seu olhar sobre os fatos é crítico e avaliativo, a ponto de sugerir a possível participação do pai na morte da mãe.

Tanto a maternidade quanto a infância são vistas neste conto de uma maneira desmistificada. Esta "se apresenta despida daqueles atributos paradisíacos com que os românticos costumavam pintá-la" (XAVIER, 1998, p. 87) e aquela

[...] é uma experiência dolorosa e está desvinculada da imagem sacralizada (mãe-protetora-afetuosa-amiga) que ainda persiste no imaginário popular [de modo que o] trágico e o dramático caracterizam esse momento tão sublimado na vida feminina [...] (SILVA, 1999b, p. 224).

A maternidade da protagonista é trágica, porque ela é impossibilitada de manter contato com o filho, visto que as crises que sofrera acontecem após o parto, e a sua vida alterna entre a clínica e a casa.

O aparente estado de debilidade da personagem feminina não é explicado. O narrador apenas esclarece que a "primeira crise" (p. 52) ocorreu depois que ele nasceu. Sendo assim, não se pode concluir que ela seja louca simplesmente porque o filho afirma que ela fora internada em uma clínica, pois o termo é bastante complexo e relativo. Para um maior esclarecimento, acerca da palavra "loucura", recorro ao *Dicionário da Crítica Feminista*, organizado por Macedo e Amaral (2005). Para tanto, procuro o entendimento do termo sem os aprofundamentos médico-científicos que a definem como "uma das patologias [...] dentro da

área da psicologia e psiquiatria", afinal, o que contribui pra a compreensão da personagem feminina deste conto diz respeito ao seu "sentido mais lato e corrente, [que] depende de preconceitos dominantes numa dada cultura, num dado momento da sua história" (p. 116).

Com base em Macedo e Amaral, saliento que muitas vezes alguém é considerado "louco", fora do normal, por ir contra a ideologia dominante da sociedade. O que comumente é visto como um desvio patológico pode ser o resultado de "uma pressão social cujo objetivo é controlar e padronizar comportamentos femininos" (p. 116). No texto não está explicitado o termo "loucura", mas a protagonista antes de morrer fora acometida de "crises" e internada na "clínica para nervosos" (p. 54). O estigma da loucura em "Ursinho de pelúcia" acarreta um sentido grotesco, visto que a personagem feminina é levada ao isolamento, enquanto passa mais de quinze anos entre a casa e a clínica. Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (1989, apud COSTA, 1996) corroboram esse entendimento:

O encontro com a loucura é como uma das percepções primigênicas do grotesco que a vida nos impinge. Nas suas representações do grotesco o romantismo e a arte moderna serviram-se deste motivo com notável frequência. Mas, ao mesmo tempo, tal fenômeno nos transporta para a "poética da criação" (p. 36, grifo no original).

A morte da personagem feminina também é grotesca. Ela, misteriosamente, aparece morta no banheiro da clínica. Se a causa for um enforcamento, é possível interpretar que tal imagem provoca "algumas propriedades do grotesco, como permutações de alto e baixo, traduzidas pela queda" (COSTA, 1996, p. 37). Caso ela tenha se enforcado com o cinto do marido, a cena simboliza a sua impossibilidade de ascensão, pois seu corpo está polarizado para baixo. Essa leitura remete à crítica ao universo masculino, sob o ponto de vista castrador, sendo talvez o motivo pelo qual o filho – do sexo masculino – disfarce a sua suspeita.

O *Dicionário de Símbolos*, organizado por Chevalier e Gheerbrant (2003) faz menção ao enforcamento, considerando a sua significação nas cartas de Tarô. A explicação dada para a representação da carta do "Enforcado" (grifo no original) assemelha-se à postura da figura materna deste conto, conforme se pode verificar:

O Enforcado [representa] a renúncia [...]; o pagamento de dívidas, a punição, o ódio da multidão e a traição; [...] a escravidão psíquica e o despertar liberador, as correntes de todas as espécies, os pensamentos culposos, os remorsos, o desejo de se libertar de um jugo; [...] o ato de se desinteressar, o esquecimento de si mesmo [...], o amor não compartilhado (p. 371, grifos no original).

É possível depreender outros sentidos da morte da personagem feminina relacionando-a com a simbologia da carta do Enforcado. A sua morte, se provocada pelo marido, funciona como uma punição para um amor não compartilhado, já que, como afirma o narrador, filho do casal, o pai amava a mãe, mas este amor não era correspondido. Ele explica o porquê:

Vi o meu pai com aquele olhar derrotado que sempre tinha nessas horas: olhar de quem ama demais uma pessoa e sabe que esse amor não tem nenhuma serventia, não adianta pra nada, pois lá nesse lugar onde vive essa pessoa, em um mundo só dela, nada pode ser absorvido (p. 54).

Por outro lado, ter morrido enforcada, independentemente de ser um suicídio ou assassinato, faz com que simbolicamente a personagem feminina se liberte de sua prisão psíquica, de seu sofrimento, do mundo repressor que a condenara ao isolamento. Aqui o corpo feminino fala de maneira ambígua, pois ao mesmo tempo em que a morte adquire ares de libertação, traz a imagem da mulher vítima das relações de gênero, em que a sua posição para baixo denuncia a hierarquização masculina.

Essa questão de gênero é reforçada ainda mais pela arma do crime: o cinto do pai. Não é explicado como o acessório fora deixado na clínica, apenas é revelado que nos últimos meses raramente o pai visitara a esposa. O importante é que a arma utilizada é um objeto ligado ao marido. O cinto possui algumas significações simbólicas que corroboram para que, em certa medida, sejam denunciadas as relações conjugais:

Preso em torno na cintura por ocasião do nascimento, o cinto *religa* a unidade ao todo, ao mesmo tempo que *liga* o indivíduo. Toda a ambivalência de sua simbólica resume-se nesses dois verbos. Ao religar (atar, ligar bem) o cinto tranquiliza, conforta, dá força e poder; ao ligar (apertar, prender), ele leva, em troca, à submissão, à dependência e, portanto, à restrição – escolhida ou imposta – da liberdade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 245, grifo no original).

A morte da protagonista caracteriza-se ou por um suicídio, ou por um homicídio. Considerando a segunda possibilidade, o marido, dotado de poder, ao enforcar a mulher com o seu cinto, ironicamente lhe proporciona conforto, pois a deixa livre do sofrimento mundano, em que a morte é a única saída. A esposa, associada à submissão, à dependência conjugal, passa a um estágio de liberdade, ainda que esta seja determinada pelo esposo. A cena da mulher enforcada remonta toda a visão de denúncia das desigualdades entre os sexos, pois o acessório pode ser visto como uma simbologia do homem, que impede a personagem de se pronunciar, de respirar, levando-a à morte. Se a primeira opção – suicídio – for considerada,

quem passa a ter poder é a mulher, no sentido de que ela decide até que ponto a sua vida e seu sofrimento devem continuar.

A vertente temática mais evidente em "Ursinho de pelúcia" é a que segue a linha "memorialista ou da reminiscência infantil", pois a narração se faz por meio de um narrador autodiegético "que relembra um acontecimento de quando era criança" (BITTENCOURT, 1999, p. 115), e a história é "[relatada] sob a ótica do adulto que revisita o seu passado [...]" (p. 107).

O modo de percepção dos fatos passados é resultado de uma visão mais amadurecida "que já acumulou vivências e saberes capazes de propiciar uma avaliação madura do acontecimento memorizado" (p. 108). Entretanto, essa maturidade é ironicamente disfarçada ao final do conto, no momento em que o narrador parece ignorar a morte brutal de sua mãe.

Segundo Bittencourt (1999), os contos que remontam o universo infantil

[...] referem-se, sobretudo, às experiências traumáticas, às primeiras perdas e àqueles momentos de passagem quando aconteceram as iniciações à vida adulta, ou o trânsito entre a infância e a adolescência (p. 110).

Na narrativa em questão há duas perdas significativas para o narrador ao longo de sua infância: a da figura materna e a do seu ursinho de pelúcia. O menino fora criado praticamente sem mãe durante a sua infância e adolescência, mas é na vida adulta que a perda se concretiza, culminando com a morte física da personagem feminina. Em relação ao urso não há um dado preciso que date a separação de ambos, sabe-se apenas que ele simboliza um "passado [que] ficou para trás, com suas alegrias e decepções, como algo irremediavelmente perdido que jamais poderá ser recuperado" (p, 122).

As considerações que faz acerca de sua vida e do comportamento da mãe podem ser vistas como um meio de reflexão, mesmo que a ironia disfarce essa intenção. Nesse sentido, é possível também perceber a presença da vertente "existencial-intimista", visto que a narração de "Ursinho de pelúcia" se faz por meio de uma consciência "introvertida", em que o narrador, ao lembrar os fatos traumáticos que marcaram a sua infância "vê o seu jovem *eu* retrospectivamente" (p. 194, grifo no original), centralizando neste "eu" "todas as derivações do ato narrativo, como o único objetivo do contar" (p. 196). Porém, ele não reflete sobre a sua posição no presente, isto é, não confronta os fatos da infância com os da vida adulta. Quando ele descreve os momentos de aflições, dúvidas e ausências, gerados, de certa forma, pela mãe, "o narrador não avalia nem comenta o seu significado na vida futura, e também não mostra as

conseqüências na formação da sua personalidade" (p. 113). Ainda assim, é possível supor que se formou um adulto individualista, que coloca seus interesses pessoais acima de tudo, pois ele disfarça o real motivo da morte da genitora, provavelmente para não ir contra o pai ou para se eximir de uma possível culpa, caracterizando também uma consciência "distante", já que omite essa desconfiança.

Um resquício de sua formação infantil pode ser, desse modo, percebido, porque quando a mãe está em crise, ele não a ajuda, fica em silêncio, trancado no quarto e não aparece na sala onde os familiares estão, tendo, portanto, na fase adulta, o mesmo comportamento de isolamento, imparcialidade e fingimento da infância. Essa conduta proporciona a inclusão do conto em outra vertente: a "social". As relações familiares contemporâneas estão postas em xeque na narrativa, pois a hipocrisia e os interesses individuais de cada membro se sobrepõem ao bem comum. Essa questão pode ser exemplificada com a passagem em que o narrador/filho deixa implícito o seu individualismo. Em relação a uma das crises da mãe ele diz: "Por pena do meu pai, e por não querer participar da função, fingi que estava dormindo e comecei a rezar baixinho" (p. 50).

Há também uma concomitância entre os tempos passado, presente e futuro, caracterizando o que Bittencourt denomina de consciência "concomitante". Uma das passagens em que isso se evidencia ocorre quando o narrador, que está em seu quarto diz:

Ouçõ barulhos de xícaras – a empregada devia estar fazendo um café para o meu pai, que, como sempre, ainda não lembrara que era também ele um ser humano e como tal tinha que se alimentar. Em seguida ouvi alguém chorando e me tapei com o acolchoado até a cabeça, porque sabia que logo em seguida ouviria gritos e as pessoas tentando convencê-la de que era melhor para ela ir (p. 53).

O verbo "ouvir" apresenta-se em diferentes tempos e modos verbais dentro de um mesmo discurso, de uma mesma situação. Tem-se o tempo presente do indicativo – "ouço", o pretérito perfeito – "ouvi" e o futuro do pretérito – "ouviria". Essa mescla temporal dota o narrador de uma consciência que o habilita a narrar os fatos sob várias perspectivas temporais, utilizando-se da "técnica literária da instantaneidade *inspirada*, portanto, nas artes cinematográficas da atualidade" (BITTENCOURT, 1999, p. 206, grifo no original), em que a rapidez e a simultaneidade estão sempre presentes no discurso.

"Ursinho de pelúcia" é um conto em que Karam expõe o trágico das relações contemporâneas familiares, apontando a figura feminina como o centro irradiador de tudo. Apesar de a narrativa ser feita sob a perspectiva de um narrador masculino, as ações centram-

se na figura da mãe, e é por causa dela que ele expõe seus pensamentos. A sua visão de mundo é gerada com base nas experiências que teve na infância, momento marcado pela perda materna. Desse modo, ele vivencia o trágico não só pela perda da mãe, mas também porque é um adulto que procura dissimular seus sentimentos através da autoproteção, o que caracteriza não só o comportamento típico das relações familiares, mas as sociais na contemporaneidade. Para a personagem feminina, o sentido do trágico não se faz apenas mediante a sua morte, mas principalmente por meio de sua exclusão familiar e social. Essa morte, portanto, não é somente física, causada pelo enforcamento, mas é a que impossibilita essa mulher de conviver em sociedade por não ser considerada psicologicamente saudável.

UNINDO AS PONTAS

A análise dos contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999) é importante para que se vislumbre a relevância da personagem feminina na ficção de Vera Karam e se possa avaliar em que medida ela contribui para o alargamento das fronteiras da literatura contemporânea sul-rio-grandense. Vários aspectos são evidenciados ao longo das narrativas analisadas, sendo que em todas elas a ironia e o trágico, aliados às vertentes e aos tipos de consciência narrativa, compõem uma rede relacional para que discussões de gênero sejam apreciadas. Para tanto, o discurso das e sobre as personagens femininas funciona como mola propulsora dos procedimentos hermenêuticos adotados.

Por meio do cruzamento entre ironia, trágico, temáticas, consciências narrativas e gênero é que busco responder às questões norteadoras desta dissertação. A confluência e interligação dessas categorias teóricas, expostas no primeiro capítulo, intitulado "Diálogos teóricos: a teoria a serviço da prática textual", é que possibilita a leitura dos contos em que os estudos de Gilda Bittencourt, Linda Hutcheon, Gerd Bornheim, Joan Scott, Rita Terezinha Schmidt e Maria Consuelo Campos constituem-se nas principais fontes para a compreensão dos aspectos estruturais dos contos e dos mecanismos artísticos empregados na construção das personagens femininas.

O segundo capítulo – "Um olhar sobre os contos de Vera Karam" – exige uma subdivisão que comporte adequadamente os oito contos de *Há um incêndio sob a chuva rala*, na medida em que as personagens femininas são ora as narradoras/protagonistas dos textos, e, portanto, movem os discursos e se mostram como se vêem, ora são as protagonistas, funcionando como objetos do narrado e mostradas pela visão de quem narra. Dessa forma, as suas construções podem ser apreendidas em duas vias: as que possuem voz própria, e as que resultam do olhar do outro. A partir desse *starting point*, verifico a necessidade de reunir as narrativas em dois grupos distintos, a fim de dar conta das especificidades encontradas.

Os contos "Há um incêndio sob a chuva rala", "Visita à vovó" e "A vida alheia" compõem o primeiro subcapítulo, intitulado "A imagem refletida". São textos em que as personagens femininas exercem a função de narrar os fatos, além de serem elas que se descrevem, organizando assim os seus discursos.

Nos contos analisados em "A imagem refletida" verifico que há personagens femininas que experienciam um sentimento de desestabilização que as levam ao suicídio. Esse ato pode ser visto não como um comportamento fracassado, mas como uma forma de

resistência e revolta contra uma situação que está sendo imposta a essas mulheres. A personagem Maria Laura, de "Visita à Vovó", por se sentir acuada pela mãe e pela avó paterna, suicida-se no banheiro de sua residência. O motivo desse ato advém, certamente, do fato de ela não poder ser do jeito que gostaria, isto é, ser uma adolescente que tem vontade própria, que visa à liberdade de expressão e de comportamento dentro da sociedade em que vive. O conto "A vida alheia" apresenta a personagem Ana como uma mulher que definha após o divórcio, que aconteceu pela traição do marido, cometendo uma espécie de suicídio: ela se deixa morrer. Em "Há um incêndio sob a chuva rala", ainda que não ocorra uma morte em cena, ela é sugerida, pois a narradora parece ameaçar o vizinho com uma arma de fogo. Isso demonstra que a personagem depara-se com situações que, aparentemente, não consegue resolver de maneira plena ou pelo menos pacífica. Ela vivencia o trágico enquanto desconstrói a visão de mundo patriarcal que a sociedade contemporânea aponta como paradigma para o comportamento da mulher: não lhe é permitido reivindicar direitos nem alcançá-los por meio da agressividade. A narradora deste conto, vitimizada pelas relações de gênero ou, em outros termos, de poder, experiencia o trágico não só por ter sido abandonada pelo suposto ex-namorado/vizinho ou por levar uma vida solitária, mas também por buscar vingar-se dele.

Pelo fato de serem personagens femininas que enfrentam conflitos existenciais advindos de um contexto social repressor, as vertentes social e existencial-intimista, propostas por Bittencourt, figuram nesses três contos, o que implica a preferência pela consciência introvertida. Em "A vida alheia", além dessa consciência há também a empenhada, pois a narradora, ao comentar sobre si e sobre as demais mulheres que fazem parte do universo diegético – principalmente a mãe adotiva e as duas irmãs – carrega o seu monólogo de um tom crítico, denunciando que a ideologia numa sociedade patriarcal é desfavorável à mulher. Sua consciência está, portanto, empenhada em apontar de maneira mais explícita as desigualdades entre os sexos, de modo que a maioria das personagens femininas referenciadas não encontra a felicidade e a realização pessoal só é possível quando são exaltadas apenas as suas qualidades ligadas aos afazeres domésticos. A protagonista deste conto vê-se duplamente marginalizada: por ser mulher e por lhe ser imposto um papel de submissão nos círculos sociais em que se insere. As relações de gênero sobre as quais se erigem as de poder, neste caso, são claramente trazidas à tona para discussão. Primeiro, a protagonista serve as freiras, sendo inclusive seviciada, depois, a família adotiva e, por fim, o marido e seus convidados. Embora esposa, é confundida com uma empregada doméstica. No desfecho da narrativa, o silêncio de Leopoldo – o não-dito – marca não só a ironia da situação, como também denuncia que a personagem feminina, após levar uma vida inteira de privações, continua impedida de

ser sujeito de seus atos e de sua própria vida. A ela é reservado apenas o direito de viver em função de "vidas alheias".

As consciências adotadas pelas protagonistas destes três contos corroboram a utilização de narradoras autodiegéticas, pois, na medida em que se utilizam do monólogo para refletirem as suas imagens, elas falam consigo mesmas, ainda que haja a presença de um interlocutor. Esse, pode ser outra personagem, como ocorre em "Visita à vovó", em que a mãe fala com a filha morta, ou o/a próprio/a leitor/a, a exemplo de "A vida alheia", pois a narradora órfã fala de sua vida a alguém que não faz parte do universo diegético. Entretanto, há passagens em que tais discursos têm como objetivo maior destacar o estado psíquico dessas mulheres, havendo assim, uma semelhança com a técnica do solilóquio. Em "Há um incêndio sob a chuva rala" mesmo com a presença tácita de um interlocutor – o vizinho –, há momentos em que a narradora se comporta como se ele não estivesse ali, defrontando-se consigo mesma e emitindo seus pensamentos de maneira mais desordenada. Um exemplo é quando ela lamenta que, se tivesse um telefone, dificilmente ele tocaria, mas ainda assim ela teria medo de não estar em casa para atender, pois alguém poderia desesperadamente querer falar com ela. As passagens em que as personagens femininas desses contos fazem uso de um discurso assemelhado ao solilóquio são extremamente importantes na definição de suas imagens, pois elas entram mais profundamente em suas consciências, revelando desejos, anseios e pensamentos. Quando os monólogos seguem uma linha causal e temporal mais definida, a protagonista, geralmente, está consciente da presença de um interlocutor, o que se evidencia pela elaboração prévia e intenção irônica das idéias expressas.

A ironia é vista não só nessas três narrativas, mas em todos os contos de *Há um incêndio sob a chuva rala*, de modo que as categorias de análise propostas por Hutcheon (2000) são aplicadas em sua totalidade, conforme se verifica no Anexo II desta dissertação (p.142). Entretanto, para as narrativas inseridas no subcapítulo intitulado "A imagem refletida" destaco a presença maciça do marcador irônico gráfico nos discursos das narradoras. Esse não só enfatiza a ocorrência do dito/não-dito, do implícito/explicito no jogo elocucional irônico, como também denota um aumento no tom da voz de quem narra, característico do marcador fônico, visível em "Há um incêndio sob a chuva rala" e "Visita à vovó". Pelo fato de essas duas narrativas terem um interlocutor posto dentro do universo diegético – o suposto vizinho e a filha morta, respectivamente –, o discurso irônico provoca, em alguns momentos, conflitos bastante fortes, de modo que Vera Karam reproduz essa situação mediante a utilização de termos em caixa alta, conferindo aos monólogos um tom de extrema tensão: a protagonista não só fala, mas grita.

O trágico se manifesta como uma tentativa irreconciliável de mudar uma condição que está sendo imposta. Desse modo, as personagens femininas refletem seus sentimentos de desacerto, ora marcado pela revolta, ora pelo descaso, ora pela imobilidade. A narradora de "Há um incêndio sob a chuva rala" vivencia o trágico quando se defronta com o que deseja ser e fazer – vingar-se por ter sido abandonada – e com o que, de fato, lhe é permitido – viver em profunda solidão. Além disso, passa por um conflito interior entre o que aparenta – simbolizado pela aparência sombria – e o que é a sua essência – marcada pelo dia de sol. Essa simbologia atesta também a ironia: ela não consegue que alguém se interesse por ela, que lhe dê a oportunidade de revelar este interior, poético e brilhante. Dizendo de outra forma, embora ela se esforce desesperadamente para mostrar-se de forma positiva, não encontra resposta no outro. Em "Visita a vovó", o sentido do trágico é marcado pela ganância e pelo excesso de individualismo: a mãe, ao encontrar a filha morta, preocupa-se com o piso do banheiro manchado de sangue e com a perda das benesses proporcionadas pela sogra. A narradora de "A vida alheia" depara-se com o sentimento trágico da imobilidade dentro do casamento, pois não consegue transgredir as regras sociais que a valorizam somente dentro do espaço do lar, como uma serviçal do marido.

Os contos agrupados no subcapítulo "A imagem construída" trazem personagens femininas que estão impossibilitadas de mostrarem as suas faces. Em "Vinte e quatro de dezembro", "Primeiro de maio", "Tudo na vida é passageiro", "A noiva do Caí" e "Ursinho de pelúcia", verifico que as protagonistas são construídas a partir de um olhar externo: de um narrador masculino ou de uma entidade disfarçadamente neutra. Como não podem se manifestar, expor o que desejam nem dizer como se sentem, elas muitas vezes são vistas como pessoas que têm um comportamento que foge aos padrões de normalidade ditados pela sociedade, em que a visão patriarcal está imbuída no imaginário coletivo.

Essas personagens recebem um tratamento diferenciado no que tange à representação de gênero. Muitas das que conseguem transgredir, o fazem mediante os comportamentos que beiram o absurdo. De acordo com a visão do/a narrador/a, isso ocorre via loucura, que, geralmente, não considera tais ações como uma forma de transgressão, pois não admite que a mulher possa se contrapor aos conceitos patriarcais, reivindicando seu espaço, impondo seu pensamento. A incompreensão dessas ações contestatórias enfatiza a exclusão sofrida. Por outro lado, também existem aquelas protagonistas que ficam presas a uma ideologia dominante e não conseguem a tão almejada libertação, enfrentando situações de extrema solidão e tristeza; vivenciando o trágico sob diferentes aspectos. Nessa medida, verifico que esse comportamento oblíquo das personagens femininas ratifica que muitas mulheres estão

divididas entre o papel que devem e o que podem assumir, pois a incansável busca da identidade envolve, de um lado, a pressão dos modelos masculinos e de outro, o desejo de se construir como um sujeito ativo.

A leitura na perspectiva de gênero é a que me permite considerar que as personagens transgressoras de Vera Karam não devem ser vistas como seres dotados de fraqueza, nem tampouco como pessoas que têm um comportamento fora dos padrões de normalidade. Pelo contrário, ao tomarem atitudes drásticas, estas mulheres ganham força à medida que buscam resolver uma situação aparentemente irreversível. Para exemplificar, cito o comportamento arredo da passageira de "Primeiro de maio," que discute de igual para igual com o narrador/cofrador. Esse comportamento causa estranheza e desconcerta a figura masculina, principalmente pelo fato de ela ocupar uma posição social mais privilegiada que a dele. Em "Tudo na vida é passageiro" a aparente loucura volta à cena como a única saída para a protagonista, que se vê desnorçada com a perda de um dos filhos, vivendo em um estado de profundo desespero. Processo semelhante ocorre com a mãe do narrador de "Ursinho de pelúcia", que misteriosamente aparece enforcada no banheiro da clínica onde estava internada. Os motivos pelos quais essa fatalidade acontece não ficam bem esclarecidos ao longo da narrativa, mas sabe-se que problemas psicológicos são enfrentados por esta personagem após o nascimento do filho/narrador. Desse modo, por serem personagens femininas que não têm como contar as suas próprias histórias, muitas vezes não são compreendidas e as suas imagens são construídas sob este estigma: a loucura. É preciso considerar que este estado de aparente falta de lucidez, é, na perspectiva de gênero, uma maneira de compreender os processos de transgressão. Por esse viés, é possível ver a loucura como um meio criativo que permite a busca e o encontro de soluções, a ultrapassagem de barreiras e a resolução de problemas. Além disso, deve-se considerar que os contos possibilitam dois níveis básicos de leitura: um, diz respeito à história que o/a narrador/a conta e que proporciona um entendimento superficial, já que a visão de fora dá conta apenas da aparência da protagonista; o outro, principalmente devido à malha irônica que perpassa a narrativa, conduz à compreensão do seu interior. Nessa medida, nos contos incluídos em "A imagem construída", como elas não têm voz, não se mostram, há um movimento de vaivens significativos entre aparente/oculto, dito/não-dito e implícito/explicito. Cabe ao leitor e à leitora descobrir, desvelar e interpretar, ressignificando o texto. Mais ainda, a leitura a partir da perspectiva de gênero auxilia a transsignificar, para usar um termo da Hutcheon, o dito e o não-dito. Isso é possível, quando se considera as informações que o/a narrador/a fornece acerca das personagens femininas, acrescidas àquelas que cada leitor ou leitora constrói

durante o processo interpretativo, recuperando dentro da representação ficcional os emblemas de sua construção.

As vertentes temáticas encontradas nestes cinco contos são as mesmas do grupo anterior, a existencial-intimista e a social, sendo que em "Ursinho de pelúcia" verifico também a presença da vertente memorialista ou da reminiscência infantil. Nesse conto, o narrador rememora os fatos de sua infância, de modo que os traços existenciais-intimistas se fazem presentes na medida em que se considera que o centro da narrativa é a mãe do narrador e que o relato indiretamente focaliza a preocupação do filho com questões existenciais referentes a ela, bem como a si próprio, ainda que de maneira disfarçada pela ironia, implicando questões sociais. Ele finge não saber a causa da morte da mãe porque não quer ir contra o pai, isto é, concluir que ele possa ter assassinado a esposa. Dessa forma, as relações familiares contemporâneas estão postas em xeque na narrativa, pois a hipocrisia e os interesses individuais de cada membro sobrepõem-se ao bem comum.

As consciências narrativas são apresentadas de maneira variada, pois cada narrador escolhe a posição que deseja assumir frente ao que relata das personagens femininas, de acordo com o que deseja expor em cada passagem. Entretanto, é importante destacar que, todos os contos desse grupo apresentam a consciência distante, pois são narradores/as que, assumindo uma posição extra ou intradieética, narram os fatos dentro do seu campo de visão, sugerindo neutralidade. Esse posicionamento é, muitas vezes, aparentemente neutro, pois quando o narrador emite e/ou omite comentários acerca das personagens femininas e do universo diegético, adota uma postura intencionada. Desse modo, a consciência irônica atua como responsável por estes desvios de leitura, modalidade presente, inclusive, em todos os contos de *Há um incêndio sob a chuva rala* e que exige, portanto uma prática de leitura que vá além do explícito (*overreading*). Nesse aspecto, a confluência entre a ironia, o trágico e a abordagem ao texto ficcional embasada na categoria de gênero evidencia-se. Essa correlação aponta para objetivos justapostos: o da escritura de Karam e o da leitura proposta neste trabalho. Ambas correm na mesma direção: a personagem feminina.

Independentemente de terem as suas imagens refletidas ou construídas, é visível a supremacia das personagens femininas em *Há um incêndio sob a chuva rala*. São protagonistas que vivenciam conflitos em que os elementos irônicos e trágicos participam efetivamente da luta existencial. Vera Karam não aponta soluções para os problemas, não procura definir nem o destino, nem o papel de suas heroínas, apenas rompe a ferida, com uma linguagem coloquial que imprime veracidade e fluidez aos discursos, dispensando comentários exaustivos e supérfluos. Até mesmo as descrições físicas das protagonistas são

feitas de maneira pontual, isso é, só os traços que interessam diretamente à trama é que nos são revelados. Possivelmente, a escritora vise à, por meio de suas personagens femininas, externalizar uma leitura dos papéis das mulheres na sociedade. Para tanto, aquilo que é dito deve ser acrescido de uma dimensão simbólica que permita o desnudamento não só do interior da personagem, como também de problemas de gênero, o campo primário em que o poder se articula.

Os finais abertos dos contos confirmam que todas as situações ficcionalizadas permanecem como eternas perguntas, proporcionando ao/à leitor/a interagir com a obra, à medida que faz suposições acerca do destino das personagens. Os contos caracterizam-se como narrativas essencialmente urbanas centradas na instituição familiar. Essa micro estrutura não só denuncia que as protagonistas são mulheres conflituadas, devido à marginalização e exclusão, como provoca a reflexão acerca da desordem e do preconceito que marca a sociedade contemporânea. Solidão, reações violentas e modos vários de superar uma vida antagonica são pontos tragicamente expostos nos textos de Vera Karam.

A autora habilmente confronta aspectos distintos para construir as narrativas e as protagonistas, suscitando momentos de tensão proporcionados pelo entrecruzamento da ironia, do trágico, do gênero, das vertentes temáticas distintas e das consciências narrativas. Todas essas questões não só nos conduzem a dimensões mais profundas do texto, como também atestam a sua qualidade literária. É preciso retirar a máscara de cada texto para encontrar o rosto que cada um esconde: uma face de mulher. São rostos múltiplos, alguns nomeados, outros não, justamente para destacar o caráter universal das protagonistas. Essas personagens representam mulheres comuns, que circulam, muitas vezes, por ambientes correlacionados ao cotidiano, como o espaço privado da casa. Nos textos em que elas transitam por espaços públicos, esses são ora fechados – como o interior de um ônibus – ora locais que não interferem diretamente no comportamento das protagonistas – como o *shopping* de "Vinte e quatro de dezembro", que funciona como pano de fundo para o encontro de Marcela e Papai Noel.

Cada conto de *Há um incêndio sob a chuva rala* aborda um drama humano, de modo que, no centro, está uma mulher, que carrega a cena dramática em si, ou será alvo dessa. Essas narrativas assemelham-se ao gênero dramático não só pela forma, em que as cenas muitas vezes parecem emergir de um palco, mas também no que diz respeito à construção das personagens femininas. Elas se formam mediante a junção da ironia com o trágico e esses dois pontos entrecruzados manifestam-se em suas ações através de seus discursos. Desse modo, é visível a linguagem dramática utilizada por e sobre essas mulheres, constituída, na

maioria das vezes, por monólogos que proporcionam às personagens enfrentar ocasiões de dilaceramentos psicológicos – momentos centrais do espetáculo. A maestria com que Karam maneja essa técnica narrativa imprime um caráter original aos textos dentro da contística gaúcha, de modo que esses embates interiores expostos ao/à leitor/a são permeados por elementos do suspense e do mistério, gerando a tensão narrativa. Esta provoca um estado de angústia crescente no ânimo de quem está lendo, pois o desfecho, conduzido pelo suspense, não encerra os questionamentos.

Ainda que meu trabalho se caracterize pelo ineditismo, acredito que, pela riqueza literária inegável de *Há um incêndio sob a chuva rala*, outros estudos se somarão a este, o que proporcionará diferentes possibilidades de análise. Dessa forma, a leitura realizada nesta dissertação propõe trazer à tona a contística de Vera Karam e incluir seu nome na série literária rio-grandense, à medida que tais textos forem sendo estudados no âmbito acadêmico. Além disso, as abordagens literárias aplicadas ampliarão as pesquisas relativas à autoria feminina, sob o ponto de vista da Crítica Literária Feminista.

REFERÊNCIAS

Contos analisados

KARAM, Vera. Há um incêndio sob a chuva rala. In: *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 9-21.

_____. Primeiro de maio. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 22-28.

_____. Visita à vovó. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 29-38.

_____. Tudo na vida é passageiro. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 39-44.

_____. A noiva do Caí. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 45-49.

_____. Ursinho de pelúcia. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 50-55.

_____. Vinte e quatro de dezembro. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 56-62.

_____. A vida alheia. In: _____. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 63-71.

Obras de Vera Karam

KARAM, Vera. A dramaturgia não lamenta a implacável Vera Karam. *Ponto & Vírgula*. Porto Alegre: SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 10, p. 5, nov. 1994a. Entrevista.

_____. *Dona Otília lamenta muito*. Porto Alegre: IEL, 1994b. p. 55-68. [Teatro: textos & roteiros].

_____. Abaixo e acima da crítica. *A Crítica*. Porto Alegre, n. 6, p. 1-2, 1994c.

_____. Quinze dias com seu ídolo. *Ponto & Vírgula*. Porto Alegre, n. 7, 2 nov. 1994d.

_____. Maldito coração me alegra que tu sofras. *Continente Sul/Sur*, Porto Alegre, IEL, n. 1, p. 219-224, set. 1996a.

_____. Ano novo, vida nova. In: KARAM, Vera; PACHECO, Cleber. *Concurso de dramaturgia Qorpo-Santo*. Porto Alegre: IEL, 1996b. p. 9-65.

_____. O que é que você tem contra um bom drama? *Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, SMC, n.8, p. 15-17, nov. 1998.

_____. Private class (conto). *Nau da Vida*, Porto Alegre, n. 2, ano 1, set. 1999a. p. 2.

_____. Da ética na sala de aula, no palco e – por que não? – na cama! *Palco e Platéia*, Porto Alegre, n. 17, p. 7, 15 set. 1999b.

_____. (org.). Apresentação. In: _____. *Cenas de oficina*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000a. p. 3.

_____. Tire o seu sorriso do caminho. *Palco & Platéia*, Porto Alegre, SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 2, p. 3, jul. 2000b.

_____. Teatro: o espaço da palavra. *Palco & Platéia*, Porto Alegre, SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 28, p. 6-7, jul. 2000c.

_____. *Nesta data querida*. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2000d.

_____. *Dona Otília & outras histórias*. Porto Alegre: WS, 2000e.

_____. O teatro como destino de Vera Karam. *Bife*: revista eletrônica sobre artes cênicas. Entrevista concedida a Luciana Ticoski. Disponível em: <www.bife.com.br/novo/destaques/Vera_Karam_entrevista.html>. Acesso em 20 abr. 2005.

Sobre Vera Karam

ALVES JR., Dirceu. Vou viver o quanto eu quiser. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 jan. 2001, Revista Donna, p. 11.

FONSECA, Alice Rache. *Maria da Cunha e Vera Karam: diálogo de um século?*. 116f. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005. Disponível em <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/alicerrache.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2007.

HOHLFELDT, Antônio. Dois textos sobre a condição feminina. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 25 nov. 1993.

_____. Dois monólogos sobre mulher contemporânea. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 1994.

_____. Vera Karam, a dramaturga da classe média. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 17 jan. 2003, p. 3.

JOVER, Eliane Rivero. Vera Karam reúne seu trabalho em livro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6, abr. 1994, Segundo Caderno.

KIECHALOSKI, Zeca. Memory Vera Karam. *Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 48, p. 42-43, 2003.

LIMA, Mariângela Alves de. Duas boas atrizes e um trabalho bem pensado. *O Estado de São Paulo*, 21 mar. 2003, p. 13.

MENDONÇA, Renato. O casal (ou Você nunca disse que me amava). *Zero Hora*, Porto Alegre, 4 jan. 2002, Caderno Cultura, p. 4-5.

_____. Vera Karam (1959–2003). *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 jan. 2003, Segundo Caderno, p. 6.

SCHMIDT, Maristela Bairros. Uma visão feminina do universo afetivo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 out. 1993.

SILVESTRIN, Ricardo. Kafka e Karam. Disponível em: <zhclicrbs.com.br/jornais/zerohora>. Acesso em: 3 dez. 2003.

TEATRO gaúcho perde Vera Karam. *Aplauso*, Porto Alegre, ano 5, n. 44, p. 27, 2003.

<<http://www.plantaodacidade.com/Anteriores/sexta171106/xii.htm>>. Acesso em: 10 set. 2007.

<<http://www.tknet.com.br/noticias/ler.php3?newsid=131>>. Acesso em: 10 set. 2007.

<<http://www.malditocoracao.com/>>. Acesso em: 10 set. 2007.

<http://www.diariodemaria.com.br/ver_noticia.php?noticia=41021>. Acesso em: 10 set. 2007.

Bibliografia Geral

ABREU, Marcillo Ehms de. Vozes femininas na pós-modernidade: Mulher(es) em tons de vermelho: leitura de "As doze cores do vermelho", de Helena Parente Cunha. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 125-133.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1995.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gender e literatura. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 127-135.

CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre "A obscena Senhora D.", de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 109-124.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 53-60.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão de gênero. In: _____ (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

_____. Situação crítica: a teoria feminista na virada do século. *Cerrados: Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília: UnB, v. 11, n. 12, 2002, p. 93-99.

GARCÍA, Marta Gordo. Género y libertad. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/genero.html>>. Acesso: 13 abr. 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1992.

HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80: problemas teóricos e históricos. In: *Organon 16 – A mulher e a literatura: revista do Instituto de Letras da UFRGS*. v.16. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 1989, p. 100-112.

- _____. Perfis da mulher na ficção brasileira dos anos 80. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 86-96.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HOLANDA, Heloísa Buarque. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira & BRUSCHINI, Cristina (orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 54-92.
- HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1981.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- KAUSS, Vera Lúcia Teixeira. A transgressão na construção da identidade feminina: leitura de "Diana caçadora", de Márcia Denser. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 99-108.
- LESKY. Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACEDO, Ana Gabriela & AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- MACHADO, Maria das Dores Campos. Mulheres: da prédica pentecostal ao debate sobre sexualidade, saúde reprodutiva, aborto e planejamento familiar. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Gêneros sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997. p. 169-203.
- MENDONÇA, Maria Helena. A busca da identidade na ficção feminina contemporânea. In: XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991. p. 17-41.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 79-89.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANTOS, Volnyr & SANTOS, Walmor. (org.). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.

SARTI, Cynthia Andersen. A sedução da igualdade: trabalho, gênero e classe. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Gêneros sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997. p. 153-168.

SAVIOLI, Francisco Platão. *Gramática em 44 lições*. São Paulo: Ática, 1984.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 23-32.

_____. *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

_____. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23-40.

_____. Um Jogo de Máscaras: Duplicidade em Nélide Piñon e Mary McCarthy. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 207-222.

SCHWANTES, Cíntia. A voz da louca, a voz da Outra. In: *Lybris: estudos feministas*, 2005. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys8/literatura/cintia.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*. v.16, n. 2, jul-dez. 1990, p. 5-22.

SILVA, Geysa. A subjetividade feminina entre o humor e a memória. In: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999a. p. 203-214.

SILVA, Regina Célia Andrade da. Muito além dos estereótipos: Patrícia Bins: uma arqueóloga das almas. In: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999b. p. 215- 226.

SILVA, Lucila Costa. Branca de Neve e Borracheira: a competição e o despertar do feminino. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-06.html>>. Acesso em: 18 mai. 2007.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. de Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991.

Sites pesquisados

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_plat%C3%B4nico>. Acesso em: 24 mai. 2007.

<www.mulhervirtual.com.br./nomes/nomes.htm>. Acesso em: 20 ago. 2007.

<www.riogrande.com.br/turismo/capital11.htm>. Acesso em: 12 set. 2007.

<www.cazuza.com.br/sec_discogra_letra.php?language=pt_BR&id=25>. Acesso em: 6 jul. 2007.

<www.bluesdapiiedade.cassiaeller.letrasdemusicas.com.br>. Acesso em: 6 jul. 2007.

<www.socorro.cassiaeller.letrasdemusicas.com.br/>. Acesso em: 6 jul. 2007.

ANEXO I

TIPOLOGIA DE GILDA BITTENCOURT

CONTOS	vertente social	vertente existencial-intimista	vertente memorialista	vertente regionalista	consciência solidária	consciência distante	consciência introvertida	consciência empenhada	consciência concomitante	consciência irônica	consciência contraditória	consciência mutável
"Há um incêndio sob a chuva rala"	X	X					X			X	X	
"Visita à vovó"	X	X					X			X	X	
"A vida alheia"	X	X					X	X		X		
"Vinte e quatro de dezembro"	X	X			X	X				X		
"Primeiro de maio"	X	X				X	X	X		X		X
"Tudo na vida é passageiro"	X	X				X	X			X		
"A noiva do Caf"	X	X				X			X	X		
"Ursinho de pelúcia"	X	X	X			X	X		X	X		

CONTOS	contexto circunstancial	contexto textual	contexto intertextual	marcador gesticulatório	marcador gráfico	marcador fónico
"Há um incêndio sob a chuva rala"		X	X		X	X
"Visita à vovó"		X	X		X	X
"A vida alheia"	X				X	
"Vinte e quatro de dezembro"	X			X		
"Primeiro de maio"	X					
"Tudo na vida é passageiro"	X					
"A noiva do Cal"		X	X		X	
"Ursinho de pelúcia"		X				