

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

TAINARA QUINTANA DA CUNHA

**A SOLIDÃO DOS SUJEITOS EM *OS ÍNTIMOS*,
DE INÊS PEDROSA**

**Rio Grande
2013**

TAINARA QUINTANA DA CUNHA

**A SOLIDÃO DOS SUJEITOS EM *OS ÍNTIMOS*,
DE INÊS PEDROSA**

**Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do grau de Mestre em Letras
pela Universidade Federal do Rio Grande.
Área de concentração: História da Literatura**

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

**Rio Grande
2013**

Dissertação defendida e aprovada, em 05 de abril de 2013, pela banca constituída por:

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG – Orientador)

Prof^a. Dr^a. Cláudia Mentz Martins (FURG)

Prof^a.Dr^a. Raquel Trentin Oliveira (UFSM)

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não basta não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

Alberto Caeiro – *Poemas inconjuntos*

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Cleumar, de quem herdei o gosto pela leitura, o fascínio pela narrativa e a sabedoria dos que, muitas vezes, calam quando todos elevam a voz.

À minha mãe, Edite, pelas palavras de carinho e incentivo, por acreditar em mim e no que sou.

A ambos, por terem me ensinado as primeiras letras.

À tia Cleusa, sem a qual nada disso seria possível.

À minha família, pela compreensão.

Aos meus colegas e professores pelas trocas de experiências, dedico esta leitura como fruto de tantos aprendizados compartilhados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que torceram pelo meu sucesso e contribuíram para a realização deste trabalho, mas, em especial:

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos.

Ao Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos, meu orientador, pelo olhar atento e pelas indicações precisas.

Aos meus pais, pelo amor e pelo apoio em todos os momentos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo meu amadurecimento intelectual.

Aos colegas de mestrado, pelas trocas, pelo prazer da convivência e pelas amizades que extrapolam o convívio acadêmico.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo problematizar a presença da solidão no romance *Os íntimos*, de Inês Pedrosa, a partir do suporte teórico de Mikhail Bakhtin, Jean Pouillon, Hans Meyerhoff, Zigmunt Bauman e Anthony Giddens, cujas teorias auxiliam na compreensão da solidão como um estado de espírito de expressiva incidência sobre a obra literária em questão e sobre a condição do sujeito na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Solidão; Sujeito; *Os íntimos*; Romance português.

ABSTRACT

The purpose of this work is to discuss the solitude in the Portuguese novel *Os íntimos*, by Inês Pedrosa, under Mikhail Bakhtin's, Jean Pouillon's, Hans Meyerhoff's, Sigmunt Bauman's and Anthony Guidden's theories, taking into account solitude as a state of mind of great incidence on this literary novel and on the contemporary individual.

KEY-WORDS: Solitude; Individual; *Os íntimos*; Portuguese novel.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. DO <i>HOMO SOLUS</i> , OU: DA SOLIDÃO – UMA TENTATIVA DE EXPLICAÇÃO	15
1.1(Re)pensando a solidão	15
1.2 Breves reflexões sobre a solidão no romance português contemporâneo	23
2. ENTRE O <i>HOMO SAPIENS</i> E O <i>HOMO FICTUS</i> , A LITERATURA	30
2.1 Inês Pedrosa: da obra e da autora	30
2.2 Das principais características: equacionando a solidão nos romances de Inês Pedrosa	34
2.3 Sobre <i>Os íntimos</i> , ou: da necessidade de não estar sozinho	41
3. AS RE(GU)LAÇÕES DO TEMPO NO ROMANCE	47
3.1 O tempo psicológico: a contingência e o presente especioso	47
3.2 O tempo ligado ao espaço e ao ambiente	51
3.3 O tempo humano: vozes marcadas e não explicitadas	56
4. A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM E O DISCURSO POLIFÔNICO NA VISÃO DE MIKHAIL BAKHTIN	62
4.1 Sobre a personagem, o herói e o diálogo	62
4.2 Da formação do narrador à plenitude de consciência	66
4.3 A autoconsciência e a refração no olhar do Outro	68
5. A POLIFONIA DAS VOZES.....	75
5.1 Da identidade à alteridade: o herói solitário de <i>Os íntimos</i>	75
5.1.1 Augusto	77
5.1.2 Pedro	81
5.1.3 Guilherme	84
5.1.4 Filipe	87
5.2 O discurso refletido ou a reflexão do discurso: o estar em companhia	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ALEGORIA DA SOLIDÃO	93
REFERÊNCIAS	99
ANEXO: “Manuscrito de Bárbara”: o esboço de uma narrativa	103

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Árdua tarefa a daqueles que se empenham no entendimento da solidão, seja por meio da Psicologia, da Filosofia, da Sociologia ou ainda, da Literatura, vertente pela qual optei por seguir na investigação do fenômeno. Solidão dos que partem, dos que ficam, dos que vivem isolados ou acompanhados. Desde seu nascimento, o sujeito é separado do cordão umbilical, fonte primeira da vida, e segue sua trajetória de solidão até o momento último em que fenece e parte, tão solitário como no instante em que chegou. Conforme lembra Patrick Vighetti: “‘O homem nasce só, vive só e morre só’, dizia Buda.” (VIGHETTI, 2001, p. 29). Há que dizer, antes de tudo, que a solidão esquivava-se entre outros estados de espírito, disfarça-se de outras coisas, não se mostra facilmente ao olhar atento, tanto menos ao desinteressado, porque o objeto de análise a todo o instante altera suas formas. A solidão está longe de ser algo homogêneo, definível; ao contrário, a heterogeneidade de que prescinde faz dela disforme, inapreensível, desafiando os limites físicos das estruturas – mentais, sociais, ideológicas – estabelecidas. A solidão sente-se, jamais apr(e)ende-se.

Porém, o emaranhado de vertentes do qual o fenômeno deriva tornar-se-ia sem sentido não fosse a inquietude dos que teimam em deslindar o interior daquele, caso do pesquisador de Literatura, por exemplo, para quem o universo narrativo aparece ampliado em suas possibilidades de versar sobre o tema da solidão, enigma que acompanha autores e personagens ao longo dos tempos. Sem ignorar a variedade de escritores que se empenharam em dissertar sobre o tema e que, não raro, foram acometidos pela solidão, atrevo-me a citar alguns exemplos, ainda que de maneira aleatória. Dela padeceram nomes como Santa Teresa D’Ávila, Santo Agostinho, Blaise Pascal, Michel Montaigne e Virginia Woolf, personalidades entre os inúmeros pensadores entregues à solidão como refúgio ou como calvário para suas agruras. Nesse sentido, sustentado por contradições, aquele estado de espírito pode representar um abrigo para os aficionados ou uma imposição resultante das ocorrências coletivas, individuais, psicológicas, sociais, etc.

Tomando-se a literatura portuguesa como fonte de referência para as investigações, a solidão aparece como uma constante cantada de formas variadas ao longo dos séculos, dos quais, igualmente, elenquei alguns exemplos aleatórios. Se a freira Sórora Mariana Alcoforado

lamentava a ausência e a distância do oficial Noël-Boutonde Chamille, no século XVII, através das epístolas endereçadas àquele, reunidas sob o título de *Cartas portuguesas*, a poeta Florbela Espanca não deixou de fazer referência ao tema no conjunto de suas poesias, no princípio do século XX, mesma época em que a poética de Fernando Pessoa, seguido de seus heterônimos, não poderia deixar de ser mencionada, pois, não raro, em suas obras, a solidão aparece como mote de questionamentos existenciais.

Mais recentemente, no plano da narrativa, a autora Isabel de Nóbrega não permitiu que o tema lhe passasse ao lado no romance *Viver com os outros*, por exemplo. Na literatura dos autores Lídia Jorge e José Saramago, a solidão igualmente não passou despercebida em textos como *A manta do soldado*¹ e *O homem duplicado*. Muito contemporaneamente, no século XXI, Inês Pedrosa, com *Os íntimos*, objeto de análise do presente estudo, e Patrícia Reis, com *Cruz das almas*, colaboram para a problematização do assunto – demasiadamente humano – presente na literatura portuguesa.

Quanto à esfera literária, mais que a língua, vínculo entre Portugal e Brasil, a literatura de ambos os países igualmente atravessa o Atlântico para marcar presença tanto em terras lusitanas como em terras brasileiras. Das trocas entre os dois países emerge o objeto de análise do pesquisador que detém o olhar sobre a cultura luso-brasileira em constante transformação, em meio à qual, como herança de épocas pretéritas, a temática da solidão persiste atravessada pelos mistérios de sua composição.

Afora essas questões, num cenário globalizado que reduz a nitidez das fronteiras entre as nações, o círculo literário, enquanto parte da cultura letrada de um povo, busca acompanhar e compreender as transformações sociais e literárias às quais ele mesmo está exposto. Em atenção a esse processo, concentrei a pesquisa que segue sobre a literatura elaborada pela escritora portuguesa Inês Pedrosa, de onde destaquei o romance *Os íntimos*, foco principal do estudo empreendido sobre o tema da solidão, ainda não contemplado em nenhum trabalho acadêmico elaborado sobre o romance em questão.

Representante da literatura portuguesa contemporânea, a escritora coimbrã Inês Pedrosa (1962) marca sua trajetória pela escrita em jornais e revistas portuguesas. Além da expressiva produção literária que desenvolve abrangendo romances, crônicas e contos em seus vinte anos de vida literária, principiada com a narrativa *Mais ninguém tem*, em 1991. Ao longo desse período, Pedrosa tem desenvolvido um elaborado trabalho, principalmente, por meio da escritura de romances ficcionais em que a estrutura das obras, aliada à

¹ Obra lançada em Portugal, em 1998, sob o título *O vale da paixão*.

problematização das relações humanas, vem falar ao leitor, sobretudo, das particularidades do convívio social no final do século XX que, coincidentemente, confunde-se com o princípio do milênio. Essas temporalidades distintas chamam atenção para a efemeridade que, por sua vez, torna-se uma das principais marcas das relações interpessoais.

Que o comprove a obra literária *Os íntimos*, romance polifônico, por meio do qual a alternância entre as vozes de cinco personagens masculinas fala de intimidade, de homens, de mulheres, de amores, de sexualidades e, sobretudo, daquela necessidade intrínseca ao sujeito de não estar sozinho, fatores que justificam o interesse analítico em torno da obra. Lançado em Portugal no ano de 2010 pelas Publicações Dom Quixote, junto à qual Pedrosa publica a maioria de seus títulos, *Os íntimos* conferiu à autora coimbrã o segundo Prêmio Máxima de Literatura de sua carreira, no ano de 2010, recebido pela primeira vez em 1997, em distinção ao romance *Nas tuas mãos*, cujo lançamento ocorrera naquele mesmo ano. Além disso, encontram-se traduções desses e de outros títulos da autora para os idiomas brasileiro, espanhol, italiano e alemão.

No Brasil, a fortuna literária de Inês Pedrosa, representada na maioria das vezes pelos romances *Nas tuas mãos* e *Fazes-me falta*, é tema de pesquisas ao longo dos anos, sendo objeto de investigação através de reportagens para *sites*, revistas e jornais, além de trabalhos acadêmicos, tais como a tese de doutorado *O romance epistolar na literatura portuguesa na segunda metade do século XX* (2006), de Cláudia Atanzio Valentim; além das dissertações, ensaios e resenhas, entre os quais destacam-se as dissertações *As transformações da intimidade e imagens do sujeito na ficção portuguesa atual: Inês Pedrosa, Jacinto Lucas Pires e Pedro Paixão* (2003), de Valéria Cardoso da Silva; *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “saudade”* (2007), de Ângela Maria Rodrigues Laguardia; *Baiano também é português: o intelectual português e o seu olhar sobre o Brasil* (2010), de Adriana de Lourdes de Andrade; *A teia narrativa de Inês Pedrosa: narração, tempo e espaço em Fazes-me falta* (2010), de Fernanda Trein; *A caminho do mar, mão na outra mão: a linguagem e a morte em Nas tuas mãos* (2011), de Aline Pupato Couto Costa; e *Entre memória, imaginação e narração em Nas tuas mãos, de Inês Pedrosa* (2011), de Cristiane Krumenauer.

Entre os ensaios, são expressivos os títulos “A ruptura de valores e mitos no romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa” (2008), de Eunice Terezinha Piazza Gai; “Contos portugueses nos tecidos do contemporâneo” (2008), de Jane Rodrigues dos Santos; “Subjetividades femininas em Teolinda Gersão e Inês Pedrosa” (2008), de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira; “*Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa: compreensão e recriação do passado”

(2010), de Cristiane Krumenauer; “A mulher no centro dos Estudos Literários: de objeto literário a sujeito da escrita” (2011), de Ângela Maria Rodrigues Laguardia.

No que diz respeito à obra literária *Os íntimos*, há notícia apenas de duas resenhas publicadas em atenção ao lançamento do romance no Brasil. Trata-se de “*Os íntimos*” (2011), de Gabriela Silva, texto publicado na revista *Navegações*, e “Sobre *Os íntimos*, ou: da necessidade de não estar sozinho” (2011), de minha autoria, publicado na revista *Iluminart* e citado em um dos capítulos do presente estudo. No entanto, o lançamento recente justifica a escassa avaliação acadêmica existente até o momento sobre a referida obra literária. Por este motivo, constitui um dos objetivos do estudo que segue o alargamento da contemplação científica sobre *Os íntimos*, um dos mais novos romances de Inês Pedrosa ao lado de *Dentro de ti ver o mar* (2012).

Entre os vários aspectos salientes na obra da qual venho tratando, a solidão das personagens é o tema central das análises empreendidas. A escolha advém de três fatores destacados porque entendidos como basilares. O primeiro tem a ver com a própria obra literária, meio pelo qual imergi no universo narrativo de *Os íntimos*, tendo em vista que, na postura assumida pelas personagens, existe um elo que as une ao seu semelhante, o que é estabelecido muito mais pelas diferenças do que pelas semelhanças entre elas, constituindo uma das peculiaridades do romance.

No trabalho que segue, a contemplação deste fator dá-se desde o primeiro capítulo, intitulado “Do *homo solus*, ou: da solidão – uma tentativa de explicação”. Na hipótese de que seja a solidão uma das principais vertentes temáticas do romance de Pedrosa, empreendi, num primeiro momento, a pesquisa do fenômeno em diferentes épocas e contextos sociais distintos, a fim de observar as maneiras de sentir-se só e sua ressignificação ao longo dos tempos. Ainda que lacunar, o panorama atingido por essas primeiras observações permite falar mais detidamente sobre a solidão como vertente temática expressiva no romance português contemporâneo.

Segundo, observei que o livro *Os íntimos* reúne em sua escrita alguns dos principais aspectos salientes em outras narrativas integrantes da fortuna literária de Inês Pedrosa, entre os quais está a recorrência da narração em primeira pessoa, do ambiente urbano, da exploração psicológica das personagens, entre outros. A contemplação destes aspectos em “Entre o *homo sapiens* e o *homo fictus*, a literatura” compreende a segunda parte da pesquisa, altura em que procurei mostrar a solidão como uma das vertentes implícitas nos romances de Pedrosa.

Terceiro, notei a alternância de vozes justapostas no romance, estrutura igualmente observada em outras narrativas da mesma autora. Todavia, em *Os íntimos*, o diálogo dá-se entre as personagens masculinas e aponta para o estado de solidão das mesmas por meio de suas falas. A distinção entre as vozes remete ao exposto no primeiro item elencado, de onde emergem as diferenças entre os sujeitos às quais me referi anteriormente. Buscando uma contemplação mais nítida sobre o caso, o trabalho encontra-se ancorado nas teorias que dizem respeito à temporalidade e à polifonia, respectivamente.

Tratando-se do tempo, aludi os trabalhos de Jean Pouillon e de Hans Meyerhoff na altura em que os teóricos discorrem, respectivamente, sobre o *Tempo no romance*, e sobre *O tempo na literatura*. Além disto, caracterizando o espaço por onde as personagens se movimentam, evoquei Antonio Dimas, em *Espaço e romance*, e Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, obras singulares no trato do espaço no romance. A alternância de temporalidades distintas e a composição do espaço formam o cenário narrativo por onde as personagens se movimentam. Com relação à polifonia, nos dois últimos capítulos o desenvolvimento analítico da obra literária miscigena-se à teoria polifônica concebida por Mikhail Bakhtin, sobretudo em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, permitindo divisar o diálogo, meio pelo qual as existências masculinas revelam a solidão que as acomete através da miscigenação das vozes.

Finalmente, a reflexão realizada na medida em que a dissertação avança culmina com as considerações finais que dizem respeito a “Uma alegoria da solidão”, altura em que tentei uma aproximação entre a ocorrência do fenômeno nos limites do romance e fora dele, buscando agregar o desempenho das personagens e as vivências do sujeito na contemporaneidade, época em que a solidão se faz sentir de maneira bastante expressiva. Para além do fim, em anexo, há o “Manuscrito de Bárbara: o esboço de uma narrativa”, texto miscigenado à narrativa principal de *Os íntimos*, cuja importância não poderia deixar de ser contemplada na elaboração do presente estudo.

Obedecendo aos aspectos formais que, obviamente, não podem ser rechaçados da pesquisa encetada e tendo em vista o anseio pela elaboração de uma leitura que não se prestasse apenas à contemplação estrutural da obra literária, procurei falar ao leitor a partir do nível exigido pelo tratamento da solidão enquanto tema presente na contemporaneidade e que a narrativa de Inês Pedrosa parece elucidar.

Além disto, com o empenho na exploração temática, pesquisa ainda não contemplada por outro trabalho acadêmico acerca de *Os íntimos*, busquei contribuir para a consolidação e para a posteridade da narrativa literária de Pedrosa, que vem se firmando nos últimos anos.

1 DO *HOMO SOLUS*, OU: DA SOLIDÃO – UMA TENTATIVA DE EXPLICAÇÃO²

Sempre que tive de participar de algo em comum, qualquer acontecimento humano, me senti como um homem que sai do teatro antes do último ato para respirar por um momento, vê o grande vazio das trevas cheias de estrelas, e deixa o chapéu, casaco, espetáculo e parte.

Robert Musil

Não há nada melhor para espelhar a consciência do tempo do que a literatura.

David Lodge

1.1 (Re)pensando a solidão

O termo **solidão** deriva da palavra “só”, que, por sua vez, origina-se do latim *solus*, significando “desacompanhado”, “solitário” ou “único”, de acordo com Antônio Cunha (2001). Para Aurélio B. de H. Ferreira (2010), sua derivação é originária do latim “*solitudine*”, que significa “estado de quem se vê ou vive só”.

Embora, aparentemente, não haja um consenso sobre o significado do termo em suas origens ocidentais, os teóricos que se empenham na investigação concordam que seu sentido diz respeito ao comportamento humano e está atrelado à individualização das pessoas em relação a seus semelhantes.

No entanto, somente a etimologia da palavra não contribui significativamente na apreensão daquilo que se convencionou chamar de solidão, um conceito tão arcaico e universalmente humano. Na tentativa de compreender o termo e suas implicações de maneira mais abrangente, muitos estudiosos, ao longo dos tempos, buscam explicações nas mais diversas áreas do saber. Assim, a Antropologia, a Literatura, a Filosofia, a Teologia, a Psicologia e a Sociologia, entre outras ciências humanas empenham-se em sua compreensão.

²Esclarecemos que as abordagens realizadas nas investigações acerca do desenvolvimento da sociedade contemporânea não se pretendem totalizantes, mas, antes, generalizadas, por entendermos que um estudo mais aprofundado sobre as teorias evocadas conduziria o curso deste estudo para outras questões sociológicas, as quais expandiriam demasiadamente nosso campo de investigação concernente ao tema da solidão. Portanto, cientes de que as questões aqui delineadas não se prestam a um estudo conclusivo, faremos apenas um breve parecer sobre cada uma das teorias referidas.

Delineando as investigações sociológicas, desde as mais remotas notícias do comportamento humano quando acometido pelo ser - estar - sentir-se sozinho, o fenômeno está atrelado aos eventos sociais e ao constante redimensionamento entre os espaços público e privado, aqui entendidos como as esferas que separam a vida íntima da vida coletiva dos sujeitos sociais. Hipótese que conduz de imediato, para duas acepções: primeira, a de que somente os seres humanos estão, aparentemente, susceptíveis à solidão, considerando que a vida em sociedade favoreceria o discernimento entre tipos de comportamento diversos, em meio aos quais estão os que definem o ser sozinho; segunda, a de que o homem só pode ser solitário em relação a outrem, tendo em vista que a solidão possa ser um construto social, subproduto da constituição de um sujeito moldado no decorrer dos séculos. Daí que a convivência e o contato (ou não) com o Outro passam a ser condição primeira para a existência daquele sentimento ou estado de espírito. Portanto,

ao afirmar sua individualidade, o homem afirma também a fragmentação do universo social e o isolamento do outro. [...] Do ponto de vista sociológico, a solidão é, assim, o resultado da produção social de um homem “egocentrado”, individualista, narcisista. (MOREIRA; CALLOU, 2006, p. 69)

Há, neste movimento, uma dupla segmentação, posto que o ato de centrar-se sobre si mesmo implica tanto no afastamento do corpo social quanto na construção de uma identidade autônoma em relação à coletividade. Consequentemente, as pequenas fendas abertas pela ruptura dos laços sociais, à medida que o processo de individualização se faz sentir, possibilitam a emergência de determinadas condutas como, por exemplo, aquelas condizentes com a postura que singulariza o ser solitário. Elas dizem respeito, sobretudo, ao comportamento do sujeito na vida pública e privada.

É certo que, analisadas sob o ponto de vista sociológico, essas condutas, bem como as maneiras de sentir-se só não são linearmente constantes e resignificam-se a cada época. Assim, por exemplo, na *pólis* ou cidade-estado da Grécia antiga, a propriedade era comum a todos os cidadãos ativos, ou seja, aqueles que tinham parte nas decisões públicas, tomadas coletivamente. Porém, só poderiam participar das discussões na *ágora*³, os cidadãos que possuísem bens e escravos. A vida pública era separada do *oikos*, o particular – privado – de cada um. Nesse tipo de organização social, estar incluído na coletividade demandava poder. Logo, eram relegados ao espaço privado os não poderosos: mulheres, idosos, crianças e os

³*Ágora*: espécie de praça pública onde eram tomadas as decisões. “A *ágora* manifesta-se como a expressão máxima de uma esfera pública, já que é nela que o cidadão ativo discute com o outro; é, em suma, um espaço de exercício da ‘cidadania para poucos.’” (MARTINS. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt>>)

próprios escravos. Com isso, o restante da população gregária, não influente porque desprovida de posses, estava mais propensa a ser acometida pela solidão devido ao seu isolamento nas casas.

O outro grupo, participante dos assuntos condizentes com seu grau de influência social, estava menos exposto ao fenômeno, porque via-se envolvido na vida pública e em convívio com seus pares. Nesse contexto, as funções sociais aparecem bem definidas. O espaço público, lugar da rua, das reuniões e das decisões não se mistura ao espaço privado, da família e da casa, composta pelas crianças, pelos idosos, pelas mulheres e onde ocorriam os trabalhos domésticos também vinculados aos escravos. Portanto, a solidão aparecia diretamente atrelada ao isolamento em relação ao corpo social.

A propósito, na Grécia antiga, a separação entre as duas esferas sociais tem como consequência bem mais do que a estratificação do espaço físico. Ela diz respeito, também, à segmentação entre os gêneros masculino e feminino, conduzindo para a alteridade do feminino, o que haveria de acontecer em outra escala nas culturas europeias mais recentes. Assim os participantes do primeiro gênero vigoram, sobretudo, no espaço público, ficando a vida privada reservada aos segundos. “Esse modelo helênico de ‘público’ e de ‘privado’ foi transmitido às sociedades posteriores através de sua versão romana, a *res publica*⁴ e, ao longo dos séculos, sofreu graduais alterações.” (MARTINS. Disponível em <www.bocc.ubi.pt>).

Por sua vez, quando o império romano entrou em crise, por volta do século III, os cidadãos romanos passaram por um período de redimensionamento nas esferas da vida pública e privada, devido a uma série de motivos de ordem política e social que aqueles eventos desencadearam, levando os sujeitos a refugiarem-se na *res publica*, o que, mais tarde, resultaria em novo anseio pelo espaço privado através das religiões com as quais tinham contato, especialmente o Cristianismo, uma vez que,

à medida que a vida pública do romano tornava-se exangue, ele buscou privadamente um novo foco para suas energias emocionais, um novo princípio de compromisso e de crença. Esse compromisso privado era místico, preocupado em fugir do mundo em geral e das formalidades da *res publica* como parte desse mundo, e vinculava-se a várias seitas do Oriente Próximo, entre as quais o Cristianismo passou a predominar. (SENNETT, 1989, p. 15)

⁴*Res publica*: “representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima; é o vínculo de uma multidão, de um ‘povo’, de uma sociedade organizada, mais do que o vínculo de família ou de amizade.” (SENNETT, 1989, p.16).

Os movimentos sociais deram-se de tal modo que, a certa altura, a religião, antes adorada privadamente, foi convertida em fator basilar da vida pública e, com essa atitude, os romanos voltaram-se, novamente, para o espaço público, conseqüentemente, inserindo-os na coletividade através da exteriorização das ações privadas, compensando um possível estado de espírito dominado pela solidão.

Assim como os romanos, longínquos da experiência moderna, na Idade Média europeia, dominada sobretudo pelo clero católico, os anacoretas e eremitas privavam-se do convívio público, exilando-se, voluntariamente, na religião cristã, como maneira de fugir dos demônios terrestres e em busca da ascensão espiritual. No entanto, mesmo querendo-se solitários, não escapavam à vinculação com a Igreja. Dessa maneira, “ao invés de abandonar a coletividade, os solitários de Deus na verdade com ela estabeleciam laços muito particulares” (CASTRO, 2001, p. 80), posto que o sujeito solitário não se desvincula totalmente do convívio público por ser sua própria condição de exilado fruto da experiência coletiva, ou seja, só há exílio porque existe uma coletividade da qual o sujeito pode se afastar. Em relação ao restante da sociedade medieval, a Igreja figurava como órgão de hegemonia entre as classes dirigentes, constituída pelos senhores donos das terras, oficiais livres dos burgos que não tinham uma organização intelectual própria.

Quanto ao modelo de organização, “no centro da vida social e em primeiríssimo lugar está a família: mulher e filhos” (FOISIL, 1991, p. 346), embora, “no final da Idade Média vive-se num mundo que não é nem privado nem público” (FOISIL, 1991, p. 340). A esse respeito, Castro (2001) lembra que a dispersão das formas sociais favoreceu, sobretudo, a fragmentação da família e não do indivíduo, que cultivava o mundo da solidão no imaginário, para além das fronteiras físicas do meio social. Para o autor, “na época feudal não havia, no interior das grandes moradas, espaços previstos para se estar só” (CASTRO, 2001, p. 81). A grande residência abrigava seus habitantes, despida de qualquer cômodo que os isolasse de seus pares. Não havia um lugar privado no ambiente familiar; todos (homens, mulheres, velhos e crianças) partilhavam do mesmo espaço físico. O mesmo aposento servia para comer, dormir e até receber visitas.

Inserido nessa estrutura, frequentemente, o sujeito medieval solitário encontrou abrigo na literatura, campo em que a figura da floresta adquiria grande significação enquanto lugar destinado à solidão, habitada imaginariamente por cavaleiros errantes, ogros, duendes, fadas, eremitas. Assim como a própria solidão, a floresta representava um local de mistério, inapreensível em sua totalidade pelo indivíduo social habituado ao convívio coletivo na comunidade familiar.

Todavia, Castro (2001) aponta ainda que, em algum momento entre o final da Idade Média e o limiar da Renascença, uma nova concepção de vida privada avulta, à medida que a arquitetura das casas se modifica, os quartos passam a ser individuais – um asilo para a intimidade – com portas e ferrolhos que os preservam do restante da casa.

Um quarto para cada um: surge um espaço para a solidão no interior mesmo da casa, protegido por portas com trincos e ferrolhos. Surgem também os *studii*, locais para a leitura, a escrita e as artes, onde se guardavam livros, papéis familiares, cartas, segredos. (CASTRO, 2001, p. 81)

Importante observar que a mudança na estrutura das casas parece atribuir uma nova dimensão ao espaço privado. Essa esfera, que antes englobava o que estava guardado para além das paredes das casas, o ambiente familiar como um todo, agora possibilita o afastamento do sujeito com relação à própria comunidade familiar.

Tendo, no quarto particular ou no escritório, um espaço reservado para suas inquietações, as pessoas registram-nas em diários íntimos, que adquirem importância porque guardam os mais diversos anseios dos que vivem ou sentem-se solitários naquele período. A revelação dessas escrituras permite que a solidão na Idade Média possa ser percebida, à luz da contemporaneidade, sob perspectivas diversas. É o caso, por exemplo, das vezes em que se tem acesso aos diários femininos e à esfera sentimental das mulheres, pois “o depoimento feminino, tão essencial e insubstituível, é extremamente raro” (alfabetização?) (FOISIL, 1991, P. 351). Nas memórias de uma dama europeia, resgata-se a angústia da parisiense Marguerite Mercier por ocasião da doença, seguida da morte, da filha Nanette:

Depois faz-se silêncio: uma única frase alude a sua morte: “seis libras para enterrar minha pobre filha”. “Pobre”: é a única palavra que revela a tristeza; [...] O discurso mais longo das memórias confirma a perturbação afetiva. (FOISIL, 1991, p.352)

Ou então, sob outro ponto de vista, a necessidade – e não mais a angústia – de estar sozinho, registrada num ensaio de Montaigne, da mesma época aproximadamente:

É preciso ter, se possível, mulher, filhos, fortuna e, principalmente, saúde, mas não se prender a isso a ponto de prejudicar nossa felicidade. É preciso ter como reserva um recanto pessoal, independente, em que sejamos livres em toda a acepção da palavra, que seja nosso principal retiro e onde estejamos absolutamente sozinhos. Aí nos entreteremos de nós com nós mesmos, e a essa conversa, que não versará nenhum outro assunto, ninguém será admitido. (MONTAIGNE, 1987, p. 283-284)

O filósofo refere-se, contemporaneamente, a uma espécie de necessidade de o homem afastar-se da coletividade e, sobretudo, da própria família, a fim de gozar seus momentos de solidão; e apregoa a necessidade de um local para o exílio voluntário, mesmo dentro da família, como lugar de reflexão do sujeito consigo mesmo. Ao contrário, na situação exposta pelo filósofo, a condição de estar sozinho soa como um mérito, considerado, à época, equivalente à alegria de ter fortuna e uma companheira que conceba filhos. Para Montaigne, ter um espaço reservado para si parece ser reconfortante para o sujeito, daí a necessidade de desfrutar de momentos em solidão. É diferente do exemplo de Madame Mercier, onde igualmente há a necessidade de estar só, numa espécie de fuga da realidade. Porém, no caso da parisiense, um dos pontos diferenciais é o de que a solidão passa a ser vista como um desabafo das agruras pelas quais passara.

Vê-se que o conceito de solidão adquire amplitude a cada época, onde novas significações lhe são atribuídas, a tal ponto que chegam a suscitar significados antagônicos. Se para os gregos e romanos sentir-se só estava vinculado essencialmente às diferenciações entre o público e o privado e, a certa altura, relacionava-se com a crença religiosa daqueles povos; na Idade Média, no exemplo de Marguerite Mercier, a solidão está atrelada ao sofrimento pela morte de sua filha; ao passo que, para Montaigne ela representa o refúgio pelo qual o homem envereda na tentativa de exilar-se do corpo social, como intuito de não ser perturbado em suas reflexões.

É a partir do século XIX europeu que essa tendência para a amplificação do que seja a solidão se adensa, ainda na esteira das distinções entre os espaços público e privado, que se distanciam cada vez mais. Ao discorrer sobre essas esferas e sua influência na intimidade dos sujeitos no século XIX, Michelle Perrot afirma:

(...) na verdade, mais do que uma linha, o privado é uma zona delimitada por duas fronteiras: de um lado, a intimidade do eu, a câmara escura, a fortaleza do foro (forte) interior; de outro lado, os territórios do público e do privado aos quais o século 19 se esforçou para dar a consistência de esferas, por razões e com modalidades variáveis nos diferentes países europeus. (PERROT, 2005, p. 456)

Para a historiadora, é no século XIX que as distinções entre as duas esferas fizeram-se sentir de maneira mais acentuada por uma série de razões de ordem social (a expansão das fábricas com suas massas de operários, o trabalho feminino e infantil, etc) e econômica (o advento do capitalismo em detrimento às indústrias até então familiares e artesanais, em sua

grande maioria). Em meio às mudanças, a família continua sendo “o átomo da sociedade civil, é a responsável pelo gerenciamento dos ‘interesses privados’” (PERROT, 1991, p. 105). Desde os séculos anteriores, ao lado dos asilos para os doentes mentais e para os idosos, a esfera familiar vem sendo o ambiente da solidão.

No entanto, com a Revolução Industrial, no século XIX, os membros da família, agora operária ou camponesa e não mais da *middle class* da Idade Média, têm, no trabalho operário das fábricas ou no campo, uma forma de subsistência. Em decorrência disso, os sujeitos, antes relegados à existência solitária no interior das casas, principalmente as mulheres passam a trabalhar fora, ao lado do marido, nas indústrias, ainda que recebam uma baixíssima remuneração. Até mesmo as esposas dos mais afortunados, donos desses estabelecimentos desempenham papel ativo, trocando a máquina de costura pela máquina de datilografia no escritório, ficando encarregadas da contabilidade.

Todavia, o advento das novas formas econômicas, o êxodo rural e o redimensionamento dos papéis⁵ públicos desempenhados pelos sujeitos dão margem para que outras formas de solidão se façam sentir no decorrer do século XIX, atravessando o século XX, adquirindo maiores ressonâncias nas primeiras décadas do século XXI. Com a expansão e o aprimoramento dos sistemas econômico e industrial, ao lado do desenvolvimento e da modernização da sociedade, demandando cada vez mais mão de obra humana nas fábricas e, mais tarde, levando o sujeito à beira de um colapso, uma área de investigação da qual até então pouco se sabe é explorada. Trata-se das maneiras de sentir-se solitário do próprio sujeito, trabalhador, estudioso ou enquanto gerenciador e mantenedor da família.

Nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, um dos principais motivos do crescimento significativo da população das cidades europeias dá-se em decorrência do êxodo rural ocasionado pelo anseio por melhores condições de vida longe do campo. Ao chegar na cidade, o sujeito emprega-se nas fábricas, carentes de trabalhadores, e aloja-se com a família nos bairros mais afastados dos centros urbanos em formação. Sua casa, geralmente com apenas um cômodo, difere significativamente da residência da família burguesa, com quartos individuais, dependência para empregados e corredores que os separam do interior da residência⁶.

⁵ Papéis: a expressão é aqui utilizada no mesmo sentido empregado pelo sociólogo Richard Sennett, para quem “Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras” (SENNETT, 1989, p. 50).

⁶ A respeito das diferenças nas formas de morar da classe burguesa e dos operários no final do século XIX e no limiar do século XX, Prost e Vicent apresentam uma série de fotografias que reúnem em detalhes essas discrepâncias. O material está disponível em PROST, Antoine; VICENT, Gérard. *História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. v. 5. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A grande discrepância apresentada nesse cenário favorece não só as mudanças nos hábitos de vida, agora regulados pelo relógio – ponto das indústrias, mas também na família e, junto com ela as noções de público e de privado sofrem novas modificações, culminando com a fragmentação dos sujeitos devido ao novo ritmo de vida que lhes é imposto. Não somente os operários das linhas de montagem passam a trabalhar mais, como também os mais abastados sentem os efeitos de um novo ritmo de vida que vem se impondo desde a preparação do cenário sócio-político-econômico para a Primeira Guerra (1914-1918).

Nesse contexto, o ambiente privado dentro da própria família, inaugurado nos primórdios do século XIX, ganha importância maior. Em conformidade com Michelle Perrot, Antoine Prost assegura:

(...) de certa forma, a vida privada se desdobra: no interior da vida privada da família, surge agora uma vida privada individual. No horizonte dessa evolução, estão os lares compostos por uma única pessoa, onde a vida privada doméstica foi inteiramente absorvida pela vida privada individual. (PROST, 1992, p. 61)

No último recanto da solidão, no interior do quarto, por sua vez, no interior da casa, situada na grande metrópole que continua a crescer para além do horizonte da janela pela qual espreita, o sujeito está livre para sentir-se sozinho e desfrutar, ou sofrer, todas as sensações que a solidão traz consigo seja na fuga da coletividade ou no recolhimento frente ao restante da família.

Na medida em que o século XX avança, outras questões concernentes à solidão aprofundam-se e adquirem maior complexidade, levando os estudiosos do fenômeno a explorar os mais variados meios e explicações para os desafios que se colocam, acompanhados pelo ritmo de modernização acelerado a cada dia. Assim como em outros tempos, tais explicações são tributárias das diversas áreas do saber, com especial atenção para a Literatura, meio pelo qual os sujeitos buscam expiar suas emoções ou estados de espírito mais profundos. Nesse sentido, Gomes (2001) lembra que o grande desafio do homem contemporâneo frente à solidão não é vencê-la, mas, antes, torná-la aliada em sua realização pessoal.

No contexto do século XXI, a ideia parece utópica, posto que a aceleração no ritmo de vida e as imposições que oprimem as esperanças do sujeito social na atualidade pareçam avassaladoras, não deixando dúvidas de que a solidão há muito passou de investigação sociológica, abrangendo desde o estudo literário até ao psicopatológico, dada a complexidade

e as consequências sobre a vida dos sujeitos que o fenômeno vem adquirindo nas últimas décadas.

1.2 Breves reflexões sobre a solidão no romance português contemporâneo⁷

Uma das epígrafes de abertura do capítulo que segue é assinada pelo estudioso da literatura e ensaísta britânico David Lodge, discorrendo sobre a relevância do ofício literário para o meio social onde foi gerado, bem como sobre sua herança para a posteridade, corroborando a opinião de que não é novidade que literatura e sociedade estabelecem íntimo relacionamento, já que uma incide sobre a outra e ambas se refletem, mutuamente, ao modo de uma refração especular. Passagem de mão dupla, para um entendimento socioliterário, torna-se primordial a pesquisa em ambas as esferas, a fim de estabelecer as devidas relações entre elas, tendo em atenção que a arte e, especialmente, a literatura,

depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentido de valores sociais. (CANDIDO, 2008, p. 30).

De modo que, com frequência, inúmeros temas advindos do espaço social miscigenam-se ao espaço literário. Estando a literatura atravessada pelas marcas próprias da época que a constituiu e, ainda, pela significação dos acontecimentos que marcaram essa determinada época, incidindo sobre o comportamento dos sujeitos sociais.

No entanto, os temas sociais não emergem na seara literária aleatoriamente, cabendo ao artista, a partir de suas vivências em meio ao sistema social e, extraído das experiências vividas suas reflexões pessoais, a tarefa de conjugá-los com a produção literária no tempo respectivo. Com efeito, tratando-se da solidão enquanto tema presente na literatura portuguesa da atualidade, compreendida como o período de tempo correspondente aos séculos XX e XXI, – especialmente na ficção romanesca – ela também não foge a essas influências diante da interlocução entre o ambiente social lusitano e as letras portuguesas, ambos conjugados pela mão do ficcionista em suas criações.

⁷ Tendo consciência da brevidade do que aqui fica exposto sobre a literatura portuguesa nos dias que correm, tomemos de empréstimo as palavras de Ana Paula Arnaut (2002). Diz a autora que “a determinação do *terminus a quo* e do *terminus ad quem* de qualquer período literário não é sempre tarefa fácil, epistemologicamente precisa e, muito menos, teoreticamente conclusiva e consensual, principalmente quando da matéria-prima literária nos separa um escasso lapso de tempo” (ARNAUT, 2002, p. 77).

Não por acaso, o tema da solidão se faz sentir de maneira expressiva na literatura portuguesa contemporânea, posto está que poucos sejam os aspectos tão humanos quanto esse sentimento ou estado de espírito, comum aos sujeitos participantes da sociedade atual. No percurso das investigações, a incidência temática da solidão, no contexto socioliterário português, foi observada a partir da acepção social e da literária, de onde se constatou que o fenômeno está atrelado a raízes distantes. No plano social, aos deslocamentos territoriais a partir das expedições de ultramar empreendidas por Portugal no século XVI e, atualmente, ao comportamento dos sujeitos (portugueses ou não) frente às modificações estruturais da sociedade contemporânea.

No plano literário, arraigada na cultura portuguesa desde tempos pretéritos, a solidão tem, na produção do poeta Fernando Pessoa e de seus heterônimos, um dos exemplos mais marcantes da presença dessa temática em meio à literatura produzida em Portugal. Contudo, destacamos que a solidão se faz sentir também a partir da mitológica saudade portuguesa, além de ser fomentada por transformações pelas quais passou o cenário literário lusitano das últimas décadas, obedecendo às trocas sempre miscíveis e possíveis entre literatura e sociedade.

Segundo o ensaísta Eduardo Lourenço (2001), os deslocamentos territoriais possuem ressonâncias históricas e parecem impulsionados, entre outros motivos, pelas tentativas de conquistas de novas terras empreendidas pelo país português no passado, caso das colonizações do Brasil e de África, onde a distância do solo natal e o contato com outras culturas parece ter favorecido o sentimento de solidão atribuído àqueles portugueses que se lançaram rumo às terras de além-mar. Assim, o afastamento e o exílio estariam ligados ao “estar ou sentir-se sozinho” em território desconhecido.

Sob outra perspectiva, longe daquela tocada pelo choque de culturas ocasionado pelos deslocamentos do passado, na atualidade, a movimentação dos sujeitos para as diversas regiões do globo e as mudanças gradativas no ritmo e na natureza das relações sociais, vem acompanhada da crise de identidade que se instala, favorecendo um estado de espírito tocado pela solidão não só dos portugueses como também de todos os demais sujeitos que estão inseridos na sociedade contemporânea.

Afora esses fatores, observando não só o contexto lusitano como também o contexto da sociedade global, alimentado por várias estruturas redimensionadas, sobretudo após a Revolução Industrial do século XIX, a Primeira Guerra (1914-1918) e a Segunda Guerra (1939-1945), o indivíduo dotado de uma identidade una e indivisível há muito cedeu espaço

para o sujeito submetido à vontade alheia, perdido em meio às grandes metrópoles e cada vez mais solitário.

Nesse contexto, Anthony Giddens pondera que, com frequência, as questões “O que fazer? Como agir? Quem ser?” (GIDDENS, 2002, p. 70) são elaboradas um sem número de vezes pela maioria dos sujeitos que não sabem o que fazer, como agir, e o que pensar na contemporaneidade, dada a diversidade de escolhas que lhes são apresentadas diante de estruturas sociais ressignificadas, tais como os “mecanismos de desencaixe” (op. cit., p. 10).

Esses fatores, segundo Giddens (1991), adquirem as mais diversas formas e estão presentes ao longo do desenvolvimento das sociedades em geral, servindo de parâmetro para que isso aconteça. Atualmente, eles são representados pelas expansões da indústria, do capital e do conhecimento técnico, estruturas responsáveis pelo deslocamento das “relações sociais de seus lugares específicos, recombinao-as através de grandes distâncias no tempo e no espaço” (GIDDENS, 2002, p. 10). Com base nessas reflexões, a solidão, na contemporaneidade, observada a partir de um olhar sociológico, estaria atrelada, entre outros fatores, à perda de referência do sujeito quando confrontado com a diversidade de possibilidades que se lhe apresentam em meio à sociedade de então.

De acordo com Zigmunt Bauman (2001), a maioria das pessoas da comunidade contemporânea optou por tentar acompanhar o ritmo das modificações impostas pelos novos tempos, esfalfando-se na busca por um objetivo específico, capaz de sanar todas as suas incertezas quanto ao futuro, mais incerto do que nunca. A constatação frustrada de ser essa busca insana é uma das principais causas para a fragmentação do indivíduo e seu assujeitamento nos dias que correm. Pesa sobre seus ombros a responsabilidade total de fazer as escolhas corretas e delas tirar o maior proveito possível. Nos tempos atuais,

tudo, por assim dizer, corre agora por conta do indivíduo. Cabe ao indivíduo descobrir o que é capaz de fazer, esticar essa capacidade ao máximo e escolher os fins a que essa capacidade poderia melhor servir – isto é, com a máxima satisfação concebível. Compete ao indivíduo “amansar o inesperado para que se torne um entretenimento”. [...] Nesse mundo, poucas coisas são predeterminadas, e menos ainda irrevogáveis. Poucas derrotas são definitivas, pouquíssimos contratempos, irreversíveis; mas nenhuma vitória é tampouco final (BAUMAN, 2001, p. 74)

Inserido nesse sistema, entre as várias estruturas que o homem encontra para expiar seus anseios, está o ofício literário. No caso particular da literatura portuguesa contemporânea, atrelado ao mito da saudade portuguesa, um dos temas centrais no imaginário lusitano, os deslocamentos geográficos e o comportamento do sujeito, na atualidade, apontam

para um possível estado de saudade e de solidão, cujas temáticas vêm sendo exploradas porque ligadas à passagem do “tempo humano”, designação empregada por Lourenço (1999), quando o teórico refere o “jogo da memória e constitutivo dela, [que] permite a inversão, a supressão do tempo irreversível, fonte de uma emoção a nenhuma outra comparável” (LOURENÇO, 1999, p. 12-13).

Entre o afastamento da terra natal e a saudade, acompanhada da solidão, essas últimas como resultados do deslocamento, a memória se interpõe como mecanismo que viabiliza a recuperação pela lembrança. Segundo Jacques Le Goff (1990), o aspecto mnemônico é o fator cuja propriedade consiste em conservar certas informações que “remete-nos ao conjunto das funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423).

Assim, parece ser a memória o elemento fulcral que viabiliza as recordações da terra natal, quando justaposta ao deslocamento e à saudade. Essa última, segundo Lourenço (1999), participa tanto da melancolia ocasionada pela recordação do passado como da nostalgia fixada num determinado momento já transcorrido, logo, estando ligada à memória. Numa palavra, são as recordações mnemônicas que parecem desencadear a saudade e a solidão do sujeito deslocado, sobretudo do país português através das lembranças.

Essas questões fazem-se sentir na literatura produzida em Portugal ao longo das últimas quatro décadas. Em consonância, Carlos Reis (2004) afirma que a literatura portuguesa, no último quartel do século XX, vem sendo impulsionada diretamente por dois acontecimentos sociais e cronológicos de grande relevância na história recente daquele país. Trata-se, respectivamente,

da Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral; pelo fim do século propriamente dito, tendo em atenção o que ele significou de consciência mais ou menos nítida (e algumas vezes expressamente problematizada) de uma dupla passagem para outro tempo, ou seja, para o século seguinte e para o novo milênio que com ele veio (REIS, 2004, p. 15-16)

O que o estudioso português propõe, nessa passagem, é que se considere, para o estudo da literatura portuguesa da atualidade, um recorte temporal correspondente às últimas décadas do século XX, destacando, nesse período, dois eventos sociais que, segundo o escritor, incidiram diretamente sobre a literatura produzida em Portugal a partir do período

correspondente, a saber: a data histórica do 25 de Abril de 1974 e a virada do século⁸, propriamente dita que suscitou indagações, abrindo novos caminhos para investigação nas mais diversas áreas do saber, inclusive para a literatura.

Aos eventos sociais ocorridos no país português e elencados por Carlos Reis como incidentes sobre a literatura portuguesa da atualidade, acrescentemos ainda acontecimentos como, “a perda das colônias africanas, e o desenvolvimento econômico, que culmina com o ingresso na Comunidade Europeia em 1985” (LAGUARDIA, 2007, p. 19), fatores que favoreceram a emigração dos portugueses para outras regiões da Europa e para outros países.

Marco histórico de primeira grandeza para a historiografia recente de Portugal, de acordo com Daniel Ricardo (2008), a Revolução de 25 de Abril de 1974 marcou a derrocada de quarenta anos de ditadura portuguesa iniciada em 1933, tendo como líder António de Oliveira Salazar. Após sua morte, em 1970, assume o sucessor Marcelo Caetano e o regime salazarista estende-se até 1974, data em que tem início a redemocratização de Portugal. Nesse contexto, por um lado, o sujeito português viu-se coagido em seus desígnios e, tocado pela censura, encontrou na literatura uma forma de exílio capaz de catalisar suas emoções.

Na escrita velada de textos, o tempo da repressão simbolizou também o tempo da escrita em solidão. Longe do olhar de seus algozes, escritores portugueses de toda a ordem driblaram o controle intelectual instituído pelo salazarismo e encontraram um espaço para tratar dos temas referentes ao “Eu” e ao comportamento desses sujeitos diante do clima de efervescência política vivida pela sociedade de então.

Por outro lado, tanto os livros como os documentos informativos passaram por uma espécie de desvio em seus desígnios, muitas vezes, servindo para apoiar o regime ditatorial através da distorção de informações, temas e opiniões. Como era de se esperar, em qualquer sistema repressivo de ditadura, o regime político português não fugiu à regra e invalidou qualquer menção feita em sentido contrário aos seus próprios interesses, coibindo a publicação de vários tipos de textos, entre os quais “notícias, artigos, crônicas ou comentários ou de quaisquer outros textos que poderiam ferir os princípios que informam a ordem jurídica constitucionalmente estabelecida” (RICARDO, 2008, p. 42), com especial atenção para as publicações literárias de então. Inserido nesse cenário,

⁸ Embora adotemos, para a realização deste estudo, os dois marcos históricos salientados por Carlos Reis, é importante considerar, conforme lembra Gerson Luis Roani (2004), que “o excerto de Carlos Reis incide sobre a produção literária contemporânea. Todavia, isso não reduz a Literatura Portuguesa contemporânea a uma mera consequência das mudanças políticas ocorridas sob a atmosfera libertária da Revolução. Devemos ter em mente que, se a Literatura Portuguesa atual vive um período de efervescência, tal processo é tributário das tentativas de inúmeros romancistas de todo o século XX português, os quais pretenderam alcançar na prosa de ficção uma expressão genuinamente lusitana” (ROANI, p. 17, 2004).

o ato criativo via-se limitado, pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação. Sob esse crivo humilhante passaram escritores como Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Régio, António Sérgio, Maria Teresa Horta, José Cardoso Pires, Agostinho da Silva, Irene Lisboa, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Isabel da Nóbrega, Urbano Tavares Rodrigues, Jorge de Sena, Isabel Barreno, Miguel Torga, Alves Redol, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros. [...] A censura intimidava os intelectuais e a sociedade, disseminando o medo sobre as possíveis consequências de qualquer ato reprovável à política oficial. (ROANI, 2004, p. 18)

Extinta a censura, “a seguir a 1974, os escritores portugueses superaram a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras em liberdade” (REIS, 2004, p. 33). Senhor de sua vontade, por assim dizer, nada mais impede que o ficcionista e, como ele, artistas de toda a ordem cantem a vida de um país agora em liberdade. A efervescência de temas abordados na atividade literária acompanha o ritmo do Portugal que se abre ao cosmopolitismo do restante da Europa e às modificações no ritmo de vida do povo lusitano.

De acordo com Carlos Reis, ainda que neste início de século não se haja obtido o distanciamento temporal necessário para uma análise mais aprofundada sobre os rumos da literatura escrita nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI em Portugal, é de imediata relevância a abertura para a exploração de novos temas literários que a queda do Regime e da censura provocou, ainda que de forma um tanto caótica, carecendo a literatura portuguesa de um “tempo de aprendizagem” (REIS, 2004, p. 17) e adaptação após a retomada da liberdade de expressão.

Atrelado a esse *tempo de poiso* soma-se, no plano textual, o resgate de gêneros (ou os ditos subgêneros) literários outrora marginalizados, como o retorno às epístolas e aos diários confessionais e a abertura para as obras feitas por mulheres, por longo tempo postos à margem do cânone literário instituído.

Ainda sob o signo da memória recente que marcou a história de Portugal, os temas dos deslocamentos territoriais, da saudade e da solidão, passaram a figurar no seio da literatura lusitana, obedecendo a maneira pela qual o artista busca entender o passado e o próprio sujeito português que, de uma forma ou de outra, vivenciara aqueles acontecimentos.

Atualmente, por intermédio da produção romanesca empreendida após a queda do regime de Salazar, o sujeito português aponta para o entendimento da História de seu passado

recente, entre outros fatores, através do deslocamento das personagens rumo às suas ex-colônias, sobretudo através de romances como *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, *Nas tuas mãos* (1997), de Inês Pedrosa e *Cruz das almas* (2000), de Patrícia Reis. Nessas narrativas, as personagens em geral são sujeitos portugueses deslocados de sua terra natal rumo às excolônias portuguesas de onde refletem, ao longo do texto, sobre assuntos tais como: a ditadura salazarista, a condição de estrangeiro em outro território e seu papel na sociedade, passado aquele momento de amordaçamento de ideias.

O resultado dessas discussões suscitadas em meio ao texto literário aponta para um possível estado de saudade e de solidão frente às recordações da terra natal, de outras personagens que igualmente tiveram suas vidas atravessadas pela guerra ou, de um tempo já transcorrido porque anterior ao próprio regime, promovendo, dessa maneira, a revisita à mitológica saudade portuguesa referida por Lourenço (1999).

A partir das observações empreendidas até o momento, parece-nos que a temática da solidão miscigenada à literatura portuguesa, enfaticamente sobre o romance produzido nos últimos quarenta anos, está inevitavelmente atrelada às personagens que, de alguma forma vivenciam a ditadura salazarista ou referem-se a ela, por meio da memória, e ao momento que a sucede.

Além disso, com frequência, a crise de identidade que se instala sobre a sociedade atual é implantada em meio ao romance e abate-se sobre as personagens nele inseridas, viabilizando, entre outros aspectos, a abordagem de temas como a solidão na contemporaneidade.

2. ENTRE O *HOMO SAPIENS* E O *HOMO FICTUS*, A LITERATURA

Essa entidade vagabunda que o amor é não quer saber de vidas ou mortes, verdades ou consequências. Todo o amor é movimento, busca, investigação, ensaio – arte amadora [...] porque não há arte sem a aflição trêmula do amador.

Inês Pedrosa

2.1 Inês Pedrosa: da obra e da autora

Inserida nesse sistema, na esteira de grandes nomes do romance português contemporâneo de autoria feminina, tais como Agustina Bessa-Luís (1922), Maria Velho da Costa (1938), Lúcia Jorge (1946), Patrícia Reis (1970), entre outros que versam sobre os conflitos que cercam o sujeito atual, destaca-se a autora Inês Margarida Pereira Pedrosa (1962), conhecida tanto em Portugal como no exterior como Inês Pedrosa, escritora e jornalista que vem ganhando espaço devido aos textos que escreve para os jornais e, principalmente, por suas obras literárias nas quais predomina um caráter intimista e psicológico.

Nascida em Coimbra, a autora vem chamando atenção de leitores e críticos nas últimas décadas, devido não só à qualidade de sua escrita, mas também pela complexidade que envolve as temáticas que aborda em suas narrativas, entre elas, um lirismo que oscila entre o amoroso e o erótico.

Desde a infância, Pedrosa esboçava certa tendência para as letras quando, com quatorze anos, publicou seu primeiro texto na revista portuguesa *Crónica Feminina* (1976), fundada e dirigida por Maria Carlota Álvares Guerra. A publicação era destinada principalmente ao deleite das mulheres e cultivava valores ainda tradicionais como o comportamento considerado recatado e o cuidado com o lar, tarefas delegadas ao sexo feminino, vigentes em um país à época provinciano, como era o Portugal de então, ainda sob o regime ditatorial do Estado Novo português.

Licenciada em Ciências da Comunicação, na Faculdade de Nova Lisboa, desde 1983, Pedrosa trabalhou em vários jornais e revistas em Portugal, entre eles: *O Jornal*, atual revista *Visão*, onde estreou como jornalista, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, *O Independente*,

Expresso, em que manteve sua coluna “Crónica Feminina” até 2011. Desde essa data, é cronista do semanário *Sol*, onde mantém a coluna “Fora de Órbita”. Entre as revistas destacam-se: *Ler*, *Única* (publicação vinculada ao jornal *Expresso*) e *Marie Claire*, na qual foi diretora e tradutora, entre 1993 e 1996. A experiência nessa última permitiu-lhe uma incursão pelo universo feminino, em que aponta as várias perspectivas pelas quais a condição de mulher no passado e no presente pode ser observada.

Como diretora da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, desde 2008, entre outras atividades dedicadas àquela instituição, Pedrosa buscou recursos para expandir o curto orçamento do qual o estabelecimento dispunha e realizou, inclusive, uma parceria entre a casa cultural portuguesa e o jornal brasileiro *Folha de São Paulo*:

(...) no sentido de divulgar a obra pessoana, a escritora aceitara já há cerca de um mês⁹ uma proposta da Publifolha, editora do jornal brasileiro *Folha de São Paulo*, para organizar uma coleção de antologias dos heterónimos de Fernando Pessoa que será distribuída com o jornal ao longo deste ano em que se assinalam os 120 anos do nascimento do poeta. (LUSA. Disponível em <<http://www.publico.pt/Cultura/casa-fernando-pessoa-ines-pedrosa-quer-captar-novas-fontes-de-financiamento131927>>)

Pedrosa já esteve várias vezes no Brasil. Entre os lugares que visitou estão cidades como Parati São Paulo e Porto Alegre. Em 2005, fez uma incursão pelas cidades de Salvador, Recife, Olinda, Belém e São Luís do Maranhão, entre outros lugares, refazendo a trajetória que o padre português Antônio Vieira houvera feito, no século XVII, quando então residia no Brasil colonial. Dessa última experiência, resultou o conteúdo do romance *A eternidade e o desejo* (2007). No enredo, a protagonista Clara é cega e volta ao Brasil, passados vários anos depois de ter perdido a visão em terras brasileiras ao salvar seu companheiro de um assalto. Conforme relato da própria autora, suas impressões sobre as terras brasileiras foram

uma profusão de informações, de museus e cidades diferentes, tanta coisa ao mesmo tempo, que eu pensei “o que me restaria disso se eu fosse cega?”. De repente surgiu a ideia dessa mulher portuguesa, cega, que vem ao Brasil da cor e do barroco, e o apreende de uma outra forma. (SIMÕES. Disponível em <<http://www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u418721.shtml>>)

Versátil e dinâmica em suas composições literárias, a autora dedicou-se também à escritura de textos infantis com os quais estreou na literatura em 1991, através da publicação, em Portugal, da narrativa *Mais ninguém tem* (1991). Um ano depois, é a vez da narrativa

⁹ A matéria foi publicada via internet na data de 11/02/2008, portanto, a data mencionada na citação é referente ao mês 01/2008.

juvenil *A instrução dos amantes* (1992), romance no qual o anseio entre o equilíbrio emocional das personagens adolescentes e suas relações interpessoais é discutido, observando a vontade de inserção e aceitação esperadas pelas personagens no grupo de amigos do qual fazem parte, reflexo da sociedade excludente em que vivem.

Como contista, no ano de 2003, lançou o visceral *Fica comigo esta noite*, obra em que a série de contos, tecida sobre a matéria prima da vida cotidiana, capta os fragmentos de existências dilaceradas, sobretudo devido ao desamor e à solidão, temas que atravessam toda a escrita da autora. Nos contos desse livro, os sentimentos das personagens parecem ter sido captados em detalhes. Cada movimento descrito não representa mero acaso e sim desencadeia uma série de outras reações, onde as relações interpessoais, em seus vários âmbitos, convidam à reflexão como, por exemplo, nos contos “Fica comigo esta noite”, que dá nome ao livro e trata do relacionamento entre pais e filhos, “A cabelereira”, problematizando o modo conflituoso como a protagonista relaciona-se com seu companheiro, bem como a forma como percebe seu corpo depois de ter passado por abusos sexuais na infância, e “Conversa de café”, ao trazer o depoimento revelador de uma mulher adúltera.

Em meio a outros contos não menos relevantes, reunidos em *Fica comigo esta noite*, os temas predominantes parecem centrados no amor e na solidão, em suas variadas maneiras de manifestar-se, seja na relação entre pais e filhos, nas marcas que emergem e perduram após um passado sofrido ou, ainda, no clandestino relacionamento entre os amantes.

Em 2005, é a vez das crônicas reunidas sob o título *Crônica Feminina*, não por acaso, mesmo nome da revista em que a autora estreou, em 1976, e de sua coluna mantida no jornal *O Expresso*. Na obra, estão reunidas as crônicas publicadas nos vários jornais nos quais Pedrosa atuou. No mesmo ano, a escritora voltou-se para o teatro com a elaboração da peça *Doze mulheres e uma cadela*, dirigida por Maria de São José Mamede de Pádua Lapa, diretora portuguesa. A peça consiste numa adaptação feita para o teatro a partir do romance *Nas tuas mãos* (1997) e do livro de contos *Fica comigo esta noite* (2003).

Ideologicamente, a escritora defende a igualdade entre os sexos, fala abertamente sobre temas polêmicos como o direito ao aborto e ao casamento entre pessoas do mesmo sexo; foi porta-voz oficial da candidatura à presidência da República em Portugal do socialista Manuel Alegre, em 2006; além de frequentemente ter seu nome associado às inúmeras questões que envolvem os direitos das mulheres.

Neste sentido, quanto à literatura feita por homens ou mulheres, revela sua descrença nos rótulos quando, em obra datada de 2000 e, portanto, marcada pela virada do século, a

escritora evoca Orlando, personagem hermafrodita e protagonista do livro de mesmo nome (1928), da escritora britânica Virginia Woolf:

Por isso, a páginas tantas, quando Orlando passa do sexo masculino ao feminino, Virginia Woolf escreve: “A mudança de sexo, muito embora alterando-lhe o futuro, não lhe alterava a identidade”. Por isso também o assunto da “escrita feminina” me cheira ao esturro da discriminação: a única distinção que faz sentido é a que engloba as/os escritora/es capazes de escavar o fundo secreto dos tempos e das almas. (PEDROSA, 2000, p. 14 – grifos da autora)

Opinião corroborada anos depois em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, por ocasião da 6ª Feira Literária Internacional de Parati:

Não ouço falar na literatura masculina. Não acredito nessa coisa da literatura das mulheres, dos negros, dos judeus, das pessoas com deficiência etc. A literatura se divide entre boa e má. O escritor tem a obrigação de ser hermafrodita. (SIMÕES. Disponível em <www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u418721.shtml>)

A agudeza de seus relatos reflete-se na escrita da romancista. De maneira que Inês Pedrosa é, na esteira das autoras das *Novas cartas portuguesas* (1972), a saber, as escritoras Maria Teresa Horta (1937), Maria Velho da Costa (1938) e Maria Isabel Barreno (1939), uma das responsáveis por elevar a voz feminina, especialmente a portuguesa, por longo tempo silenciada, chamando a atenção para o universo das mulheres e de seus dramas existenciais.

Pedrosa o faz literariamente através da publicação tanto de obras ficcionais, caso de *Nas tuas mãos* (1997), romance baseado em uma história real, *Fazes-me falta* (2003), narrando a peculiar relação entre amigável e amorosa de uma moça com um homem já maduro, como através da coletânea *20 mulheres para o século XX* (2000), onde enfatiza a relevância de 20 nomes femininos que fizeram seu legado atravessar o século de origem e perdurar como herança às futuras gerações da humanidade ainda separatista. Essas e outras produções contribuíram significativamente para a consolidação da escritora como uma das maiores romancistas da atualidade. Neste sentido, não há exagero em afirmar que, em Pedrosa,

a experiência do jornalismo e a trajetória literária acabaram por modelar uma sensibilidade estruturada na vivência da escrita e da realidade social, conferindo-lhe a narrativa empenhada, movida por um espírito indagador, comprometida com seu tempo: seja na consciência de uma memória cultural, nas discussões sobre gênero, na militância política ou em qualquer assunto

que diz respeito às relações humanas. (LAGUARDIA, p. 1360. Disponível em <http://www.abraplip.org/>)

Desta maneira, a autora coimbrã tem sua produção inserida numa crescente que vai dos textos de cunho infantil aos textos adultos, passando pelo jornalismo, atividade que contribuiu para o aprimoramento de sua prática literária.

No total, de acordo com Trein (2010), ao longo de sua carreira alternada entre a literatura e o jornalismo, “a autora conta com dez obras de ficção e seis de não ficção” (TREIN, 2010, p. 13)¹⁰. Desta maneira, com base nas experiências do jornalismo, da literatura e do engajamento político, a escrita de Pedrosa parece estar assentada sobre um cotidiano latente de humanidade.

2.2 Das principais características: equacionando a solidão nos romances de Inês Pedrosa

Alimentadas pela ênfase psicológica e, por conseguinte, na introspectividade das personagens, nas produções literárias de Inês Pedrosa, a vida das mesmas, sejam elas femininas ou masculinas, é representada por sujeitos aparentemente comuns, porém cingidos com traços que os singularizam aos olhos do leitor, já que elas aparentam sofrer por uma ausência, geralmente representada pelo Outro que é sinônimo de amor e de companheirismo. Não menos importante é o tom confessional, através das narrações em primeira pessoa, onde várias vozes misturam-se numa alternância de narrativas que se entrelaçam, além da ambientação urbana, já que a cidade constitui elemento importante enquanto cenário por onde se movimentam as personagens, e a ligação entre tempo e memória, características recorrentes principalmente em seus principais romances, garantindo, com isso, o espaço que lhe é de direito entre os escritores portugueses contemporâneos.

Atentando para essas características na escrita de Inês Pedrosa, vemos que a diversidade na estruturação dos textos favorece a concepção de narrativas fragmentadas,

¹⁰Da mesma forma que Trein (2010), optamos por listar as produções de Inês Pedrosa em nota de rodapé, dividindo-as em obras ficcionais e não-ficcionais.

Obras ficcionais: *Mais ninguém tem* (1991), *A instrução dos amantes* (1992), *Nas tuas mãos* (1997), *Fazes-me falta* (2002), *A menina que roubava gargalhadas* (2002), *Fica comigo esta noite* (2003), *Carta a uma amiga* – com Maria Irene Crespo (2005), *Do grande ao pequeno amor* – com Jorge Colombo (2006), *A eternidade e o desejo* (2007), *Os íntimos* (2010).

À fortuna literária da autora, acrescentemos ainda seu mais recente romance: *Dentro de ti ver o mar* (2012).

Obras não ficcionais: *Fotobiografia de João Cardoso Pires* (1999), *20 mulheres para o século XX* (2000), *Antologia da poesia portuguesa* (coletânea) (2002), *Anos luz: trinta conversas para celebrar o 25 de abril* (2004), *Crônica feminina* (2005), *No coração do Brasil – seis cartas de viagem ao Padre Antônio Vieira* (2008). Seus livros têm sido publicados na Espanha, na Itália, no Brasil e na Alemanha.

enriquecidas com a heterogeneidade temática, onde o tempo e a memória adquirem ressonâncias na revelação da introspectividade dos narradores que se apresentam geralmente em primeira pessoa, tendo como cenário o ambiente urbano.

Assim, em *Nas tuas mãos* (1997), livro cujo foco narrativo está centrado nas histórias de vida de três mulheres integrantes da mesma família e pertencentes a gerações distintas: a avó Jenny; Camila, filha de Jenny; e Natália, neta da primeira e filha da segunda. A narrativa desenvolve-se paralelamente à ascensão e à queda do regime de Antônio Oliveira Salazar, passando pelo 25 de Abril de 1974, ou Revolução dos Cravos, até a atualidade. Cada uma das mulheres espelha-se na geração anterior, porém os conflitos existenciais pelos quais passam diferem-se, porque embalados por um tempo em que revigorar a memória do passado implica, sobretudo, remexer sentimentos não esquecidos como a dor da perda, o ressentimento pelas atitudes não concretizadas, as palavras não ditas ou a melancolia de viver sozinho, preso às lembranças de um passado longínquo.

Fragmentado em três partes: “O diário de Jenny”, “O álbum de Camila” e “As cartas de Natália”. Cada uma das partes é narrada em primeira pessoa, o romance está ambientado ora em Portugal, onde se passa grande parte da narrativa, ora em África, para onde Natália, última das mulheres da estirpe portuguesa, desloca-se na busca por suas origens, tentando resgatar a memória de um pai africano, para ela desconhecido.

Particularmente, chama atenção a personagem Jenny, primeira das três mulheres apresentadas na obra. No decorrer da narrativa, ela parece procurar um constante estado de prazer, seja por meio da tentativa de recuperação do passado, seja agindo como *voyeur* do relacionamento entre Tô Zé, seu marido, e Pedro, o amante deste, ou ainda, na tentativa de manter vivas as lembranças destes últimos, depois que falecem.

Quanto à estrutura da obra, a diversidade distribuída entre os gêneros diários, cartas e fotografias assegura, entre outros aspectos, a autenticidade da mesma. Neste sentido, aquelas formas textuais parecem integrar o estilo narrativo de Pedrosa, pois aparecem também na composição de *Fazes-me falta* (2002), *Carta a uma amiga* – com Maria Irene Crespo (2005) e em *Os íntimos* (2010). As epístolas fazem lembrar, sobretudo as confissões das *Cartas portuguesas* (1669), de Sórora Mariana Alcoforado e das *Novas cartas portuguesas* (1972).

No romance *Fazes-me falta*, de 2002, o diálogo além-túmulo entre a voz masculina, pertencente a um sujeito ainda vivo, e a voz feminina, a de uma mulher, habitante de outro plano que não o terreno, promove um acerto de contas entre ambos¹¹. Cada uma das

¹¹ Não há como deixar de referir o celebrado *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Após sua publicação, dois séculos mais tarde, em *Fazes-me falta*, Inês Pedrosa parece ter tomado de empréstimo

personagens expressa-se em primeira pessoa, como se estivesse a escrever num diário. Até mesmo o tipo de impressão do livro conduz para esse entendimento, já que, quando as vozes dialogam, o discurso masculino difere graficamente do feminino; a primeira voz é representada pela escrita em negrito, além de ter a fonte alterada; já na segunda voz, a grafia é a mesma corrente nas demais publicações e sem negrito.

Carta a uma amiga – com Maria Irene Crespo (2005) – traz o conteúdo de uma carta em que a autora expressa, pela voz da narradora, a história de uma amizade entre duas personagens femininas, semelhante àquela travada entre Pedrosa e Maria Irene Crespo, médica ginecologista e obstetra, aficionada à literatura e à fotografia. Romance que mistura confissões e fotografias e em que o fio condutor da narrativa parece ser o amor, a protagonista, intencionalmente refere sua afeição à prática fotográfica, recordando, através das fotos, os fatos de sua infância e da vida afora, nos quais a amizade sobressai como elo reforçado a cada evento vivido.

Acerca da solidão, parafraseando Inês Pedrosa em trecho acima transcrito, “neste início de século”, tão carentes, parecemos estar de uma dose de humanidade, em um tempo em que, assim como as mercadorias e serviços, também o contato pessoal virtualiza-se, a autora oferece-nos tramas narrativas que fazem lembrar que, apesar de toda a mecanização e do aparato tecnológico em volta, ainda somos humanos, passíveis de emoções e insubstituíveis, pelo menos aos olhos daqueles para quem significamos.

No decorrer de sua trajetória literária, a escritora encontra várias formas para explorar a temática de que aqui se fala, principalmente, no enxerto de suas obras romanescas de maior vulto, de que viemos tratando, entre as quais estão *Nas tuas mãos*, *Fazes-me falta*, *A eternidade e o desejo* e *Os íntimos*.

Essas narrativas são atravessadas, sobretudo, por um elemento melancólico, onde se salienta a conjugação de memórias e saudades, resultando num estado de solidão com o qual as personagens têm de conviver no desenrolar da narrativa, devido a vários acontecimentos que tangenciam para o agravamento dessa condição, entre eles a vivência no presente em que elas vagam isoladas, ainda que apareçam em meio à coletividade.

do escritor brasileiro aquela necessidade de acertar as contas com a vida de que as personagens de ambos os livros carecem. Entre outros aspectos que os aproximam, a saber: a escrita em primeira pessoa e o tom confessional, destaca-se que, tanto o senhor Brás Cubas como a personagem feminina inominada por Pedrosa aparecem na condição de habitantes de um plano que não o terreno e, de lá, analisam suas respectivas existências, tecendo profundas considerações, negativas e positivas sobre o que fora sua vida na Terra. O ritual de passagem para a outra vida não se concretiza em nem uma das obras, em virtude do não esquecimento, tanto de quem parte quanto de quem fica, e da memória das personagens que persiste, como elo de ligação entre os planos terreno e além-túmulo.

Por essa razão, as personagens descortinam o Outro a partir de seu próprio Eu, ou seja, baseadas em suas impressões a respeito das demais existências presentes na narrativa, observam-nas e, a partir de suas conclusões, apresentam os demais participantes ao leitor, salientando as características que julgam convenientes, ao passo que o próprio narrador deixa entrever seus conflitos interiores, na medida em que descreve as demais personagens; daí a preferência por narradores em primeira pessoa, conforme lembra Benilde Justo Caniato (2007). A autora chama atenção para a tendência da ficção portuguesa intimista, a partir da segunda metade do século XX, que “tem buscado traduzir a subjetividade, na medida em que o sujeito da enunciação relata quaisquer episódios, em que se envolvem as personagens, por mais banais que eles sejam” (CANIATO, 2007, p. 237). Sob essa hipótese, as ações cotidianas podem ser consideradas a matéria-prima da ficção intimista, posto está que é o acúmulo das pequenas perturbações do dia a dia no decorrer da trama que leva os sujeitos ficcionais a problematizar e refletir sobre sua própria existência.

Deve-se a isso a atmosfera sorumbática que circunda *Nas tuas mãos*. Fechada na residência habitada por fantasmas de outro tempo, e tocada pela memória do passado em que vivia harmoniosamente o triângulo amoroso com o marido e o amante deste, Jenny relembra com saudades aquela época, descrevendo as ações com riqueza de detalhes e o faz através do discurso registrado em seus diários, em que remonta o tempo pretérito:

Namorávamos em bailes e recepções, eu dava-te a mão e o Pedro pegava-me logo na outra mão, sentia a inveja alastrando pelos salões como um perfume sensual, eram meus os dois rapazes mais desejados de Lisboa. Talvez não fossem excepcionalmente bonitos. Quando *agora* olho tranquilamente para as fotografias da vossa juventude, vejo dois rapazes elegantes procurando atenuar pela distinção dos adereços [...] – certas irregularidades de formas e traços. Eram magros, o Pedro ligeiramente mais magro que tu e quase macilento. (PEDROSA, 2011, p. 13 – grifos nossos)

As lembranças oriundas do resgate do passado, do tempo da juventude, permitem entrever a solidão em que vive a personagem no presente, já envelhecida, sempre a remeter sua memória para o tempo transcorrido de alegrias e presa, fisicamente, num presente em que os responsáveis pelo estado de felicidade em que vivia se fazem ausentes. Assim, a autora dos diários permite justapor passado, felicidade e juventude, da mesma forma que relaciona presente, infelicidade e velhice.

A exemplo daquela, a personagem Camila procura resgatar a memória da mãe biológica através das fotografias cuidadosamente guardadas, sobre as quais a filha adotiva de Jenny, assim como o faz a voz feminina em *Fazes-me falta*, conta sua própria trajetória de

vida por meio das recordações que emergem do passado. Cada uma das dez fotografias descritas por Camila é prescindida de um nome e de uma data, formando uma cronologia dos fatos elencados e das pessoas referidas, lembradas pela fotógrafa que procura manter vivas essas memórias num presente igualmente eivado de saudades e atravessado de desapontamentos que a fazem solitária. Dessa maneira, sucedem-se os nomes e suas respectivas datas: “Danielle, verão de 1941” (PEDROSA, 2011, p. 89), “Eduardo, Outono de 1962” (PEDROSA, 2011, p. 93), seguindo-se até seu “Autorretrato, março de 1994” (PEDROSA, 2011, p. 131):

Tinha cinquenta e dois anos e estava *sozinha*. Tão *sozinha* como no dia em que nasci, mas muito menos só. Tinha um corpo, um trabalho. *Uma história com o seu jubiloso manto de mortos*. Decidi então fazer este autorretrato, *memória* do instante em que realmente comecei a gostar de mim. (PEDROSA, 2011, p. 132 – grifos nossos)

Depois de adulta, Camila retorna ao estado de solidão original: “Tão *sozinha* como no dia em que nasci”. O constante regresso ao passado permite vislumbrar uma narrativa cíclica. No entanto, a fotógrafa parece querer invalidar a primeira afirmação para, logo após, revelar um presente ainda mais aterrador, já que seu cotidiano é constituído de “um corpo”, “um trabalho” e “um manto de mortos”. Mesmo no momento da confecção do autorretrato, tentativa de libertação através do autoconhecimento, Camila parece submersa em um presente sombrio. Alimentado pelo silêncio, o sofrimento de Jenny e de Camila possui uma origem sociológica, considerando que o fenômeno manifesta-se pela ausência de outras personagens, de acordo com Torres (1967). Na narrativa de Pedrosa, esse estado deriva, não só do abandono, mas, sobretudo, da ausência provocada pela morte, elemento significativo das criações da escritora portuguesa.

Se as personagens Jenny e Camila, em *Nas tuas mãos*, sofrem pela não presença de seus mortos, a voz masculina e a feminina de *Fazes-me falta*, ambas inominadas, o fazem de forma semelhante. A primeira, atravessando seus dias, tocado pela saudade da amiga/amada já sem vida: “Estou sozinho. Sozinho, com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te meu coração numa salva de prata” (PEDROSA, 2003, p. 11). Por sua vez, a segunda, não desprendida da vida ao lado daquele, anseia pelo prolongamento de sua existência: “Ora o morto, na ocasião, era eu. Ainda tão pouco habituada à ideia que a palavra “morta” não se me ajusta. Por isso procuro com as palavras da vida, as palavras com que tu me reconheceste e amaste” (PEDROSA, 2003, p. 23).

Além da presença constante da morte como elemento que permeia as narrativas, é de notável expressão o discurso que Natália profere, em *Nas tuas mãos*, nas cartas endereçadas à avó Jenny:

Querida Jenny,
Agora choro sozinha no meu quarto, ponho a música alta para que a avó não saiba que herdei de si mais do que este fantástico dom da alegria que acende todos os sítios por onde passamos. Claro que a Jenny sabe que esse dom tem um preço e eu sei que, se pudesse, pagava a dobrar, *sofria* por mim a *solidão* e a *melancolia* que cabem aos buscadores da eternidade como nós. Mas não pode, o seu colo quente já não chega para me proteger do mundo, por isso escondo de si *estas lágrimas* que a haviam de pôr triste. (PEDROSA, 2011, p. 137 – grifos nossos)

Notamos que as pessoas da narrativa em *Nas tuas mãos* tecem suas reflexões exiladas do corpo social e não em companhia de outrem. Elas geralmente aparecem resguardadas na solidão das casas ou dos quartos, locais que, desde há muito, prestam-se ao resgate das lembranças ou, ainda, em planos existenciais distintos, como é o caso de *Fazes-me falta*. Se, em *Nas tuas mãos*, Jenny isola-se na residência agora desabitada, Natália não titubeia ao trancafiar-se no quarto e, mesmo em torno de Camila parece haver uma aura de silêncio, fazendo acreditar que as fotografias são observadas no interior de algum cômodo. O isolamento favorece a solidão sociológica em que há uma tendência ao distanciamento social.

Todavia, a personagem Natália, referindo-se à avó adotiva, parece acometida por uma solidão de origem ontológica; ao contrário daquela, essa “revela-se pela *presença* dos outros” (TORRES, 1967, p. 165), ou da “solidão em companhia”, (CANIATO, 2007, p. 238), sentimento alimentado pelos amigos da faculdade, por exemplo, que no tempo presente adquirem pouca significância, posto que a neta de Jenny não reconheça neles o companheirismo de outrora: “Como é que se mantém uma coleção de amigos polida e lustrosa uma vida inteira?” (PEDROSA, 2011. p. 144), ou “Não conheço essas pessoas, avó. Há quatro anos, amava-lhes rigorosamente todas as misérias e grandezas” (PEDROSA, 2011, p. 146), revelando uma tendência ao ensinamento daquela personagem.

A recorrência das estratégias narrativas das quais Pedrosa se vale para tratar da solidão, entre elas a ênfase no fluxo de consciência, é corroborada também em *A eternidade e o desejo*, viabilizadas pelo discurso da protagonista Clara, ponderando acerca da percepção do mundo antes e depois – novamente distinção entre passado e presente – de seu estado de cegueira:

Ouvia apenas metade das frases, era uma distraída deliberada, sem paciência para as conversas de circunstância e sem capacidade para distinguir os timbres, os seus nós secretos de solidão, ternura ou desconsolo. Agora todas as vozes me inquietam e mesmo sozinha falo em voz alta, para preencher este nevoeiro de gesso em eu habito. Não sei ser cega, não nasci cega, não posso esquecer o que perdi... (PEDROSA, 2008, p. 16 – grifos nossos)

Partindo dessa recuperação nas narrativas da escritora coimbrã, passado e presente são dicotômicos, quando vistos em conjunção; o primeiro permanece suspenso como o tempo das alegrias, ao passo que o segundo é sinônimo de solidão e de isolamento, fenômenos suscitados pela impossibilidade de retorno real aquele tempo, observação verificada nos romances *Nas tuas mãos*, *Fazes-me falta* e *A eternidade e o desejo*.

Numa palavra, a peculiaridade que singulariza as personagens criadas pela escritora portuguesa está em elas oscilarem mentalmente numa região fronteira entre o presente e o passado, permanecendo num estado constante de saudade, por meio da qual procuram resgatar, através das memórias e dos diálogos com outras personagens, as ações transcorridas em outro tempo. Por isso, a ênfase concedida ao registro fotográfico, por sua vez transmutado em palavras, e na escrita dos diários e cartas operados pelas personagens é tão presente, aparecendo não só em *Nas tuas mãos*, *Fazes-me falta* ou em *A eternidade e o desejo*, como também nas demais obras de Inês Pedrosa, na tentativa de manter vivas as memórias, a fim de sufocar a solidão e como maneira de exteriorizar as emoções das pessoas da narrativa que discursam através de tais mecanismos estruturais.

Essa tendência ao retorno psicológico ao passado e ao resgate das memórias exemplificam que

a prosa de ficção intimista contemporânea está voltada para a indagação do que existe de mais recôndito no ser humano: os dados da consciência (sentimentos, sensações, pensamentos) do presente interagem com os do passado, dando-lhes nova existência. Assim, na narrativa de “tensão interiorizada” a personagem nuclear não se dispõe a enfrentar a antinomia “eu / mundo” pela ação, porém, subjetivar o conflito num incessante retorno ao passado. (CANIATO, 2007, p. 237)

A subjetivação dos conflitos vividos pelas personagens de Pedrosa em suas obras e o retorno ao passado por meio da memória é, em grande parte, impulsionada pelos fatores que atravessam – e constituem – as personagens da narrativa, entre eles: o amor, a solidão e a morte, fazendo com que aquelas se emaranhem numa profusão de pensamentos. A exposição dos mesmos permite ao leitor acompanhar o desenvolvimento da psicologia das personagens por dentro, ou seja, é permitido adentrar no interior de cada sujeito ficcional e vislumbrá-lo

em sua plenitude. Estratégia narrativa que se repete como vimos observando, na maioria das obras ficcionais de Pedrosa, principalmente em *Os íntimos*.

2.3 Sobre *Os íntimos* ou: da necessidade de não estar sozinho

Do enxerto da literatura feita por Inês Pedrosa, passemos à análise de uma de suas obras mais bem-acabadas no que concerne à estruturação narrativa, à temática e à complexidade das personagens apresentadas, observando a inserção da obra analisada em meio ao romance português da atualidade, bem como a sua importância quando vista ao lado das demais narrativas ficcionais da autora.

Afora a produção infantil e juvenil, cuja gênese se dá nos anos 90, o período considerado como de maturação literária de Pedrosa, principiado com *Nas tuas mãos*, atinge seu ápice, atualmente, com o romance *Os íntimos*. Dividida em 17 capítulos, distribuídos ao longo de 298 páginas¹², a estória principal de *Os íntimos* faz lembrar a do romance *Viver com os outros* (1964), da também autora portuguesa Isabel de Nóbrega. A exemplo dessa, a narrativa de Pedrosa é constituída em torno de uma única ação principal transcorrida no tempo ficcional correspondente ao presente da narrativa: um jantar informal entre um grupo de amigos onde, em meio ao diálogo, sobressai a vontade de estar em companhia dos demais participantes.

Assim como a personagem Ana, por meio da qual Isabel de Nóbrega vem falar ao leitor a respeito do “problema da solidão ou da incomunicabilidade entre as pessoas” (TORRES, 1967, p. 165), também Inês Pedrosa convoca-nos a tratar do tema evocado a partir das vivências protagonizadas pelos cinco amigos, Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe, que compartilham entre si e com o leitor seus problemas aparentemente banais, mas que se revelam de ordem existencial quando analisados à luz da contemporaneidade.

Nessa ordem, à medida que *Os íntimos* avança, fica claro que o propósito principal das reuniões mensais transcorridas no presente da narrativa é a necessidade de companhia um do outro: “Não é para nos ouvirmos que nos encontramos – apenas para estarmos juntos” (p. 18)¹³; quem se manifesta é a voz de Afonso, personagem protagonista, ao falar em nome do restante do grupo, tendo sua opinião corroborada pelos demais participantes ao longo do texto, na altura em que cada um deles discorre sobre a necessidade, quase fisiológica, de estar em contato com os demais, convencendo-nos, dessa maneira, de que as personagens, pelo

¹² De acordo com a versão brasileira da obra, editada pela editora Objetiva.

¹³ Sempre que aparecer apenas “p.” e o número da página entre parênteses, trata-se de citação da obra *Os íntimos*.

menos naquelas páginas que estamos lendo, “são verdade, e nos contam suas vidas, o engendramento de sua existência” (SILVA, 2011, p. 126).

Se, em *Viver com os outros*, o jantar é oferecido a um grupo de amigos em casa de Ana, a protagonista, em *Os íntimos*, a refeição dos companheiros dá-se num pequeno restaurante, “por sorte, é um dos poucos restaurantes de Lisboa onde continuamos a poder fumar. Numa esquina discreta, perto do Largo do Carmo” (p. 21), ação que se repete pelo menos uma vez por mês, sempre no dia da morte da personagem Leonor, que falecera antes do princípio das reuniões, vitimada por um câncer mamário. A propósito, os jantares mensais surgiram da tentativa de Augusto, um dos componentes do grupo, de tirar do ensimesmamento Afonso que, na condição de médico oncologista, não conseguira salvar a vida da esposa, a quem operou. Assim, “o hábito dos jantares mensais na tasca vem dessa época. Mês a mês, no dia da morte de Leonor. Ainda hoje os jantares são sempre no dia da morte de Leonor” (p. 20). Após o óbito da esposa, Afonso vive com Joana, moça bem mais jovem do que ele, além de manter um romance clandestino com Ana Lúcia Soveral, economista apaixonada pelo médico, supostamente morta ao jogar seu carro no rio Tejo, desiludida do amor.

Em meio à memória de fatos lembrados em uma única noite, a ida a um jogo de futebol, as namoradas em comum, o tempo da juventude e as adversidades do cotidiano, esse momento de confraternização aparenta se estender pela noite afora, regado com farta comida e bebida, sempre servidas por Célia, “a filha do dono da tasca, uma miúda lindíssima” (p. 22) no dizer de Afonso. Ao lado dela, as presenças femininas, cujo enigmático universo eles buscam vislumbrar, são mencionadas a todo o momento e atendem pelos nomes de Leonor, Mariana, Ana Lúcia, Jerusa, Benedita, Bárbara, Elizabeth de Manchester, Elisa, Joana, Margarida e Clarice. Dessa maneira, as personagens masculinas de *Os íntimos* parecem não deixar as mulheres de fora da narrativa, porque dependem emocionalmente delas, já que é nos momentos de maior desespero que aquelas tendem a amparar as existências masculinas. Posto dessa maneira, da mesma forma que precisam da companhia um do outro, os homens de romance em questão necessitam também dessa espécie de aura feminina que vela em surdina pelas cinco existências.

Em meio ao inventário que aparenta fazer de suas vivências, às tantas, Afonso anuncia: “hoje é dia de jogo. Dia de jantar com os rapazes” (p. 13) e o leitor parece convidado a sentar-se com eles à mesa do restaurante para assistir ao jogo “Benfica”¹⁴ versus “Porto”

¹⁴ Benfica foi o time escolhido por Salazar para atribuir um caráter popular ao seu governo. Atualmente é o clube de maior popularidade e com maior número de associados em Portugal.

(p.23), na noite chuvosa, onde “uma chuva miudinha, falsa, melodiosa, regulada como banda sonora” (p. 21) cai ininterruptamente, e conhecê-los em sua intimidade enquanto falam de si mesmos, do cotidiano, de futebol e, sobretudo de mulheres, embora o mesmo Afonso pondere: “Pouco falamos de mulheres – pelo menos das nossas. Comentamos as que aparecem na televisão, as atrizes, as ministras, as jornalistas” (p. 23).

Todavia, os jantares são marcados sobremaneira pelo silêncio, pela necessidade de não falar e, ainda assim, estar inserido na coletividade: “É por isso que o grupo é tão importante. Para podermos não falar. Para sabermos que não precisamos de falar. Nem sequer precisamos de pensar” (p. 27), opinião reiterada ao longo do texto pois “estima-se a crosta do silêncio, entre amigos” (p. 44). É uma estranha espécie de comunicação e fidelidade travada entre as existências masculinas, ao contrário do que se passa com as mulheres. É a voz de Pedro a afirmar que “as mulheres podem enlouquecer de silêncio” (p. 36). Há um tempo, é muito mais pelo silêncio do que pelo diálogo que as personagens mostram-se em sua intimidade, posto que haja longas reflexões no texto por meio das quais é possível acompanhar os pensamentos das personagens, através dos engendramentos estruturais dos quais a autora se vale para revelar ao leitor o interior de cada um daqueles homens.

Com essa alternância, ao longo do jantar, entre os períodos de diálogo e de silêncio pela noite adentro, parafraseando o crítico literário Fernando Mendonça (1973) ao ponderar sobre *Viver com os outros*, verificamos assim a primeira dificuldade de Pedrosa em não permitir que o texto caísse na monotonia, posto esta que, a exemplo daquele texto, poucas são as ações concretas desempenhadas no presente da narrativa – constituídas unicamente pelo jantar e pela peregrinação nos bares da cidade – remetendo-se seus participantes, constantemente, ao tempo passado ao sabor do diálogo, ou através de suas recordações ao redor da mesa do estabelecimento onde fazem a refeição. É por meio desses mecanismos que se fica sabendo das origens de cada um, seus medos, aspirações, desejos, etc.

Homens maduros, inebriados por essas sensações, os participantes da narrativa revelam-se existências fragilizadas pelas traições, pelos desamores e pelas decepções da vida afora. Em meio às adversidades, concluem que o único elemento que realmente perdura é a amizade em comum, daí a necessidade de estar juntos, mesmo que seja para estar em silêncio.

Ao propor que se explorem os meandros pelos quais se constrói o universo masculino, Pedrosa adentra, gradativamente no universo dos homens. De acordo com Cristina Durán (2010), “um mérito de ‘Os íntimos’, [...], é a coragem da escritora portuguesa de tomar emprestadas várias vozes masculinas” (DURÁN. Disponível em <www.valor.com.br/arquivo/854705/polifonia-de-vozes-masculinas>). Contudo, Pedrosa já

havia esboçado traços de investigação nesse sentido no romance *Fazes-me falta*, ao dissecar o interior da personagem masculina inominada, expondo o quão frágil se percebera após a partida da amiga/amada; algo semelhante ao que se passa no conto “Fica comigo esta noite”, quando a autora trata do relacionamento afetivo entre pai e filho.

Com base nesses exemplos, verificamos que – menos por coincidência do que pelo engenho criativo da autora – parece haver entre as personagens masculinas criadas por Pedrosa, uma espécie de cumplicidade reservada somente aos homens, fazendo lembrar aquela registrada em *Os íntimos*.

Por sua vez, esse romance aponta para a consolidação de uma nova perspectiva literária, ainda pouco explorada na contemporaneidade, que tem na amizade e na solidão masculina novos temas que se prestam à investigação nos textos da escritora coimbrã. Nesse sentido, Patrícia Reis (2010) lembra que, em dezoito anos de vida literária, a maioria das personagens criadas por Pedrosa são mulheres.

No que concerne às presenças femininas nas narrativas da escritora, elas também parecem ter contribuído para a escritura de *Os íntimos*. Dialogando com as três mulheres de *Nas tuas mãos*, ao tratar de uma só obra de sentimentos tão complexos como amizade, amor, solidão e cumplicidade, da mesma forma como as personagens Jenny, Camila e Natália, também os cinco companheiros possuem divergências entre si.

Todavia, assim como aquelas personagens, as mágoas em nada suplantam a amizade e a dependência emocional que os une. Dessa maneira, à presença polifônica de cinco narradores que se alternam tomando a palavra ao longo de *Os íntimos*, somam-se as histórias cruzadas de cada um, alimentadas pelo caudal cotidiano que se avoluma na narrativa, ao modo de uma quase presença física.

É devido à confissão de uma rotina que aparenta ser avassaladora que as personagens se autoconstroem, permitindo ao leitor vislumbrar existências comuns à beira de um colapso, sobretudo em decorrência dos conflitos que a vivência na sociedade contemporânea esboçada na obra impõe aos sujeitos ficcionais.

Além disso, a interposição de outros gêneros narrativos no curso da narrativa principal: uma carta em “Carta de Ana Lúcia” (p. 65), o esboço de uma narrativa em “Manuscrito de Bárbara” (p. 97 e p. 171), um conto em “O desejo, lembraste? Por Ana Lúcia Soveral” (p. 133) e outro conto “Músculo involuntário: um conto de Orlanda Cohen” (p. 145) constituem peculiaridades que revelam parte da riqueza agregada no material analisado. Mesmo a interposição de gêneros textuais, enquanto recurso narrativo, é uma constante nos romances de Pedrosa, pois já havia sido anteriormente utilizada em *Nas tuas mãos*, com a

supracitada presença de diários, cartas e fotografias e, em *A eternidade e o desejo*, por intermédio de trechos dos sermões do padre Antônio Vieira introduzidos em meio à narrativa principal, por exemplo.

Paralelamente a esses recursos, a escritora apresenta, em *Os íntimos*, as personagens autoras que criam e introduzem seus escritos no livro sem prévia advertência ao leitor. As cartas, as crônicas e os contos assim elaborados e expostos aos olhos de quem os leem são sobrepostos como fragmentos que interrompem o fluxo do texto principal, configurando uma técnica narrativa observada enquanto tendência na escrita de outros romanistas portugueses atuais, como Patrícia Reis, por exemplo.

Enquanto narradoras e autoras, as personagens são um dos aspectos do romance que mais chamam atenção, porque é por intermédio delas – e em função delas – que a estória é contada e que o tempo, o ambiente e as ações se formam, criando um cenário por onde as mesmas se movimentam, mas que não existiria, não fosse a presença marcante das pessoas nomeadas por Pedrosa.

A essas criaturas latentes de humanidade que se movimentam livremente em meio à narrativa, com vistas a comover e convencer o leitor de sua existência, E. M. Forster caracteriza como personagens “redondas” (multidimensionais), em oposição às personagens “planas” (bidimensionais) (FORSTER, 1974, p. 53), cujo caráter dessas últimas mostra-se em níveis menos aprofundados quando vistas em relação às primeiras, mais profundas. É devido à originalidade, desenvoltura e plausibilidade que sobre as personagens redondas de *Os íntimos* recai a ênfase de nossa abordagem, uma vez que permitem a quem lê adentrar em seu interior, ao passo que fazem de si o próprio conteúdo da narrativa, dado que, de acordo com o crítico literário Anatol Rosenfeld (2009),

o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele os significados e valores que o animam. [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (ROSENFELD, 2009, p. 53-54)

Com a ênfase nesses seres empenhados em problematizar as relações interpessoais, Inês Pedrosa corrobora a opinião do crítico literário Fernando Mendonça que, já em 1973, com base em obras como *A sibila* (1953), de Agustina Bessa-Luís e *Viver com os outros* (1965), de Isabel de Nóbrega, entre outras, observava a tendência dos escritores a ele contemporâneos de criar protagonistas “em busca de uma verdade própria e transmissível” em

que “o ser para si e para os outros condicionam as vidas dos grandes protagonistas atuais” (MENDONÇA, 1973, p. 184).

Sensível ao percurso principiado por Bessa-Luís na década de 50, atualmente Inês Pedrosa integra a nova safra de autores portugueses empenhados em deslindar o interior de protagonistas emancipados de seu autor, em cuja complexidade as relações afloram tão violentamente.

3 AS RE(GU)LAÇÕES DO TEMPO NO ROMANCE

O que, então, é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; se desejo explicá-lo àquele que pergunta, não o sei.

Santo Agostinho

3.1 O tempo psicológico: a contingência e o presente especioso

Entre os vários aspectos que fazem de *Os íntimos* um texto em meio ao qual a temática da solidão sobressai como uma das vertentes mais expressivas, encontra-se aquele que diz respeito às questões ligadas ao tempo.

Discorrendo sobre a presença do aspecto temporal em meio ao ofício literário, Hans Meyerhoff, em tradução de Myriam Campello, considera que, “se a arte espelha a natureza humana e se o homem é cada vez mais consciente da penetrante e precária natureza do tempo, essa consciência será crescentemente refletida nas obras literárias” (MEYERHOFF, 1976, p. 3). Neste sentido, a passagem do tempo implícita na obra literária de Inês Pedrosa contribui para que o discurso polifônico das personagens se desdobre. Conforme veremos, é no percurso temporal que essa atividade se desenvolve, permitindo que as vozes sejam justapostas.

Contudo, não estamos a afirmar, com essa justificativa, que a linearidade temporal seja “necessária” ao desenvolvimento interno da narrativa, e nem mesmo estamos tratando da duração externa do texto enquanto objeto do mundo físico, mas, sim, estamos nos referindo à “contingência temporal” explicitada por Jean Pouillon (1974), aspecto temporal aqui considerado como aquele por onde as personagens movimentam-se e que viabiliza o desenvolvimento do diálogo entre os heróis.

Para o teórico, o caráter essencial do tempo consiste na contingência onde: “os acontecimentos sucedem-se sem se determinarem necessariamente” (POUILLON, 1974, p. 20), ou seja, nesse sistema, a linearidade do tempo não parece necessária para o desenvolvimento das ações, já que a marcação temporal seria inerente ao sujeito. Trata-se, então, de definir o encadeamento mnemônico entre os acontecimentos, o que é expresso na temporalidade do romance, segundo a proposta de Pouillon. Afirmar a contingência do tempo pode ser comparado ao anseio de apreender as ligações temporais em sua gênese. O conceito

está ligado ao tempo do sujeito, na medida em que se materializa no presente de suas vivências:

O presente de alguém está ligado por certo ao seu passado; mas, ao qualificarmos esta ligação como contingente, estamos pretendendo dizer que o modo dessa ligação não é imposto pelo passado; é escolhido pelo indivíduo, numa opção que, para ser compreendida, carece ser penetrada no seio das outras opções possíveis e, da mesma forma, esse presente tem de atrair um futuro que, no entanto, não será por ele determinado. Pelo fato de ser o presente que se liga ao passado e não este que pesaria antecipadamente sobre o presente – visto ser no presente que se opera esta ligação – segue-se que é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido dos encadeamentos de acontecimentos que lhe são aparentemente infligidos, e não na pretensa estrutura prévia de um tempo destituído de surpresas. (POUILLON, 1974, p. 113)

Na observância de que o sujeito se expressa a partir de sua localização no presente, selecionando os fatos que deseja elencar recuperados do passado, recai sobre ele a incumbência de lidar com a contingência temporal. A impossibilidade de reproduzir o pretérito ou de projetar o futuro em sua totalidade parece condicionada à vivência daquele no presente, ou seja, o que efetivamente existe é o tempo presente, de onde o sujeito se reporta ao passado e planeja o futuro, sem que haja certeza da concretude deste último.

Esse sistema é alimentado através de mecanismos psicológicos como a memória, por exemplo, que recupera ou exclui os fatos já vividos, conforme se apresenta em sua dinamicidade em cada sujeito. De acordo Jaques Le Goff (2012), a memória é entendida como um processo que permite a revisão, a releitura e a revisita ao passado, a partir do tempo presente, viabilizando a mudança de perspectiva das ações que venham a ser desempenhadas.

Meyerhoff adverte, porém, que a memória é um instrumento confuso, porque “sua complexidade e confusão surgem do fato de que, ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma ‘ordem’ de eventos ‘dinâmica, não uniforme” (MEYERHOFF, 1976, p. 20). Opinião corroborada pela ideia de que

A extensão temporal perdurando através do presente inclui elementos da memória e da experiência, e que tais elementos, lembrados e antecipados, aglutinando-se na experiência do presente especioso, nos sugerem algumas vagas noções de “antes” e “depois”, de “anterior” e “posterior”, de “passado” e “futuro” – termos que se referem à ordem e direção no tempo. (MEYERHOFF, 1976, p. 17)

O conceito de “contingência” explicitado por Pouillon parece estar ligado ao de “presente especioso”, mencionado por Meyerhoff, na medida em que ambos, de certa forma,

“apreendem” o passado e o futuro, na vivência de um presente inerente ao sujeito e que somente a ele cabe selecionar, por meio dos fatores mentais, aquilo que procura exteriorizar.

Entre a revisita ao passado por intermédio da revisão da memória e a vivência no presente, ponto de partida da recuperação mnemônica, Le Goff interpõe a linguagem, outra estrutura psicológica, como o “comportamento narrativo” por excelência, “pois se trata da comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 2012, p. 407, apud FLORÉS, 1972, p. 12).

Portanto, sendo a obra *Os íntimos* uma forma narrativa romanesca, antes de visualizar as questões temporais advindas da obra literária, faz-se elucidativa a caracterização do gênero romance formulada por Pouillon que não deixa de contemplar as observações quanto ao tempo nas quais nos empenhamos. De acordo com sua aceção:

Consideraremos romance as obras que atendam a determinados fins, que se proponham determinados objetos, que suponham certa visão do universo humano e certa maneira de lidar com as questões aí suscitadas e não apenas as que obedecem a certa forma literária. (POUILLON, 1974. P. 11)

Não sendo o objetivo da análise em curso aprofundar as discussões concernentes ao gênero literário, comungaremos parcialmente – porém, de forma não superficial – da explanação do autor na altura em que esse delega ao romance a incumbência de abranger questões que dizem respeito ao universo humano e à maneira de lidar com as mesmas.

Neste sentido, já expusemos que a temática da solidão, foco de investigação neste estudo, só é experimentada pelos seres humanos porque eles trazem em sua essência a passividade às emoções. Além disto, vimos que, com frequência, este sentimento ou estado de espírito aparece ligado ao exílio e aos deslocamentos territoriais dos sujeitos, assuntos abarcados pela literatura.

O observador menos despreocupado notará que essas atividades, sejam elas literárias ou não, desenvolvem-se no tempo, logo, tratando-se de atividades temporais vivenciadas ou informadas pelo sujeito ou pela personagem.

Se for verdade que o romance deva estar menos empenhado com a forma física que o contém do que “com certa visão do universo humano” e com “certa maneira de lidar com as questões aí suscitadas”, *Os íntimos* pode ser considerado um romance na medida em que vem falar aos leitores da solidão das personagens, alimentada pelas vivências no tempo presente da narrativa, não por acaso, expressivamente carregado de sentido para o leitor. Feita a

designação da narrativa de Inês Pedrosa como um romance literário, retornemos à contemplação do tempo no romance.

Desde o princípio do texto, a contingência temporal expressa por intermédio da memória e da linguagem se faz sentir através da atuação de Afonso, principal voz entre os demais participantes do diálogo, recordando as ações desempenhadas no pretérito, ao apresentar-se:

A minha vida ficou decidida no instante em que salvei uma mulher das ondas do mar. A ação heroica completa: agarrei num mergulho o corpo inerte, trouxe-o para a praia, fiz-lhe respiração boca a boca e assisti ao seu regresso à vida. Quando os primeiros socorros chegaram já estava tudo resolvido. E eu sabia duas coisas: em primeiro lugar, que queria ser médico. Em segundo, que os seios arfantes de uma mulher eram um excelente substituto do paraíso. Mais tarde, perceberia que tudo cansa, a salvação ou o paraíso. Tudo se repete. (p. 9)

Nesse trecho de abertura do romance de Pedrosa, a personagem protagonista descreve o salvamento de uma mulher, recordando a sequência de ações desempenhadas, atitude que, segundo suas palavras, teve o ímpeto de decidir sua carreira: a medicina. No mesmo período, a referência aos “seios arfantes de uma mulher” como “substituto do paraíso” demarca claramente as preferências sexuais do protagonista.

Entre a ação do salvamento já transcorrido e o presente da narrativa, interpõe-se uma menção à passagem de um tempo indeterminado referido pela expressão “mais tarde”, interpretado como o tempo presente em que a personagem está situada e menciona uma aparente descrença tanto “na salvação”, metáfora do ofício médico ao qual se dedica quanto no “paraíso”¹⁵, metáfora utilizada para referir as personagens do gênero feminino vislumbradas no decurso da narrativa.

Os acontecimentos que se erguem entre o passado, na seleção de fatos recuperados pela memória e exteriorizados pela linguagem, e o presente vivenciado pelos companheiros em *Os íntimos*, apontam para a matéria da própria narrativa literária construída a partir do tempo psicológico.

A relação de contingência é estabelecida na altura em que Afonso revela acontecimentos do passado a partir do presente, onde se conclui que esteja situado devido à conjugação dos verbos no pretérito: “ficou”, “salvei”, “agarrei”, “trouxe-o”, “fiz-lhe”,

¹⁵ Além disto, as referências à “salvação” e ao “paraíso”, quando observadas num viés social, conotam certo estado de descrença por parte de Afonso, enquanto representante do sujeito contemporâneo, nas utopias de uma sociedade onde a engrenagem social favoreça a todos os seus participantes, caso daquela idealizada, por exemplo, por Karl Marx Friedrich e Engels no *Manifesto comunista* (1848).

“assisti”, “sabia” e “queria”. A partir das reflexões acerca do tempo que passou, o “antes”, Afonso faz projeções futuras, o “depois”, através da utilização de um único verbo no futuro do pretérito: “perceberia”.

No percurso desta investigação, o trabalho com os tempos verbais indica que *Os íntimos* é um romance escrito a partir de um tempo presente. Ainda que episódios do passado sejam marcados, sobretudo através dos verbos no pretérito, esse parece ser um “falso passado”, ou seja, um subterfúgio utilizado pela autora para informar ou justificar os acontecimentos colocados como mais recentes no interior da narrativa.

De modo que o tempo predominante no texto e, por conseguinte, por onde as personagens se movimentam é o presente, que permite a revisão do passado e a projeção do futuro, ainda que se trate de atividades dubitáveis devido à influência do fluxo consciente das personagens.

Longe de esgotar a questão, vislumbrado o tempo que atravessa a narrativa graças à inevitável contingência, em cujo mecanismo a linguagem e o fluxo de consciência dos heróis se fazem imprescindíveis, comungamos do pensamento de Meyerhoff para quem: “na corrente de consciência do romance, a fusão dinâmica de elementos temporais é uma das características mais penetrantes e surpreendentes da Literatura moderna” (MEYERHOFF, 1976, p. 23). Com isto, chamamos atenção para a ocorrência de outras modalidades temporais no romance analisado, as quais tentaremos abranger de maneira coerente ainda que frente à impossibilidade de esgotamento das análises expostas.

3.2 O tempo ligado ao espaço e ao ambiente

Numa primeira visão, tratamos da temporalidade a partir de sua desenvoltura no interior da personagem, observando seus desdobramentos quando alimentada pela complexidade de ligações de memória da mesma, bem como a maneira como daí emerge o próprio tempo da narrativa: o presente. Ao voltarmos-nos para o estudo do espaço e do ambiente como dois aspectos do romance atrelados ao tempo, referirmo-nos àquele tempo que auxilia na formação do cenário ocupado pelas personagens.

A partir deste ponto de vista, espaço e ambiente emergem enquanto regulações temporais ligadas às conjunturas sobre as quais o romance se passa. Em outras palavras, se a narrativa se desenvolve no presente, esse, por sua vez, não pode estar eximido das marcas temporais que o caracterizam. Para ser demarcado como *presente*, o tempo traz em si as

marcas que assim o definem, não somente aquelas condizentes com os processos psicológicos das personagens, o que tornaria a investigação um tanto superficial, mas também os aspectos ligados ao espaço e ao ambiente.

Com o intuito de clarificar o estudo de ambos, Antonio Dimas (1987) adverte que o espaço e a ambientação do romance chegam a adquirir tanta relevância quanto aquela destinada a outros aspectos estruturais da narrativa como o foco narrativo, as personagens e o tempo, por exemplo. O estudioso argumenta que o espaço “poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante” (DIMAS, 1987, p. 6).

No entendimento de Osman Lins, a distinção entre espaço e ambiente no plano textual expressa-se da seguinte maneira:

Por *ambientação*, entendemos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)

Acerca dos conceitos expressos por Lins, em primeiro lugar entende-se que a formação do *ambiente* deriva da conjugação de uma série de fatores no interior do texto, tais como as menções à temperatura, ao clima, ao horário etc. Em segundo, vê-se que o conjunto desses fatores compõe o próprio *espaço* por onde as personagens se movimentam.

Diante da indissociável relação entre espaço e ambiente, Dimas enriquece o pensamento de Lins, assegurando que: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (DIMAS, 1987, p. 20).

Atinente ao que ponderam os autores, em *Os íntimos* existe um tempo das personagens já explicitado no momento em que as relações de contingência vieram à baila, bem como existe a presença de um tempo que auxilia na formação do cenário em que as criaturas ficcionais se movimentam, do qual fazem parte o espaço e o ambiente.

No fluxo narrativo, a formação do espaço e do ambiente manifesta-se, por exemplo, no momento em que Afonso situa o leitor quanto ao horário dos acontecimentos e à localização geográfica em que se encontra no presente da narrativa. Daí ele recorda o passado, na mesma medida em que narra as ações desempenhadas e descritas a partir da primeira ação transcorrida no presente em que está: “praticando sexo oral dentro de um carro, à hora dita do almoço, junto desse monumento arquitetônico de vanguarda que é a Ponte Vasco da Gama” (p. 10).

Na passagem, Afonso informa a ação desempenhada: “praticando sexo oral” e deixa subentendido seu envolvimento emocional/sexual com a personagem Ana Lúcia, uma das presenças femininas do romance, provavelmente ao meio-dia: “à hora dita do almoço”, próximo à “Ponte Vasco da Gama”, a qual o narrador classifica como um “monumento arquitetônico”. Conforme a proposta de Lins e a de Dimas, a descrição do espaço físico é esclarecida graças aos conhecimentos de mundo que cercam o leitor de *Os íntimos*, reportando-o para a cidade de Lisboa, em Portugal, na qual se situa o referido ponto turístico.

Uma vez situado o espaço urbano, o ponto fulcral da ambientação recai sobre a temperatura, pois que Afonso demarca cronologicamente o tempo através do horário: o meio-dia, indicando que a ação transcorre durante o dia. Na formação do cenário por onde circula, o protagonista especifica que

O temporal protegeu os nossos arroubos. A chuva e o vento eram demasiado fortes para que ladrões, violadores ou autoridades policiais viessem interromper-nos. A ponte e o rio diluíam-se nas cordas de água que desabavam sobre o carro. O universo desfazia-se. Estávamos sozinhos e suados no extremo oriental da cidade, no meio do dilúvio derradeiro. A chuva escureceu os olhos de Ana Lúcia quando olhei para o relógio: [...]. (p. 11)

A descrição do temporal que se derrama sobre a cidade ao meio-dia dá a dimensão daquele fenômeno climático: a chuva e o vento fortes, as “cordas de água” que caem sobre o rio, sobre o carro e sobre os corpos “sozinhos” e “suados”, esses últimos assim descritos como maneira de salientar a ausência de passantes causada pela chuva em local de intenso fluxo de pessoas àquela hora do dia: “o extremo oriental da cidade”.

Nessa altura, o narrador aponta para a caracterização física de Ana Lúcia por intermédio do espaço e da ambientação, pois a chuva escurecera seus olhos, segundo Afonso. Com a utilização desse subterfúgio descritivo, fica dito que a personagem feminina estima a companhia do narrador, posto que seus olhos se escureçam e reportem à ausência de alegria tal como o ambiente cinzento do dia chuvoso, no instante em que Afonso consulta o relógio, objeto que marca explicitamente a passagem do tempo, demonstrando estar com pressa.

Na sucessão das ações no espaço da cidade, Afonso narra: “Entreí a correr no bloco operatório. Contra as normas: nos hospitais a serenidade é obrigatória. Como se dominássemos o tempo” (p. 11). Longe do ambiente amplo e convulso da rua, marcado pela chuva e pelas aventuras sexuais, acompanhamos o protagonista no ambiente fechado, sereno e restrito do hospital. A afirmação “entreí a correr”, marca temporal que remete à ideia de

velocidade, é arrefecida no momento seguinte pela expressão “contra as normas”, altura em que, assim como Afonso, o leitor se vê em falta, pois que o ritmo da leitura parece acompanhar a velocidade das ações da personagem.

Estamos, portanto, diante de uma temporalidade expressa pelo espaço e pelo ambiente que seleciona e apresenta as ações do protagonista na mesma medida em que guia o olhar do leitor, condicionando sua percepção para aquelas características das personagens que o texto busca explicitar. Neste sentido, a primeira visão sobre aquele que fala manifesta-se, em *Os íntimos*, através das regulações temporais. Primeiro, por intermédio do tempo psicológico inerente ao protagonista; segundo, através da caracterização do espaço e do ambiente, pano de fundo sobre o qual Afonso desempenha as ações no presente da narrativa.

A explícita marcação do tempo presente aparece quando o narrador anuncia: “Hoje é dia de jogo, dia de jantar com os rapazes. Depois de salvar a mama de Elisa, a rapariga que me iniciou nos prazeres do sexo e na arte da traição” (p.13). Trata-se do encadeamento das ações, através do vocábulo “depois” indicando ocorrências anteriores: a operação da personagem Elisa, apresentada por Afonso como a primeira namorada que o traiu; e ocorrências posteriores, num futuro muito próximo: o jogo e o jantar com os rapazes.

No percurso da narrativa principiada ao meio-dia, o tempo parece transcorrer, posto que o jogo e o jantar sejam à noite. Todavia, novamente imerso no espaço da cidade, Afonso discorre:

Canto enquanto caminho debaixo da chuva. Gosto da chuva morna de Lisboa, do modo como ela se alia ao vento para combater os seus infiéis, virando guarda-chuvas, fazendo com que as pessoas sejam obrigadas a dançar. (p. 16)

No período transcrito, parece haver uma menção ao deslocamento de um ambiente para outro, no espaço da cidade, na medida em que o tempo transcorre. Ao meio-dia, Afonso estivera na Ponte Vasco da Gama, deslocando-se para o hospital e, após, para o local de encontro com os amigos. No entanto, a movimentação, a troca de ambientes e a marcação climática aparecem como maneira de caracterizar o espaço por onde Afonso circula cantando “debaixo da chuva”, mas não se trata de um fenómeno climático qualquer, porque é “a chuva morna de Lisboa”, que “se alia ao vento”, para virar guarda-chuvas e fazer as pessoas dançarem. A marcação geográfica “Lisboa” confirma a hipótese de se tratar do espaço compreendido por esta cidade quando o narrador se referiu à “Ponte Vasco da Gama”.

Ao chegar ao seu destino, Afonso dá a dimensão do cenário noturno erguido no espaço de Lisboa:

Numa esquina discreta, perto do Largo do Carmo. Paro no largo deserto, iluminado. Estou dentro de um cenário de cinema. Como se as casas fossem de cartão prensado e a vida se suspendesse para poder ser inventada, debaixo das luzes que vacilam na noite por causa da chuva, uma chuva miudinha, fininha, regulada como banda sonora. (p. 21)

Assim, está formado o espaço e o ambiente da noite de Lisboa, na qual o protagonista se situa em outro ponto turístico: o “Largo do Carmo”. Nesse espaço, o ambiente é caracterizado como “discreto” e “iluminado”. No entanto, a percepção da luz que bruxuleia em meio à chuva, das casas que aparentam ser “de papel prensado” e da vida, nesse ambiente, passível de ser inventada no dizer do narrador, forma um “cenário de cinema”.

Por um lado, o cenário noturno que se presta às confidências e o tom confessional garantem que se estabeleça a cumplicidade entre quem narra e quem lê, criando um ambiente favorável para guiar as impressões desse último sobre a narrativa.

Por outro lado, o que temos então são os aspectos que caracterizam o espaço e o ambiente convergindo para que se desconfie do discurso do narrador. Uma vez imerso no espaço que permite o discurso inventado, enquanto leitores, estamos à mercê daquilo que Afonso considerar conveniente mostrar ou suprimir de suas impressões, alimentadas pelo ambiente noturno tocado pela melodia da chuva.

Importante observar a maneira como o ambiente do restaurante é apresentado, em *Os íntimos*:

A tasca tem mesas corridas, louça desemparelhada, cinzeiros matarruanos de vidro grosso e toalhas de papel. Nada de design como gostam as mulheres e os gajos que não gostam de mulheres. [...] Os restaurantes elegantes deprimem-me: em geral são lugares onde uma trivial sopa de cenoura adquire um nome sonante que lhe rouba o sabor. Em geral as doses são curtas e os silêncios demasiado indiscretos. Gosto do espaço acanhado da casa de pasto A Claque. Gosto desta sala atulhada de quinquilharia e de vozes. As vozes das pessoas – oitenta por cento homens, o que também me é agradável –, a voz do relato na televisão. Um plasma gigante para que nenhum passe ou drible nos escape. O calor humano embacia os vidros. Lá fora chove cada vez com mais força. (p. 21)

Abrigado no recinto simples que lhe é aprazível e em meio à profusão de vozes marcadamente masculinas misturadas à sua, Afonso encontra abrigo na visibilidade pública para discorrer sobre sua vida íntima e a de seus companheiros. Tal atitude é favorecida pela

chuva que persiste, fazendo com que todos se abriguem no sítio comum do restaurante localizado em Lisboa, local que viabiliza o encontro frente à televisão em que transcorre o jogo *Benfica versus* Porto no estádio onde, igualmente, chove.

No restaurante, todos falam, mas, efetivamente, não se escutam porque cada participante tem as atenções voltadas para o interior de si, de onde emanam os discursos formadores do diálogo.

Quanto ao espaço e ao ambiente que circundam o texto em análise, em atenção a esses aspectos, concluímos que as ações desempenhadas no presente da narrativa transcorrem no intervalo temporal compreendido entre um dia e uma noite, aproximadamente, percurso cronológico observado segundo as indicações do narrador.

Nessa trajetória, há a presença constante da água em forma de chuva na formação dos ambientes. Assim como o tempo, ela escoia pela narrativa. A esse respeito, acredita-se que as menções feitas à chuva favoreçam a atmosfera sorumbática do texto. Aliada ao ambiente noturno, metáfora da própria solidão, a água que cai sobre o céu de Lisboa alimenta a concepção de um cenário propício à confraternização, tal como ocorre com o grupo de companheiros.

3.3 O tempo humano: vozes marcadas e não explicitadas

Afora a teoria de Pouillon, atrelada ao espaço e ao ambiente – matéria de investigação tanto de Dimas quanto de Lins –, sendo por nós interpretadas como aspectos do tempo aparentes em meio ao texto, outras modalidades temporais são demarcadas no decorrer de *Os íntimos*, sobretudo pela inclusão de outros gêneros narrativos que interrompem o fluxo da narrativa principal.

Uma das hipóteses para explicar essa mistura dos aspectos referentes à temporalidade junto ao romance talvez se deva à impossibilidade de dissecar o tempo, ou seja, de apreendê-lo em sua essência, em sua pureza de significado, de onde se compreende a amplitude do pensamento de Santo Agostinho sobre a questão, transcrito na epígrafe de abertura do capítulo. Por certo, sendo o tempo um elemento inapreensível e, a certa altura, inexplicável, entre essas observações demanda atenção a caracterização do presente da narrativa, época em que, de acordo com Afonso,

A vida dura cada vez mais tempo, as coisas repetem-se, matemáticas. Quanto mais evidente se torna a repetição, maior se torna a aceleração. A repetição torna-se epidemia, a epidemia instala o pânico e a velocidade. Mais do mesmo, cada vez mais depressa. Sobram-nos as pequenas coisas, se as pudermos agarrar. Se nos concentrarmos nisso ao ponto de encontrarmos um domicílio fixo para elas. As coisas que ninguém fala, as coisas sem valor. (p. 9)

A partir do exposto, Afonso revela-se saturado pelas impossibilidades que o cercam, atrelando repetição, velocidade e pânico, vocábulos utilizados para designar o tempo presente da narrativa em que as relações tornam-se excessivamente velozes e efêmeras, porque “a vida dura cada vez mais tempo”, segundo suas reflexões. Em meio a esse tempo, o protagonista assevera que “sobram-nos as pequenas coisas, se as pudermos agarrar”, de onde subentende-se a alusão à amizade, à companhia dos amigos, à reunião em torno do jantar, ao prazer de assistir a um jogo de futebol ou de caminhar na chuva, etc.

Na mesma medida, aquele que fala estaria incumbido da tarefa de preservar e alargar o tempo de vida de seus pacientes: “–Tempo, dê-me tempo, doutor. Nasci num país que fabrica tempo. ‘Estou a fazer tempo’, dizemos quando não sabemos o que fazer ou o que dizer. Como se tivéssemos a faculdade de criar o tempo à nossa medida” (p. 79).

A esse respeito, interpõe-se ao romance uma discussão sociológica evocada na tentativa de caracterizar os dias atuais, que parecem miscigenados ao cenário onde transcorre a narrativa de *Os íntimos*. De modo que, supostamente, haveria no texto um ponto de intersecção entre a temporalidade expressa na narrativa e o tempo atual o qual tentamos compreender. O ponto em que as temporalidades se entrelaçam estaria assegurado não só através do discurso levantado por Afonso, mas, em grande parte, pela presença das cartas e dos contos, bem como de seu conteúdo, gêneros narrativos que auxiliam na composição do livro de Pedrosa enquanto obra ficcional.

Materializadas nos escritos das personagens Ana Lúcia e Orlanda Cohen: “Carta de Ana Lúcia” (p. 65); o conto: “O desejo, lembras-te? Por Ana Lúcia Soveral” (p. 133); além do outro conto: “Músculo involuntário: um conto de Orlanda Cohen” (p. 145); neles a voz das mulheres se ergue principalmente para caracterizar o tempo que rege o presente do romance.

A carta que Ana Lúcia dirige a Afonso por ocasião da morte de Mariana, a filha deste último, “Quando a minha filha morreu, Ana Lúcia tentou seduzir-me por carta” (p. 64), consiste numa reflexão sobre a fugacidade do tempo e a impossibilidade de apreendê-lo. Nas palavras da personagem autora:

Temos o privilégio de nos sabermos mortais. O que fazemos desse privilégio? Em geral, fugimos dele, apavorados. Refugiamo-nos nas aparências do tempo, fazemos contas à morte. A morte de um jovem é uma afronta a essa nossa contabilidade estéril. As nossas vidas seriam muito diferentes, se acordássemos para cada dia como se fosse o único. Quantas vezes repetimos: “Temos tempo”? Quantas horas ocupamos a complicar as vidas dos outros, em vez de simplificar a nossa? (p. 69)

As reflexões da personagem feminina parecem dialogar com os postulados do sociólogo Zygmunt Bauman (2001) na altura em que o teórico discorre a respeito da “‘fluidez’ ou ‘liquidez’” como metáforas adequadas para caracterizar os aspectos temporais na contemporaneidade.

Na extensa teoria desenvolvida pelo autor, o tempo aparece redimensionado no espaço e ao longo do desenvolvimento da sociedade¹⁶, inclusive no que diz respeito às noções de medida e de distância. Bauman assegura que o tempo passou de uma suposta forma de desenvolvimento mais solidificada, subvertendo-se em uma forma mais líquida. Acerca dessas designações, o teórico esclarece as qualidades de sólido e de líquido atribuídas ao tempo:

Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluídos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. (BAUMAN, 2001, p. 8)

Paralelo à fluidez temporal que acelera o ritmo da vida, o tempo ao qual Ana Lúcia refere-se alarga-se em sua elasticidade e parece avançar sobre os limites impostos pela morte. Em meio a isso, os sujeitos fictícios, no caso do texto literário, estariam empenhados em estender os limites temporais sobre a morte: “Temos o privilégio de nos sabermos mortais. O que fazemos desse privilégio? Em geral, fugimos dele, apavorados”.

Uma vez inseridos nesse sistema, nas palavras de Ana Lúcia: “Refugiamo-nos nas aparências do tempo, fazemos contas à morte”, esquecendo-se de contemplar a realidade dos pequenos acontecimentos onde, segundo ela, reside a fé, o amor, a felicidade e a eternidade ou, recordando Afonso, suprimindo as experiências advindas dos acontecimentos triviais:

O Amor, vi-o, cintilante nos teus dedos, enquanto acariciavas a tua filha, o caixão, como se de novo a acariciasses no berço, enquanto dormia. Não era uma despedida; era uma promessa de cumplicidade inesgotável, o que os teus dedos desenhavam, sobre o rosto e as mãos da tua filha morta. (p. 68)

¹⁶À exemplo do autor, referimo-nos à sociedade europeia.

No que diz respeito ao conto “O desejo, lembrás-te: por Ana Lúcia Soveral”, igualmente endereçado a Afonso: “Ana Lúcia enviou-me há dias um conto sobre o desejo” (p. 132), os índices temporais de *Os íntimos* são novamente evocados: “Berlim era, nessa época, a cidade do desejo – uma cidade tão bela quanto infame, cortada ao meio por um muro, alto e perigoso como uma mentira” (p. 135). A narrativa consiste num diálogo entre a voz feminina transcrita em primeira pessoa, supostamente de uma mulher morta, dirigindo-se a um interlocutor chamado Daniel, de quem nada se sabe: “Sei que não deveria ter morrido, Daniel” (p. 136), fator que indica a relação entre as personagens.

A localização geográfica situada nas primeiras linhas do conto remete ao espaço ficcionalizado da cidade de Berlim, capital da Alemanha, “cortada por um muro”. Não deixaremos de fazer alusão ao Muro de Berlim, construído em 1961 durante a Guerra Fria, marco sobre o qual ambienta-se o conto, separando a Alemanha Oriental da Alemanha Ocidental. Todavia, a cidade e o muro que corta sua geografia indicam o formato metafórico que o texto adquire para falar aos sujeitos sobre a impossibilidade do desejo numa sociedade em que:

O desejo é atraído pelos muros e pelas mentiras, alimenta-se deles sem querer, porque o desejo não sabe senão desejar. Esbarra num muro, olha para o infinito do céu e transforma a rigidez do cimento numa montanha rochosa a escalar. Da areia das palavras faz ouro puro, escaldante – o desejo não aceita a erosão e o frio do mundo. (p. 135)

O muro pode ser entendido como a indiferença que parece tomar conta dos sujeitos, sobretudo neste princípio do século XXI onde, exilados em si mesmos, porque aparentemente imunes ao desejo – metáfora das relações interpessoais – os sujeitos esbarram em seus semelhantes. Esses últimos colocando-se tal como muros quase intransponíveis.

Segundo Anthony Giddens, discorrendo sobre as formas de intimidade que permeiam a sociedade contemporânea: “A intimidade é acima de tudo uma questão de comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal” (GIDDENS, 1993, p. 14). Da mesma forma que a teoria desenvolvida por Bauman, os postulados sobre a intimidade desenvolvidos por Giddens possuem origens sociológicas bastante profundas e que igualmente envolvem uma série de questões de ordem identitária.

Uma vez recaindo sobre o sujeito, esses fatores incidem sobre a formação da identidade fomentada pelos fatores sociais em meio aos quais ele deambula. Frente a isso, o desejo ou os demais sentimentos parecem não aceitar “a erosão e o frio do mundo”, porque o

sentido de estar em companhia, a certa altura, transpõe as fronteiras impostas, fazendo necessária a relação entre as pessoas.

Na mesma direção segue o conto de Orlanda Cohen, escritora ficcional e paciente de Afonso a quem confiara seu texto: “– Um conto meu. Não é erótico, não se preocupe. É curto. Gostava que o guardasse. Obrigada” (p. 144). O enredo é narrado pelo coração de Sara, uma judia morta na prisão de “Auschwitz, no último dia do ano de 1944” (p. 149): “Deixei de ser o coração dela” (p. 147).

No espaço claramente demarcado e símbolo do Holocausto, as regulações de ambiente: “Nevava. [...] Os prisioneiros são chamados para cobrir a terra e os poços de sangue” (p. 147), reforçam a dimensão da frieza e da falta de compreensão entre as pessoas em ambiente tão hostil: “Já não sinto os gritos que soltavam os homens e as mulheres durante a tortura” (p. 148).

Esse coração que tão cruamente fala da indiferença humana tocada pela atmosfera nazista confessa que Sara: “Logrou esconder um bebé durante quase um mês. [...] As outras mulheres não conseguiam dormir. Alguma terá acabado por a denunciar – a troco de um bocado de pão, talvez. Na melhor das hipóteses” (p. 149).

Obedecendo ao princípio de que a obra literária seja a matéria de reflexão do leitor, numa tentativa de relacionar os dois textos de Ana Lúcia e o conto de Orlanda Cohen à questão temporal presente em *Os íntimos*, entende-se que esses textos convidam a problematizar questões como relacionamento, identidade e comportamento na sociedade atual evocados a partir de acontecimentos históricos como a queda do muro de Berlim e o Holocausto.

Além disso, é na intersecção entre as regulações e as relações estabelecidas entre as diferentes temporalidades que ao leitor é dado entender a suposta desilusão que acomete Afonso no momento da narração.

Consideramos ainda, que as personagens femininas vêm falar ao leitor através dos textos que escrevem, permitindo entrever uma postura engajada na compreensão de um tempo que em seus diversos aspectos remete à contemporaneidade.

4. A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM E O DISCURSO POLIFÔNICO NA VISÃO DE MIKHAIL BAKHTIN

O homem é a única criatura na Terra que tem vontade de olhar para o interior de outra.

Hans Carossa

4.1 Sobre a personagem, o herói e o diálogo

Quando Inês Pedrosa deu vida às personagens de *Os íntimos*, talvez a escritora coimbrã não tenha imaginado a amplitude interior que aqueles seres fictícios atingiriam, na tentativa de convencer o leitor de sua existência e verossimilhança através do diálogo que adentra pela noite da narrativa. Tal consideração torna-se possível na observância de que o engendramento das personagens e a conversação por elas travada tangenciam para um emaranhado de reflexões que, a certa altura, apontam para a medida da própria condição humana neste princípio de século.

Neste sentido, quanto às significações externas que o romance possa adquirir, Pouillon (1974) considera que: “Saímos da obra apenas na medida em que nos colocamos primitivamente dentro dela” (POUILLON, 1974, p. 10), ou seja, o pesquisador de literatura, assim como ocorre em qualquer outra área, há que despir-se de seus (pre)conceitos e penetrar no âmago de seu objeto de análise – no presente caso, o texto – a fim de apreendê-lo de maneira menos superficial e mais imparcial.

Atinente ao exposto pelo crítico, no trabalho que se segue, tal empreitada será executada com o auxílio das teorias empenhadas em deslindar o interior da obra literária, sem deixar de observar que os métodos selecionados para analisar o romance condicionam sua eficácia à medida em que se sabe em quais discussões empenhá-los.

Buscando compreender a composição das criaturas ficcionais que dialogam entre si a partir da leitura de *Os íntimos*, o suporte teórico estará empenhado em analisar a importância e o papel que as personagens Afonso, Pedro, Augusto, Guilherme e Filipe adquirem em meio ao romance; tendo em conta que para além desse gênero narrativo, de acordo com Rosenfeld (2009), a personagem constitui a própria matéria da ficção, na medida em que é o meio de acesso mais visível entre o leitor e a obra literária.

Integrantes do que o crítico estruturalista Gérard Genette denominou, em seu *Discurso da narrativa* (1995), como nível “diegético” ou “intradiegético” do texto literário, nível que abrange “todo o acontecimento contado por uma narrativa” (GENETTE, 1995, p. 227) é, principalmente, graças à profundidade emocional adquirida pelas personagens na diegese de *Os íntimos* que elas tendem a aproximar-se do leitor, ganhando-lhe a simpatia, o desprezo ou, ainda, suscitando-lhe sensações catárticas, no sentido aristotélico do termo¹⁷.

Por esse motivo, parece-nos que, para o autor francês, o que interessa efetivamente no estudo da narrativa literária é a compreensão da organização interna do texto, veículo pelo qual as personagens movimentam-se enquanto parte de uma estrutura organizada; o que permite justapor a opinião de Genette à de Rosenfeld, reiterando a importância da desenvoltura das personagens em meio ao universo ficcional.

Na esteira desse pensamento, definir com alguma coerência o que seja a personagem, analisando sua movimentação em meio ao texto literário, não parece tarefa menos árdua. Contudo, trataremos dos sujeitos do romance a partir de seus desdobramentos, principalmente no que concerne às questões temporais e dialógicas que transpõem toda a narrativa de *Os íntimos*.

Numa primeira visão, poderíamos dizer que, enquanto elemento pertencente à narrativa romanesca, a personagem de ficção independe dos seres reais, porque se supõe que ela seja “um habitante da realidade ficcional” (BRAIT, 2006, p. 11), que aparece no nível da diegese, logo, pertencente a um universo singular, aparentemente, sem ligações visíveis nem com as pessoas concretas tão pouco com a realidade exterior às páginas do romance que a encerra. No entanto, nossa análise dos seres ficcionais de *Os íntimos* seria deficitária se, para fazê-la, nos guiássemos somente por essa breve observação. Uma vez construídas de caracteres gráficos – as palavras – não seria suficiente dizer que as personagens Afonso e Augusto, ou Pedro e Guilherme, e mesmo Filipe, ou as presenças femininas que permeiam a obra, somente adquiriram existência ficcional porque concebidas e transcritas para o papel pela mão de sua autora.

Se for verdade que as personagens guardam alguma semelhança com os seres reais, ainda que sejam regidas pelas normas da ficção, conforme propõem os críticos da literatura

¹⁷ Ao mencionar o sentido catártico de que fala Aristóteles em sua *Poética* (335 a. C. a 323 a. C.), estamos nos referindo a um dos aspectos mais significativos e enigmáticos da arte trágica, já que o filósofo grego apresenta o conceito de catarse como uma das partes essenciais do modelo trágico, “suscitando o terror e a piedade, e tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1986, p. 110). No entanto, Eudoro de Souza, em tradução da edição portuguesa de 1986, ressalva que a catarse não deve ser entendida somente como expurgação ou purificação das emoções. Antes, “esta ‘situação’ à distância propícia ao conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determina a função catártica, não como ética, filosófica ou hedonística, mas sim, como principalmente estética e finalmente gnóstica” (op. cit., p. 100).

Jean Pouillon (1974), Beth Brait (2006) e Anatol Rosenfeld (2009), antes importa saber, afora as palavras, a matéria de que são feitas as criaturas que figuram na narrativa de Pedrosa.

Com efeito, considerando a hipótese de que, enquanto inventora das criaturas do texto a partir de suas visões de mundo e, sobretudo, com o auxílio indispensável da imaginação ou do elemento misterioso, Pedrosa, enquanto autora pertencente ao mundo real, parece alcançar a construção de um texto em que suas criações movimentam-se ornadas com tal coerência que parecem ávidas por confundir os seres reais – os leitores.

Todavia nos restringiremos, a exemplo de Genette, à contemplação do universo narrativo. Isto se deve graças à observação da estrutura de *Os íntimos* construída a partir de fragmentos de vários diálogos que se cruzam, numa primeira visão, de forma aleatória, mas que terminam por revelar um conjunto coerente.

Nessa estrutura, as vozes justapõem-se, de maneira que uma se faz sentir no eco da outra como consequência da plenitude de consciência que é atribuída às personagens do romance enquanto criaturas emancipadas do autor que as concebeu, considerando a opinião de Mikhail Bakhtin.

Neste contexto, parece-nos de acentuada relevância destacar, em primeiro lugar, a presença do diálogo enquanto parte da estrutura narrativa no trecho de *Os íntimos*. Tendo em atenção que, uma vez salientada a emancipação da personagem com relação ao autor, é por intermédio da livre consciência dialógica dos seres ficcionais inseridos no romance literário que: “ao conceder ao herói certa autonomia com relação ao autor, encarnando o *outro-sujeito* e não o *outro-objeto*, Bakhtin extrapola os limites da ficção para ganhar o mundo da linguagem e sua constante *dialogicidade* ética” (BRAIT, 2012, p. 52).

Por apresentar conceitos como os destacados por Beth Brait, Bakhtin extrapola os limites do texto ao referir-se à efetiva emancipação da personagem, na medida em que essa desvincula-se do autor para aproximar-se do indivíduo real.

Processo esse que se realiza por meio do fluxo de consciência explicitado no estudo singular sobre os *Problemas da poética de Dostoievski*. Na obra, o estudo do dialogismo ou da “ciência do diálogo”, conforme nomeia o tradutor Paulo Bezerra (2010), é uma constante da qual as primeiras investigações datam dos anos 20 do século XX, de acordo com Brait (2012).

A teoria polifônica defendida pelo teórico russo, atrelada à maneira como ele encara as personagens das obras de Dostoiévski, permanece viva ao longo dos anos, entre outros aspectos, devido à originalidade e à densidade no tratamento não só da personagem de ficção como também da linguagem enquanto matéria constituinte de um universo ampliado, na

mesma medida em que os seres ficcionais são analisados. Em meio a essas considerações tecidas sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin dedica-se à construção do conceito do “duplo”, envolvendo os pares Eu/Outro, Identidade/Alteridade, um dos pilares da construção polifônica, observada pelo crítico russo, principalmente na obra dostoiévskiana intitulada originalmente *Dvoinik* (1846)¹⁸, ou *O duplo* (2011), na tradução brasileira.

As reflexões descortinadas a partir da crítica tecida em *Problemas da poética de Dostoiévski* sugerem uma análise inclinada tanto para o caráter literário quanto para o caráter filosófico da linguagem, tal a profundidade do que se manifesta em seu conteúdo.

Na observância das investigações às quais nos propomos, deitaremos o olhar sobre o viés literário, sem deixar de considerar que grande parte dos estudos de Bakhtin aponta para a riqueza do diálogo, para o dialogismo.

Assim, sendo o diálogo comunicação e “a comunicação é a essência da linguagem na reflexão bakhtiniana” (BRAIT, 2010, p. 116), a questão apresenta-se filosoficamente com raízes muito mais profundas do que permitem explorar os limites físicos impostos por nossa pesquisa, consoante à opinião de David Lodge, que resume a teoria bakhtiniana:

A categorização feita por Bakhtin dos diversos níveis do discurso romanesco é complexa, mas seu princípio básico é simples: a linguagem do romance não é *uma* linguagem, mas antes uma mistura de estilos e vozes diferentes, o que faz do romance a forma literária democrática e antitotalitária por excelência, em que nenhum posicionamento ideológico ou moral está a salvo de receber críticas ou de cair em contradição. (LODGE, 2010, p. 137)

No entanto, embora a escrita seja clara e esclarecedora, a condensação de ideias promovida pelo estudioso britânico não exime o presente trabalho da ingrata tarefa de realizar um recorte analítico minimamente coerente no pensamento dialógico-polifônico de Mikhail Bakhtin em meio à profusão de conceitos criados pelo teórico.

Entre as considerações feitas por Bakhtin acerca da figura dos heróis, merece destaque aquela em que o autor os qualifica como seres ornados de “relativa” liberdade e independência, esclarecendo que se trata de existências ficcionais profundamente articuladas, porque providas de uma *consciência* ativa, que transcende a figura rígida da personagem engessada nos limites estabelecidos pelo dogmatismo do autor. Consideração aplicável aos cinco sujeitos de *Os íntimos*, onde cada uma dessas personagens está dotada de consciência e voz próprias, o que lhes permite falar abertamente ao leitor através da narração em primeira

¹⁸ Aproximadamente, de acordo com Paulo Bezerra, tradutor da edição portuguesa de 2011: “Pouco depois de seu romance de estreia, *Gente pobre* (1846), Dostoiévsk publicava *O duplo*.”

peessoa, sem a interposição de outro narrador, ainda que Afonso, a voz mais saliente do texto, anseie fazê-lo, ao apresentar os companheiros segundo suas impressões sobre aqueles sujeitos.

4.2 Da formação do narrador à plenitude de consciência

É graças à plenitude de consciência e ao trabalho com o dialogismo viabilizando a refração do Um no olhar do Outro que as personagens masculinas do romance de Pedrosa têm suas falas equivalentes em certos momentos do texto, tornando-se narradoras de sua própria história como é o caso de Afonso, Pedro, Augusto e Filipe ao confessarem, respectivamente: “Sou feito de papel e tinta, pelo menos neste momento em que os vossos olhos deslizam sobre esta página” (p. 13), “Sou feito do carvão incandescente da escrita” (p. 33), salientando a urgência de: “Usar as palavras como simples extensões da personalidade” (p. 71), conforme lembra Augusto.

Todavia, Filipe parece discordar da atitude narrativa dos companheiros, argumentando que: “Já não há artífices, artistas. Só espertalhões do conceito, que ganham a massa e mandam fazer as obras aos carpinteiros, ferreiros e pedreiros que ainda existem” (p. 165) e, também se poderia acrescentar, recorrem aos verdadeiros escritores para escrever em literatura.

Por um lado, nesses trechos, a recorrência das mesmas escolhas lexicais expressas nas vozes de Afonso e de Pedro através da conjunção verbal “sou feito”, onde um “eu” está implícito, conduz para o entendimento da narrativa em primeira pessoa, ocasião em que as criaturas de Pedrosa dirigem-se abertamente ao leitor e se autoreconhecem enquanto personagens de ficção, demonstrando ter consciência acerca de seu papel e de sua própria existência ficcional, uma vez admitida que sua matéria-prima sejam as palavras elaboradas com “papel e tinta”, meio pelo qual constrói-se a própria escrita literária pois que deliberam sobre o processo de escrita, numa atitude metanarrativa ao discorrer sobre sua constituição e sobre a composição do texto do qual fazem parte.

Por outro lado, as personagens de *Os íntimos* tornam-se elucidativas de um movimento especular que toma conta da narrativa: “Nós olhamo-nos como se nos víssemos ao espelho. Ritual espontâneo de reconhecimento” (p. 19) e da própria organização narrativa na medida em que Afonso vem afirmar, por meio do texto, que:

As palavras são sempre pedras, pedaços de fronteiras. Servem para separar, para rasgar. Podem ser plagiadas, decalcadas como passaportes falsos. Nunca enganam por completo. Nunca revelam a verdade toda. Mudam com o sotaque, a voz, a ordem na frase, o esforço. [...] Dou-me bem com as palavras, porque lhes conheço o antídoto: a música. Componho. Sei pôr a música na letra. É isso que me invejam: a melodia. (p.16)

Ora, além de admitir sua composição a partir de palavras, os sujeitos do texto parecem questioná-las enquanto matéria de sua autoconstrução. Ao mesmo tempo, a principal voz da narrativa compara-as com “pedras”. Posto dessa forma, isso equivale a dizer que palavras e personagens sejam construtos maciços, enrijecidos, intransponíveis.

Mas, além disso, Afonso, contraditoriamente, nomeia os vocábulos como “pedaços de fronteiras”, de onde se conclui que pareçam híbridos, contornáveis, maleáveis. Tem-se assim uma construção lexical dicotômica em que palavras e personagens ora se mostram abertamente ao leitor, ora se metamorfoseiam em elementos enigmáticos, num sistema que abrange as instâncias textuais apontadas por Genette, constituídas dos níveis diegético, extradiegético e metadieético.

Uma vez estruturadas por palavras, tão dissimuladas parecem ser as personagens que, assim como aquelas, “nunca enganam por completo” porque seu desempenho guarda alguma semelhança com os habitantes da realidade.

Ao mesmo tempo, os vocábulos “não revelam a verdade toda”, pois isso decretaria a extinção do texto literário, tendo em vista que esse não tenha por objetivo a reprodução da realidade, sendo substancialmente formado sobre os mistérios que rondam a criatividade do autor real de quem o texto guarda alguns traços expressos por meio da utilização da linguagem.

Se, em diálogo com o leitor, Afonso afirma dar-se bem com as palavras, porque supostamente lhes conhece o antídoto, o protagonista de *Os íntimos* está a advertir que ele é tão ludibrioso quanto aquelas, logo, exigindo o máximo de atenção de quem se empenha na leitura do texto apresentado, a fim de não ser iludido por sua fala melodiosa, advertindo que “palavras, conceitos e suposições não devem ser usados mais do que o estritamente necessário” (p. 15). É esse aspecto que o médico oncologista insinua que as demais personagens e o próprio leitor o invejam: “a melodia”, o desprendimento em relação a seus pares, uma vez que, diferente dos seres humanos que são “dependentes uns dos outros. Cada vez mais dependentes” (p. 15), conforme coloca, ele afirma não o ser.

Tal opinião corrobora mais uma incongruência observada no discurso da personagem Afonso. Negando a independência que o domina, segundo suas palavras, está a afirmação de

que “Falta-nos um interlocutor desinteressado, alguém que não nos sirva, que não nos utilize, que nos ensine a sair do nosso invólucro produtivo e a entender a gratuita e caótica beleza do mundo” (p. 9). É por intermédio de afirmações como essa que a escrita da obra justifica-se e que as constantes referências diretas ao leitor são admitidas, estando presentes ao longo da narrativa, porque esse está entendido como o “interlocutor desinteressado” ao qual o protagonista se dirige para contar seu cotidiano, do qual os amigos são parte importante, através do texto de *Os íntimos*.

Não obstante, a aparente serenidade do protagonista em lidar com a morte e com a solidão, por exemplo, ocorrências evidentemente humanas que marcam sua trajetória durante toda a narrativa, é a causa principal dos ciúmes que seus amigos e o leitor lhe dedicam após conhecê-lo, conforme ele quer que acreditemos:

Por isso pouco me importa que me chamem vaidoso. A vaidade que me atribuem é uma espécie de antecâmara da admiração que meus pares me dedicam. Custa-lhes admitir que sou de uma competência extrema quando se trata de anunciar a morte de meus pacientes. (p. 15-16)

Partindo destas considerações, parecem muito tênues as fronteiras entre pessoas e personagens, posto que estejamos diante de um protagonista que, uma vez conhecedor dos recursos da prosa, possui autonomia materializada na plenitude de vida e de voz, dirigindo a palavra diretamente a quem lê e insinuando que gostaríamos de assumir o papel que ele ocupa na narrativa, dada a sua versatilidade e desprendimento frente às adversidades que enfrenta, de acordo com suas palavras.

4.3 A autoconsciência e a refração no olhar do Outro

A respeito da emancipação das personagens, Bakhtin afirma que elas interpretam, à sua maneira, o mundo interior e o mundo exterior a si –incluindo as demais personagens – por intermédio da *autoconsciência*, outro aspecto elementar na composição do pensamento polifônico.

Para Bakhtin, parece ser a emancipação da consciência do herói que o liberta do autor, pois aquela se desdobra em várias nuances ao refletir sobre a existência do próprio herói e sobre o mundo ficcional que ele habita, viabilizando, dessa maneira, a diferenciação entre as vozes em meio à narrativa. Em outras palavras, é por meio desse mecanismo que permite

adquirir consciência sobre o outro e autoconsciência sobre si mesmo que o herói passa a perceber o mundo e absorvê-lo com independência de quem o criou, opiniões expressas na autonomia das vozes, motivo pelo qual

o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas *o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*. [...] O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Essa autoconsciência é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação. (BAKHTIN, 2010, p. 53)

Dessa maneira, o teórico russo defende a ideia de que a consciência e a autoconsciência das personagens salientes no plano diegético prevalecem como matéria central do romance. Isso se deve ao fato de os seres ficcionais não se mostrarem materialmente como ocupantes de um determinado mundo físico criado e dominado pelo autor, onde esse último detenha informações privilegiadas, as quais ele seleciona e revela ao leitor conforme sua vontade no curso da narrativa. Mas antes, para Bakhtin, a personagem vai se mostrando a partir da consciência sobre o mundo exterior a si e pela maneira como se percebe e pensa sobre suas próprias ações, expandindo, no avançar do texto, o alcance de sua percepção:

Graças a isso, porém, todos os traços estáveis da personagem, mantendo-se igualmente substantivos ao se transferirem de um plano de representação a outro, adquirem valor artístico totalmente diverso: já não podem concluir e fechar a personagem, construir-lhe a imagem integral, dar uma resposta artística à pergunta: “quem é ela?”. Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem. (BAKHTIN, 2010, p. 54)

A esse propósito, Afonso, enquanto personagem de ficção, constrói sua imagem na medida em que descreve os demais companheiros. As características que o narrador atribui a esses últimos são observáveis em sua própria conduta ao longo do texto literário. Na medida em que ele se inteira dos traços que vislumbra no outro, vai concedendo forma a sua própria estrutura tanto física como emocional.

Não obstante, a personagem parece questionar a organização textual eleita por seu criador, afrontando não só a esse, mas ainda uma vez, o leitor, na medida em que parece

querer saltar das páginas que o contêm para se fazer habitante da realidade exterior, decidindo ele mesmo o formato que a estrutura narrativa deverá conter, ou pretendendo ser o próprio autor:

Chamem-me vaidoso, se isso vos der prazer. O prazer de descobrir gente mais imprestável do que nós, isso que alimenta a literatura. [...] Nem sequer ainda me vislumbraram os contornos, e já sabem que me dedico a aventuras sexuais pouco ortodoxas e que sou vaidoso. O conteúdo antes da forma. A moral da perna ao léu, correndo do fim da história para o seu início, poupando-vos a mariquice das entrelinhas. O caos em vez do corrimão do aforismo. Convém-vos? É-me indiferente o que vos convém, o modo como vos ensinaram a ler. Introdução, desenvolvimento, conclusão. Um enredo amorosamente bordado, capítulo a capítulo, com personagens espreguiçando-se nos lençóis da prosa, despindo-se da banalidade inaugural para nos desvendarem as suas almas repletas de cambiantes até ao clímax, de preferência trágico. A tragédia cai sempre bem, cofere-nos umas sombras de sagacidade. (p. 13-14)

Com Afonso novamente à frente do texto, estamos outra vez desdenhosamente afrontados pelo protagonista enquanto leitores de romance. Isso porque, no princípio da narrativa, ele relatou fatos íntimos, aparentemente aleatórios, os quais ele viveu ou presenciou: “os seios arfantes de uma mulher” e “os méritos do sexo oral” (p. 9), “Há dias prenderam um rapaz e uma rapariga por estar a fazer sexo oral dentro de um carro” e “Hoje exerci meu ato de cidadania solidária com esse par, praticando sexo oral dentro de um carro” (p. 10).

Algumas páginas depois, descobrimos que o protagonista faz com que saibamos de tudo isso com o único intuito de chamar-nos “gente imprestável”, mexeriqueira, que se importa em ler sobre a vida alheia em romances eivados de “mariquices”. E anuncia que não dá importância para a forma como nos é convencional ler, posto que, uma vez de posse da narrativa, irá escrever como melhor lhe aprouver, privilegiando “o caos em vez do corrimão do aforismo”.

Assim parece fazê-lo, despreocupadamente, até o clímax final, “de preferência trágico”, porque, segundo ele, a tragédia nos orna de “umas sombras de sagacidade.”, que nem chegam a ser a expressão de uma inteligência perspicaz, apenas o esboço daquilo que o leitor de *Os íntimos* gostaria de ser de acordo com a visão de Afonso, ou seja, um leitor de romances de conteúdo e forma tragicamente elevados, considerando-se para tal o modelo da grande tragédia concebida por Aristóteles.

Na tessitura de tais considerações chamamos a atenção para o fato de o narrador colocar-se mais uma vez no mesmo nível que o leitor, na altura em que escreve “confere-nos”

a nós, leitores reais e a ele, narrador ficcional, em nova atitude que demonstra seu anseio em se equiparar às pessoas reais, ou sob outra perspectiva, ficcionalizar o leitor, ironicamente considerando-nos tão irrealis quanto ele o é enquanto habitante da realidade.

No entanto, embora sem sucesso na apreensão total tanto dos seres reais quanto dos ficcionais, o entendimento das pessoas da narrativa aparenta ser mais fácil do que a compreensão destinada aos primeiros, pois, considerando o número reduzido de orações que constituem a personagem de ficção, ela passaria a ser considerada menos fragmentada do que as pessoas do mundo real, “inefáveis”, no dizer de Rosenfeld.

Observadas em *Os íntimos*, as existências aí presentes estariam hipoteticamente mais vulneráveis do que os seres reais, frente à análise do observador, porque as características das primeiras não extrapolariam os limites físicos – as páginas – do próprio romance, estando limitadas às dimensões estruturais da narrativa por um número determinado de frases, ao passo que as dimensões dos segundos seriam inesgotáveis em suas possibilidades distribuídas pela vida afora. Assim, se as personagens do romance ganham forma por meio da seleção dos traços que procuram evidenciar ao leitor, em detrimento de outros por elas negligenciados, as pessoas reais também o fazem, porém, através de possibilidades infindas.

Tal como o leitor real, o narrador de *Os íntimos* procura desvendar seus iguais e o próprio leitor diante da evidência de que ele está a referir-se aos “caríssimos leitores” e “às leitoras” (p.53). Posto de outra maneira, em meio às discussões, poderíamos dizer que ambos os sujeitos, reais ou fictícios, jamais podem ser esgotados, dado que, por mais profundamente analisados que sejam, sempre guardam zonas indeterminadas, pontos obscurecidos apenas esboçados na personalidade que um e que outro possa adquirir frente ao interlocutor / leitor.

Nesta perspectiva, não por acaso Afonso faz questão de se colocar como personagem narradora autossuficiente, que dialoga com o leitor, esclarecendo que ele é um sujeito que se movimenta com destreza junto ao texto, dominando a própria técnica narrativa. Ao agir dessa maneira, aquele ser ficcional parece fazê-lo na tentativa de encobrir justamente suas características implícitas nas entrelinhas do texto, que apontam exatamente para o que ele não quer mostrar, como a trajetória de um sujeito em conflito, marcado por diversos impasses de ordem existencial como, por exemplo, o medo de estar sozinho, da rejeição de seus pares, o medo da morte, entre outros.

Com efeito, as personagens parecem delimitadas, sobretudo, tanto pela imaginação de quem as criou como por quem as percebe e pelo espaço em que foram concebidas (no presente caso, o romance) dando, dessa forma, as dimensões do microcosmo por onde se movimentam: tão fragmentado quanto as características que se apreende de cada ser real.

Sob a perspectiva bakhtiniana, esse tipo de personagem, que se vale das relações dialógicas a fim de marcar sua presença em meio ao texto, vai construindo o diálogo – o conteúdo do romance – a partir da refração no olhar do Outro, ou seja, as personagens constroem-se através do dialogismo de maneira especular, onde o discurso/voz de uma reflete sobre o discurso/voz da outra. A esse respeito, Genette (1995) conceitua voz como:

“aspecto – diz Vandryès – da acção verbal considerada nas suas relações com o sujeito” – não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a acção, mas também aquele (o mesmo ou o outro) que a relata e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa. (GENETTE, 1995, p. 212)

Em constante diálogo com seus iguais, o herói se entende e entende o Outro como duplo de si. Uma vez vislumbrando seu duplo, o herói da narrativa contempla a si mesmo de modo que “a palavra e o ponto de vista do outro se tomam essenciais para ele” (BRAIT, 2012, p. 67), num exercício cada vez mais aprofundado que extrapola os limites do texto e passa a significar enquanto estudo da própria condição humana, favorecendo que se perceba a abertura de “mais uma ampla janela na busca do conceito de polifonia, associado a autor, herói, narração, diálogo interior, desdobramento de vozes, conflito de consciências, valores, identidade/alteridade.” (op. cit., p. 66).

Em meio a esse sistema, ganha forma um romance onde é possível divisar várias vozes polifônicas que se entrelaçam e se coadunam na trama diegética, de onde se conclui que as personagens que assim dialogam nunca podem ser vistas como construções acabadas, estando constantemente abertas a novos ângulos de análise que variam de acordo com o olhar daquele que as observa.

Quanto ao autor-pessoa física, a matéria da autoconsciência da personagem em constante estado de renovação, porque desestrutura o plano monológico da narrativa, parece dar mote ao trabalho do romancista que abdica de apreendê-la em sua totalidade e tão somente anseia por desvendar o interior dela. Nessa acepção, tal como um psicólogo, o artista submete-se à lógica dos seres ficcionais na tentativa de apreendê-los. De maneira que

a personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de sua autoconsciência. (BAKHTIN, 2010, p. 58)

Porém, recuperando as ideias de Pouillon (1974) e de Rosenfeld (2009) ao afirmar que todo romancista é também um psicólogo por tentar compreender os desdobramentos das personagens, além da teoria de Booth (1980) de que o autor real não pode se eximir de suas marcas no texto literário, suponhamos que, a partir da análise do pensamento de Bakhtin, o autor de ficção mostre-se em alguma medida através do que está presente no interior da consciência das personagens.

Explicando a questão, Bakhtin afirma a presença de um autor cuja voz se justapõe à voz do herói no mesmo plano narrativo que esse, e analisa-o por meio de sua autoconsciência, o que permite ao estudioso afirmar:

A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, no qual é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas construções acabadas à revelia. (BAKHTIN, 2010, p. 77)

Neste sentido, acreditamos que a visão de um autor que se insere no mesmo plano narrativo das personagens contenha traços da própria consciência do autor-pessoa física, permeada por suas vivências e visões de mundo e aparentemente isento da obra literária, daí a ressalva de uma “relativa” independência das personagens que, inexoravelmente, é produto da mente dele.

Desse modo, a liberdade do herói é um momento da ideia do autor. A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto *palavra do outro*, enquanto *palavra do próprio herói*. (BAKHTIN, 2010, p. 74)

Quando Bakhtin discute a descentralização do campo de visão monológico do autor, cedendo espaço para que a voz da personagem se eleve, o crítico literário chama atenção não só para a nova posição assumida pelo autor ou para a progressiva desvinculação das criaturas ficcionais de quem as criou, mas antes, faz com que atentemos para a relação que elas estabelecem consigo mesmas e com seus pares, pois “no homem sempre há algo, algo que ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante” (BAKHTIN, 2010, p. 66). Assim colocada, a ideia conduz para o entendimento de que as personagens dotadas de pensamento e vontade própria não podem ser interpretadas como seres estáticos, sob o risco de serem encaradas com uma visão reducionista, simplista, por parte do pesquisador de literatura. Portanto, é

imprescindível considerá-la em seus múltiplos desdobramentos, com a atenção voltada para seu interior, através do que ela pensa e para o exterior, por intermédio do dito e do não dito, no leque de possibilidades (infinitas, não se tratasse de personagens de ficção, sujeitas aos mecanismos que delimitam a obra) que se abre, de acordo com a desenvoltura de cada uma no texto literário.

Uma vez com personagens dotadas de autoconsciência e portadoras de ideias próprias que em quase nada lembram as ideias do autor, chegando mesmo a adquirir posicionamento contrário aos dele, chega-se à formação de “um mundo de consciências que se elucidam mutuamente, um mundo de posicionamentos conjugados do homem” (BAKHTIN, 2010, p. 110) em que uma das vozes se sobressai às demais como a do “homem de ideias”, ou seja, a voz do herói que metamorfoseia seu discurso confessional em discurso do mundo e sobre o mundo, através da autoconsciência.

É a consciência do homem de ideias, adquirida sobre si mesmo a principal, estrutura que viabiliza o acesso entre a interioridade da personagem dotada de pensamento e o mundo exterior às páginas da obra literária, um dos motivos pelo qual a autoconsciência é considerada por Bakhtin como a verdadeira heroína dos romances de Dostoiévski.

Contudo, ao contrário do que se poderia pensar, mesmo o homem de ideias que organiza e subordina as demais vozes participantes do grande diálogo está impossibilitado de ser apreendido totalmente, uma vez que ele, assim como os demais participantes, encontra-se sujeito aos desígnios de sua consciência, criando uma imagem aberta, nunca acabada, do ser pensante que vai se mostrando ao leitor nas páginas da narrativa. É o homem de ideias a criatura de tal maneira se emancipa do autor, agigantando-se, que parece ávido por suprimir a presença, mesmo fictícia, de quem o concebeu, tomando para si as rédeas do texto literário, num exaustivo exercício metanarrativo, conforme a personagem protagonista Afonso parece fazer em *Os íntimos*, na ocasião em que descreve seus companheiros na medida em que ocupa o lugar conferido ao narrador em meio ao texto.

5 A POLIFONIA DAS VOZES

É bom estar só, porque a solidão é difícil.
Rainer Maria Rilke

5.1 Da Identidade à Alteridade: o herói solitário de *Os íntimos*

Tendo em vista os vários aspectos elencados, o capítulo que segue terá em atenção as questões que até aqui se colocaram como objeto de investigação sobre a formação e desenvoltura das personagens no romance polifônico observado a partir da teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin.

Entre as discussões encontra-se a compreensão de como ocorre a formação da autoconsciência das personagens por intermédio do grande diálogo, constituindo, essa última, a ação principal e a matéria sobre a qual o romance se constrói. Paralelamente a esse esclarecimento, buscaremos entender a maneira como ocorrem as interações entre os participantes do discurso baseadas no movimento especular das vozes/consciências, altura em que abordaremos a dicotomia Identidade/Alteridade ou: de como o discurso do Outro, distinto do discurso do Um que domina a narrativa, transmuta-se em discurso sobre o próprio Um, miscigenando as identidades que se querem demasiadamente independentes umas das outras.

Finalmente, uma vez imersos no fluxo de consciência dos heróis por meio do discurso, examinaremos a profundidade atingida no cruzamento das discussões dialógicas no decorrer do texto em análise que, por meio de suas múltiplas perspectivas, aponta para as marcas que distinguem os heróis da narrativa como seres solitários através da exploração psicológica, permitindo entrever sujeitos atravessados pela solidão, fenômeno muito próximo ao vivido pelo homem contemporâneo.

Na composição de *Os íntimos*, o diálogo confessional e a refração dos discursos proferidos são uma constante aprofundada, na medida em que cada personagem se apresenta ou é apresentada pela outra, fomentada pela narrativa de cunho psicológico, ou seja, aquela que permite ao leitor apreciar o que está no fluxo consciente das personagens, e pela formação do discurso polifônico através do resgate das memórias.

Se Afonso, personagem protagonista, coloca-se como autor da narrativa, subestimando o leitor e concentrando em si a tarefa de colocá-lo em contato com as personagens Pedro, Augusto, Guilherme e Filipe, antes mesmo que cada uma delas se manifeste com o auxílio de sua voz própria; por seu turno, essas mesmas personagens, antes esboçadas e filtradas pelas impressões do narrador autor, discorrem sobre suas considerações pessoais acerca dos traços de personalidade que apreendem de Afonso. Na composição desse processo, a autora Inês Pedrosa elege o diálogo como mecanismo aglutinador das vozes/consciências de suas personagens. Por um lado independentes, considerando a autonomia conferida através da plenitude de voz concedida a cada herói e, por outro lado, miscíveis entre si, de acordo com o observado na contemplação conjunta das mesmas.

Sob a perspectiva bakhtiniana, longe do monologismo reduzido e reducionista que cerca a palavra diálogo, Brait esclarece que:

A palavra diálogo, ao contrário, é bem entendida no contexto bakhtiniano como reação do eu ao outro, como “reação da palavra à palavra de outrem”, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. A essa perspectiva interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antepassadas. (BRAIT, 2010, p. 123)

Desse modo, o exercício dialógico aparece na interação social entre os sujeitos e está ligado à recuperação da memória e ao discurso narrativo, por intermédio da linguagem, estrutura simbólica pela qual a rememoração do passado viabiliza o entendimento das atividades no presente.

Partindo da opinião exposta na obra *Bakhtin: outros conceitos-chave* (2010), toda e qualquer experiência dialógica, seja ela expressa por pessoas ou por personagens, parece desencadear imediatamente uma necessidade de resposta do interlocutor, pois, não sendo imparciais, as vozes expressas trazem em sua essência a posição daquele que fala, ou seja, o locutor. Os mistérios filosóficos que permeiam o diálogo desencadeiam a reação do “eu ao outro” ou “da palavra à palavra”, resultando num “ponto de tensão entre o eu e o outro” nunca concluído, e sempre ampliado a cada nova reação dialógica de Um ou de Outro.

Dessa maneira, o que possibilita às personagens de *Os íntimos* dialogar por horas incontáveis sobre suas existências compartilhadas é, antes de tudo, o resgate das memórias, acompanhado do embate entre as vozes, veículo que permite exteriorizar parte do que está na consciência de cada participante do discurso. É sob esse enfoque que se concentra o traço

dialógico que buscamos contemplar na narrativa. Para uma compreensão mais nítida de como esse processo se desenvolve, o diálogo de *Os íntimos* carece de certa ordenação, porque, apesar de a ação principal do romance transcorrer no percurso de um dia e de uma noite, aproximadamente, a escrita não obedece à linearidade temporal, a exemplo de outros romances escritos pela mesma autora.

Segmentada em capítulos, dos quais nove dedicados ao discurso de Afonso, cinco para o de Pedro, um para a voz de Guilherme, outro para a fala de Augusto e ainda um último para que a voz de Filipe se faça sentir, a história da vida cotidiana de cinco personagens do sexo masculino é informada através do diálogo despreocupado em torno do jantar. Antes que cada um deles se apresente, Afonso transmuta-se em narrador, descrevendo os demais companheiros.

Entre as características que atravessam as descrições fornecidas pelo narrador encontra-se a caracterização de cada uma delas no que diz respeito às origens, à profissão, à aparência e, sobretudo, quanto ao relacionamento com as mulheres.

5.1.1 Augusto

Para caracterizar Augusto, afirma Afonso: “somos amigos íntimos, partilhamos um blogue, não temos segredos nem tabus – e no entanto, nunca falamos de mulheres” (p. 28). Porém, o narrador pondera que Augusto

É um homem fácil. Gaba-se de ser um homem fácil. Vê qualidades em todas as mulheres. É administrador de uma empresa discográfica, sabe defender os méritos da música mais manhosa. Perdeu uma riqueza infinita com a independência da Angola, pelo menos é o que ele diz. Não se cala com os encantos da ilha de Mussulo da sua adolescência, mas não é, de modo algum, um ressentido. Chegou a ser militante do Partido Comunista. Durante a juventude, encontrou na luta uma espécie de acelerador de sua identidade, ou superador das frustrações, o que vem a ser o mesmo. Com a idade tornou-se socialista, ou julga que se tornou. Mantém todavia o farfalhado bigode da era stalinista, conjugado agora com uma volumosa cabeleira cor de prata fosca. (p. 24)

Segundo o protagonista, Augusto parece ser um homem de meia idade, “agora com uma volumosa cabeleira cor de prata fosca”, que vive sem maiores sobressaltos no presente da narrativa, pois que desempenha sua função de “administrador de uma empresa discográfica” com destreza.

Assim como o narrador caracteriza-se como um bom profissional: “pagam-me para ensinar o melhor método de dizer a uma pessoa que o seu futuro acabou” (p. 16), Augusto

também parece sê-lo. Porém, a refração no olhar do Outro permite marcar a primeira aproximação entre os participantes do discurso, pois, se Augusto possui “uma volumosa cabeleira cor de prata fosca”, Afonso afirma a respeito de si que “os cabelos brancos favorecem-me” (p. 17).

Por meio das qualidades atribuídas ao companheiro, Afonso exalta sua própria figura, além de recuperar o passado de Augusto posto sob suspeita, uma vez que esse último afirma ter nascido em África, ter participado na militância do Partido Comunista português contra a repressão imposta pela censura instituída pela ditadura salazarista e também ter perdido muito dinheiro com a independência de Angola, “pelo menos é o que ele diz”.

No entanto, o protagonista pondera que Augusto encontrou, no período de militância política, “uma espécie de acelerador de sua identidade, ou superador das frustrações, o que vem a ser o mesmo”, opinião corroborada pelo próprio Augusto. Na ocasião em que esse último ocupa a posição de narrador, eis a maneira pela qual ele seleciona as características que marcam sua identificação:

Vivi uma juventude carregada de tarefas, perigos e responsabilidades. Não tinha tempo para pensar em mim, era apenas um elemento num grupo vasto que tinha a obrigação de mudar o mundo. Na época de não ter memória, eu tinha mesmo que ser a memória. Vivi demasiado tempo como justiceiro, lutei por coisas que afinal não eram justas. Ou que não eram exatamente o que pareciam. (p. 71)

Note-se que, com a refração dos discursos, Augusto não se refere ao Partido Comunista, mas sim, ao grupo em meio ao qual ele “tinha a obrigação de mudar o mundo”.

Na altura em que assim se autodescreve, Augusto qualifica-se como “justiceiro”. Ao fazê-lo, provavelmente o amigo de Afonso está a referir-se às agruras vividas no continente africano na época em que algumas de suas regiões eram colônias portuguesas no período ditatorial, pois, de acordo com Afonso, esse seria o país de origem de seu amigo. Todavia, observando os fatos já transcorridos, Augusto confessa que lutou por causas a um tempo injustas, conforme seu julgamento, dadas as frustrações causadas pela militância junto ao Partido Comunista.

Assim, fatos históricos recuperados do passado, tais como a atmosfera da Revolução dos Cravos e a independência da Angola, são mencionadas na narrativa e parecem atravessar a caracterização do amigo de Afonso. Africano que emigra para Portugal, Augusto supostamente esteve envolvido no período de repressão português, pois enquanto participante do Partido Comunista, pressupõe-se que ele haja se insurgido contra o regime de Salazar. Tal

fato teria resultado na prisão e na conseqüente tortura da personagem, acontecimento relembado por Augusto como um ato de heroísmo sempre que lhe convém, no presente da narrativa. Nas palavras de Afonso, reproduzindo o discurso do amigo: “os-sete-dias-e-sete-noites-que-foi-sujeito-à-tortura-do-sono-e-resistiu. Sem falar. Aguentando as investidas da Pide feroz, sacrificando-se pelos amigos” (p. 25).

Após a extinção do regime repressivo português, ajustes políticos e econômicos promovidos entre Portugal e suas excolônias, passada a Revolução dos Cravos e a queda do salazarismo, em 1974, favoreceram a independência de Angola, local onde Augusto teria negócios não explicitados em *Os íntimos*, mas que lhe fizeram perder grande fortuna, no dizer de Afonso.

A descrição de Augusto fornece dados de seu passado e orna a narrativa de um tom confessional que inspira cumplicidade entre Afonso e o leitor, na medida em que esse último confia:

Pobre Augusto. Para tentar amainar a refrega, informo-o de que o momento heróico já prescreveu: [...] Nem me ouve. Ainda bem. Pensando melhor, não é grande ideia lembrar ao Augusto que o seu mérito é muito relativo. Sem a política nunca teria sido administrador; sem a tortura nunca teria sido grande sedutor. (p. 25)

Narrador nitidamente duvidoso, porque afirma e nega as qualidades do companheiro, Afonso promove a formação da identidade de Augusto, partindo dos traços que utiliza para qualificá-lo através do contraponto entre o passado, recuperado através da memória, e o presente da narrativa, momento em que ficam evidentes as conseqüências desse passado, já que “sem a política nunca teria sido administrador; sem a tortura nunca teria sido grande sedutor”.

Todavia, Afonso ironicamente confessa: “a verdade é que tenho muito a agradecer ao Augusto. A felicidade da Margarida, por exemplo” (p. 25). Margarida é uma das presenças femininas da obra que supostamente fora namorada do protagonista. De acordo com ele: “Um ano de namoro, oito de vingança” (p. 25).

O narrador, por sua vez, descobrira o relacionamento da ex-namorada com Augusto por ocasião de um diálogo entre esse último e Joana, a atual esposa de Afonso: “um dia ouvi o Augusto contar à Joana o início do seu romance com Margarida. Ouvi por acaso – falavam atrás de mim, nas minhas costas” (p. 27).

Observando esse acontecimento, Afonso parece cultivar certo ressentimento em relação ao amigo, pois, para ele, Augusto “vê qualidades em todas as mulheres”, passagem

que permite afirmar que é a própria personagem Afonso um ressentido que desdenha a suposta exnamorada: “Já não reconhecia em Margarida a rapariga meiga, inocente e inquieta pela qual um dia, há muitos anos, me apaixonei” (p. 26).

Além disso, esclarece que as mulheres conhecidas nunca são mencionadas nos jantares, uma vez que: “seria estranho falarmos das mulheres próximas, das mulheres concretamente amadas e desejadas” (p.28), motivo pelo qual: “nós nunca falamos de Margarida” (p. 27), ao passo que seleciona justamente esse episódio para a apresentação e a caracterização de Augusto.

A esse respeito, Augusto confia que as fúrias passionais de Margarida o amedrontam porque poderiam resultar no abandono da personagem masculina:

Tenho medo que ela desapareça. Que lhe aconteça alguma coisa. Que ainda pense no Afonso. Sofreu tanto por causa dele. Sei que não pensa nele quando está comigo, o que só me aumenta a vontade de estar com ela. Mas tenho medo que ainda sinta amor por ele. Tem-lhe demasiada raiva. Ela nega – com demasiada veemência.” (p. 72)

Consoante ao episódio relatado, o comportamento assumido tanto por Augusto como por Afonso diz muito de sua própria identidade. O primeiro, porque parece não suportar a ideia de ficar sem Margarida. O segundo, porque supostamente desqualifica a exnamorada, atual companheira de seu amigo.

Além disso, quando justaposto a Augusto, Afonso é uma personagem de origem portuguesa, que também estivera em África, onde afirma ter sido criado: “Nasci no Porto, mas só o conheci na adolescência, no regresso de Lourenço Marques” (p. 80). Proveniente de uma família de posses, o amigo de Augusto insinua que parte de sua riqueza fora perdida no retorno a Portugal: “Esse regresso representou uma queda abrupta na realidade, o início de uma vida sem criados. Crescera a dar ordens a uma série de homens e mulheres, ordens que eram cumpridas com uma vénia. Aos cinco anos, chamavam-me senhor” (p. 80).

Sob outra perspectiva diferente daquela vivida por Augusto que participara da militância política contrária ao regime de Salazar, a Revolução dos Cravos é mencionada como um fator agravante da nova situação financeira de Afonso e de sua família longe do país africano e tocado pelas consequências do regime ditatorial. Nas palavras do narrador de *Os íntimos*: “O meu mundo encolheu de repente. Encolheu ainda mais no tempo da revolução, quando os meus tios e primos voltaram [...] e se instalaram no Porto, em nossa casa, às sopas de meu pai” (p. 79).

Portanto, em comum, além do ressentimento que interpõe Margarida entre Afonso e Augusto no presente, há o passado baseado nas vivências em África, o primeiro em Lourenço Marques, atual Maputo, o segundo, na ilha de Mussulo, há o regresso a Portugal no tempo da Revolução dos Cravos e há a repercussão desse acontecimento histórico de maneira diversa na vida de um e de outro, episódios recuperados durante o jantar, como forma de apresentar as personagens, evocando a memória e que favorecem a caracterização de ambos.

5.1.2 Pedro

Igualmente submetido às impressões do narrador, Pedro é apresentado como um técnico de informática, à revelia do que gostaria de ter sido:

Pedro gostaria de ter sido ator. Na época em que entrou no Conservatório bebia demasiado para fixar o que quer que fosse. Acabou por se tornar técnico de informática. Teve uns sustos de fígado e quase já não bebe. Vive com a mãe. Aos quarenta e quatro anos ninguém lhe conheceu uma namorada. É um teórico da feminilidade, seja lá isso o que for. Em certas noites declara que todos somos mulheres porque é no corpo delas que a vida se forma. Em noites incertas diz o contrário: que elas são uma espécie à parte, e que o seu contacto é letal. (p. 30)

A exemplo do que fizera com Augusto, Afonso qualifica a personagem Pedro por meio da recuperação do passado, época na qual aquele frequentava o “Conservatório” e “bebia demasiado” de acordo com as informações do narrador. Nessa passagem, Afonso evidencia a contradição que marca a personagem Pedro, pois no pretérito “gostaria de ter sido ator” e agora é um “técnico de informática”, profissão diversa daquela que escolhera. A própria personagem de quem se fala justifica as informações do narrador: “Não gosto de me evidenciar. Sonhava em dissolver-me em personagens muito diferentes de mim, por isso fui para a escola de teatro” (p. 38) e “O trabalho repousa-me. Os computadores são calmantes: máquinas que nunca deixarão de existir e de se aperfeiçoar” (p. 34).

Além disto, “aos quarenta e quatro anos”, espera-se que não viva mais com a mãe e, a julgar pelo comportamento emocional dos demais companheiros, é provável que se sigam informações de seu relacionamento sexual com as mulheres. Ao contrário daqueles que o cercam, Pedro parece fugir do contato com o sexo oposto, de acordo com a descrição de Afonso, principalmente quando discorre sobre as mesmas “em certas noites” ou “em noites incertas”, informação segundo a qual Pedro explica: “Oscilo entre a cobiça e a repulsa pelos vossos amores carnis e confusos. Os meus são cristalinos e intangíveis. [...] O amor e o sexo

existem em mim como duas estradas paralelas” (p. 34). Para Afonso, Pedro representa a personificação dos seres humanos que

são dependentes uns dos outros. Cada vez mais dependentes. Incluindo os melancólicos e ensimesmados como o meu amigo Pedro, que exhibe uma armadura de desdém por qualquer multidão constituída por duas pessoas. Estende a idade pueril sobre as escarpas de sua biografia e pedala na sua bicicleta de rodinhas, imune às desventuras que cobrem as bermas do seu percurso absorto. (p.15)

Se Augusto é descrito como o exmilitante político ressentido que vive sob o signo de seu “mérito relativo”, no dizer de Afonso, por sua vez, Pedro é caracterizado como um “teórico da feminilidade”, expressão aparentemente vazia de sentido, pois que nem mesmo aquele que lhe atribui tal título não a saberia descrever: “seja lá isso o que for”. A designação atribuída a Pedro deve-se ao seu comportamento reservado frente ao sexo oposto. A esse respeito, Pedro pondera: “A rota do sexo, prefiro percorrê-la sozinho, com os meus filmes.” (p. 36), porque justifica acusando as mulheres reais, que “cobram sempre tudo. Fingem que se dão, mas cobram, ao cêntimo e com juros” (p. 35).

A condição de “melancólico ensimesmado”, sob o ponto de vista de Afonso, faz com que Pedro se feche em sua “carapaça de desdém”, ironizada quando o narrador refere o contato daquele com “qualquer multidão constituída por duas pessoas”, pois está a referir qualquer contato do amigo com o sexo oposto. O protagonista insinua ainda que isso se deve à infantilização e ao alienamento de Pedro que “pedala na sua bicicleta de rodinhas, imune às desventuras que cobrem as bermas de seu percurso absorto”. Desse modo, a constituição da personagem Pedro estaria atrelada aos conflitos existenciais gerados frente aos problemas de relacionamento, com as mulheres e com os demais companheiros.

Contudo, Pedro ergue-se em oposição ao discurso de Afonso, advertindo:

Não te fies em tudo o que eu digo, Afonso. Cede uma página à minha voz. [...] Tudo o que sonho e não sou capaz de querer está nas páginas dos diários que comecei a escrever quando criança. Primeiro por obrigação; a minha mãe criticava com severidade a minha caligrafia e impôs-me uma hora diária de escrita. Esses primeiros diários eram dissimulados; escrevia aquilo que ela queria ler. A pouco e pouco aprendi a amparar-me às palavras, a suportar a desolação dos dias através delas. (p. 33)

Com a indicação contida em uma única frase: “Não te fies em tudo o que eu digo, Afonso”, Pedro relega ao descrédito toda a descrição que o protagonista houvera fornecido sobre sua personagem, reafirmando a opinião de que o discurso do narrador que conduz *Os*

íntimos não pode ser entendido como essencialmente verdadeiro. Assim Pedro solicita: “Cede uma página à minha voz”, onde ele se propõe a informar-nos sobre seu passado, marcado pela severidade da educação materna, a qual Afonso já classificara como uma forma de dependência.

Entre o tempo transcorrido da infância reprimida e o presente da narrativa, em que Pedro aparece em companhia dos amigos, a escrita dos diários é interposta como forma de fuga da realidade castrense na qual seu autor fora criado: “Tudo o que sonho e não sou capaz de querer está nas páginas dos diários que comecei a escrever quando criança.”. Nessa altura, a repressão pela qual passara na infância supostamente estaria na gênese de sua dificuldade de relacionamento com o sexo oposto e com o restante do grupo de companheiros, levando Afonso a questionar: “O que é ser homem? Alguma vez terá o Pedro pensado nisso? Será ele homossexual – ou um extraterrestre casto?” (p. 42).

Afonso formula o questionamento com base na ideia do sujeito heterossexual que tem sobre si mesmo, posto que elenque as características que distinguem os sujeitos que ele julga heterossexuais, que não utilizam a palavra autoestima: “Um homem ri-se da palavra autoestima” (p. 11), que não leem romances: “Sou homem, não gosto de ler romances” (p. 14), que não falam de mulheres conhecidas em seus encontros: “Suspeito que as mulheres, pelo contrário, falam muito de cada um de nós” (p. 29), entre outras características que, segundo Afonso, distinguiriam os homossexuais, semelhantes aos participantes do gênero feminino, e os heterossexuais, representados pelos homens que gostam de mulheres: “Bichos iguais a mim, familiares e contraditórios” (p. 18). Diante das reflexões do protagonista, Pedro revela sua sagacidade: “Diverte-me arvorar em entendido convosco, atirar umas frases que vos atrapalham” (p. 36), revelando que os amigos pouco ou nada sabem sobre o sujeito ensimesmado que Pedro aparenta ser.

Quando justaposto à figura do amigo, não menos desdenhoso e absorto em seu percurso parece ser Afonso, que, ao contrário de Pedro, procura a evidência em meio à multidão, opinião elucidada pela passagem de um gol do time do Porto na televisão do restaurante: “Gooooooooo! Só eu me levanto em êxtase. Gosto destes êxtases solitários que me oferecem alegria, vitória e vingança num só gesto” (p. 23-24). Assim, se Pedro é caracterizado como aquele que está “absorto em seu percurso” porque constantemente ensimesmado e imune à coletividade, Afonso também o é, porém, ao contrário daquele, esse último atinge tal estado devido à exagerada visibilidade que atrai sobre si através das pequenas ações que desempenha no decorrer da narrativa, caso da passagem que fica transcrita.

A exemplo de Pedro que queria seguir outra carreira, Afonso também não concretizou seu sonho de ser goleiro: “Se fosse filho de operário, ter-me-ia transformado num guarda-redes famoso. Rico” (p. 79). Se Afonso distingue Pedro dos demais companheiros pela atitude de dependência em relação às outras pessoas, sobretudo com relação à mãe, o protagonista não parece ter uma atitude diferente no momento em que confessa, ao recordar a figura materna que, no passado, pedia à mãe que “jogasse às cartas comigo, e ela nunca tinha vagar” (p. 79). No presente da narrativa, Afonso não parece menos dependente dos seres humanos. Ainda que a mãe não se faça presente, é pela companhia dos amigos que o mesmo parece amparado: “o barulho das vozes dos amigos sossega-me. Não o que eles dizem. Às vezes nem os ouço” (p. 18), de maneira que é apenas pela companhia um do outro que eles se reúnem em torno do jantar.

Perseguindo um discurso especular, onde as vozes se refletem, o narrador protagonista de *Os íntimos* descreve-se na medida em que descreve seus companheiros. Nesse processo, Afonso revela-se não menos ressentido do que Augusto nem menos melancólico ou ensimesmado do que Pedro. Quanto ao relacionamento com as mulheres, Afonso faz questão de singularizar Pedro, porque procura enaltecer seu próprio comportamento extravagante quando justaposto ao sexo oposto, da mesma forma que Guilherme que, segundo Pedro, está a “gabar-se” (p. 35) de suas conquistas amorosas e de Filipe que “gosta de se armar em viril” (p. 36).

5.1.3 Guilherme

Sobre Guilherme, o narrador informa que está insatisfatoriamente empregado em uma farmacêutica: “Pobre Guilherme. Já não suporta a vida de prateleiras arrumadas que construiu como um jogo de Lego” (p. 43). Sob a óptica de Afonso, o companheiro nega a atração que sente por Clarisse, personagem feminina cuja existência perpassa a do amigo:

Durante vinte e cinco anos Guilherme convencera-se de que ele e Clarisse estavam destinados a ser amigos, nunca outra coisa. Apesar das prodigiosas noites de sexo que tinham partilhado, durante os primeiros oito desses vinte e cinco anos. (p. 47)

Afonso assume a posição do narrador que sabe do passado de Guilherme porque marca temporalmente o relacionamento desse último com Clarisse “durante vinte e cinco anos” e “os primeiros oito desses vinte e cinco anos”, fornecendo detalhes dos sentimentos de Guilherme que “convencera-se de que ele e Clarisse estavam destinados a ser amigos, nunca

outra coisa”. Justaposto ao narrador, se a personagem Guilherme “já não suporta a sua vida organizada”, Afonso se vê inexoravelmente preso à medicina.

Chamando atenção para a falta de comprometimento de Guilherme com relação a Clarisse, o narrador aponta para o relacionamento clandestino que mantém com a personagem Ana Lúcia, tratando-a como a “minha amiga” (p. 10) e por quem parece dedicar certa admiração em meio às demais personagens do gênero feminino com as quais tivera contato: “Ana Lúcia é o esplendor do maniqueísmo em toda a sua incomensurável maçada. [...] O facto de ela dormir comigo não altera os seus princípios firmes e austeros como colunas gregas” (p. 63).

A exemplo do que fizera com os demais companheiros, Afonso ironiza:

Guilherme, com a sua cara de beicinho, é um assaltante de corações femininos. O exterminador implacável disfarçado de cordeiro com olhos de mel. Um predador que se publicita é uma presa que se desconhece. E isto não se lhe pode dizer, a não ser que não se seja amigo dele. E eu sou amigo do Guilherme. (p. 53)

Com essas palavras o narrador está a discorrer sobre si mesmo, posto que ele também seja “um assaltante de corações”, porque, entre outras evidências, intencionalmente elenca as mulheres com as quais tivera algum envolvimento emocional ou sexual, ao longo da trama de *Os íntimos*, entre as quais estão: “Ana Lúcia” (p. 10), “Elisa” (p. 12), “Leonor” (p. 18), “Margarida” (p. 26), Elisabeth de Manchester (p. 42) e Joana (27), entre outras. Numa atitude que o leva a assumir a posição própria do “predador que se publicita” sem saber que é “a presa que se desconhece”. Nas palavras de Guilherme: “Afonso acalma-me, porque se desvaira por mulheres, quase como eu” (p. 59).

O discurso sobre as origens de Guilherme narradas por ele mesmo aparece como a tentativa de justificar suas atitudes do presente. Por meio do que nos conta, fica-se sabendo que aquele fora criado numa escola militar por ordens do pai:

“Um por todos e todos por um”. A divisa do colégio onde o meu pai me exilou aos nove anos só agora faz sentido, quando olho para estes tipos. Não presumem ser os mais bravos, os mais valentes, os melhores. Fazem o que podem. Uma vez disse ao meu pai isso mesmo, olhando-o diretamente nos olhos: “Faço o que posso”. Levei uma bofetada que me perfurou um tímpano: “O que tu podes não presta”. E ele, que nunca passou de sargento, prestava para quê? Queria-me general ou, no mínimo, doutor. Lixei-lhe o programa. Decidi não ser nada do que ele queria. Acabei por não ser nada do que eu queria. Pior: nem me ocorreu conjecturar o que queria. (p. 57)

A divisa do colégio militar onde Guilherme afirma ter crescido, “Um por todos e todos por um”, é mencionada pelo menos mais duas vezes na página 58, conotando companheirismo, amizade, união. Os anos passados sob essa espécie de clausura parecem agora estar sendo recuperados na presença dos amigos. “A divisa do colégio onde o meu pai me exilou aos nove anos só agora faz sentido, quando olho para estes tipos”.

Os laços de amizade e as afinidades estreitam-se de acordo com aquele que narra, na medida em que eles “Não presumem ser os mais bravos, os mais valentes, os melhores. Fazem o que podem”, pensamento semelhante ao do narrador e há um tempo criticado pela figura do pai que assevera, nas palavras de Guilherme, “O que tu podes não presta”, logo subentende-se que o companheirismo estabelecido entre os participantes do discurso seria desaprovado na visão daquele.

Trancado “num mundo empertigado e cinzento, um mundo de uniformes. Sem mulheres” (p. 59), Guilherme aponta para o relacionamento conflituoso com o pai, que o privara das vivências próprias de um adolescente, entre as quais está o convívio com a família: “Aos fins de semana ficava fechado no colégio”, porque o pai, “não queria que a minha mãe estragasse com os seus afagos as virtudes da minha educação castrense” (p. 58) e com as meninas: “Era difícil controlar-me, quando quase nunca via raparigas” (p. 58).

Empenhado em contrariar os planos do pai, Guilherme confessa que não fizera planos para si mesmo. A sucessão dos acontecimentos passados repercute no presente da narrativa, uma vez que ele afirma: “Saí do colégio e empreguei-me na farmacêutica. Nisso tive sorte. Assim encontrei e perdi Clarisse. A torrente de cor da minha vida. Fiz-lhe demasiado mal. Fiz-me demasiado mal, fornicando mulheres em série” (p. 59).

Na tentativa de esquecer-la e como forma de compensar o tempo de clausura na escola: “Quando saí do Colégio, só pensava em arranjar uma casa, um emprego e namorar o mais possível com o mínimo de compromisso” (p. 57). Ao reportar-se a essa época, Afonso dispara: “Podíamos dormir com duas ou três raparigas diferentes por semana – Guilherme era assim – mas nunca nos sentíamos promíscuos” (p. 45).

A recuperação dos fatos transcorridos leva Afonso a considerar Guilherme um sedutor no percurso da narrativa, talvez por desconhecer o período de privações passado no colégio e os conflitos com o pai, de modo que, ao passar o protagonismo ao amigo, Afonso adverte ao leitor:

Eu sou amigo do Guilherme. Tão amigo que estou disposto a abdicar da minha voz por umas páginas, para que os caríssimos leitores possam ter o

privilégio de entrar nas suas células cinzentas e apreciar-lhe, sem qualquer interferência minha, as sinapses. Recomenda-se às leitoras resguardo emocional, de modo a escaparem ao vórtice magnético que é este meu camarada. (p. 53)

As escolhas lexicais das quais Afonso se vale para qualificar Guilherme apontam para a sua composição a partir das palavras, da mesma forma como os demais companheiros que se identificam como personagens formadas a partir dessas últimas, pois, “o privilégio de entrar nas suas células cinzentas e apreciar-lhe” só é concedido ao leitor por intermédio da leitura de *Os íntimos*, narrativa constituída por palavras.

Equiparado aos demais companheiros, Guilherme apresenta-se a partir de uma perspectiva oculta ao olhar de Afonso que os descreve a partir daquilo que percebe de cada um. Considerando os discursos de um e de outro, a compreensão do leitor torna-se mais nítida, pois que poderá observar as personagens a partir das considerações do narrador e do próprio sujeito de quem se está a falar. Assim, se Pedro é apresentado como introspectivo, tímido e com dificuldades de relacionamento, sobretudo com o sexo feminino, e Guilherme, ao contrário, é visto como o sujeito vulnerável, promíscuo e incapaz de identificar seus sentimentos, é porque Afonso desconhece certos acontecimentos revelados ao leitor pelas vozes tanto de Pedro como de Guilherme e conduzem-nos para o entendimento – não para a justificativa – de suas atitudes no presente da narrativa.

5.1.4 Filipe

Última personagem do grupo de amigos a ser introduzida na narrativa, da mesma maneira como as demais, Filipe parece ser um velho conhecido do narrador:

Sou amigo do Filipe desde o Liceu, no Porto. [...] Entrou para o curso de arquitetura do Porto quanto eu vim para Lisboa estudar medicina. Ao cabo de um ano já se incompatibilizara com todos os professores e com a maioria dos colegas. Tudo era demasiado pequeno para ele. Decidiu então que queria ser artista. (p. 154)

Desde que decidira ser artista, Filipe afirma: “Sempre soube o que queria” (p. 165), no entanto, a personagem é descrita como o sujeito português nascido no Porto, assim como aquele que o descreve, de personalidade inquieta e para quem tudo está mal. Afonso supostamente teve o convívio com Filipe interrompido na época da faculdade, quando o primeiro fora para Lisboa e o segundo permanecera no Porto. O protagonista esclarece que, “ao cabo de um ano”, seu conterrâneo “já se incompatibilizara com todos os professores e

com a maioria dos colegas”, fato sobre o qual Filipe argumenta: “Desisti de fazer parte desse mundo” (p 165).

Novamente estabelecida a cumplicidade entre a principal voz de *Os íntimos* e o leitor, o artista que Filipe aparenta ser se desfaz embalado pelas descrições do primeiro:

Filipe é um interesseiro incapaz de identificar os seus próprios interesses. Um falhado que persiste na falha. Um miúdo imune à introspecção. Numa sociedade marcada pela estratégia e pela doença da análise e do sentido, Filipe apresenta-se como uma figura refrescante. O louco da aldeia que confirma a sanidade mental dos outros. (p. 160)

Afonso deprecia a imagem de seu companheiro, qualificando-o como “interesseiro”, “falhado”, “imune à introspecção”, enfim, “o louco da aldeia”. O narrador não parece menos pretencioso e interesseiro quando afirma: “Custa-lhes admitir que sou de uma competência extrema quando se trata de anunciar a morte aos meus pacientes” (p.16).

Por intermédio de atitudes como essa, no anseio de sobressair-se em relação a Filipe, Afonso busca enfatizar seu sucesso profissional, logo, não sendo um falhado, de acordo com suas palavras, fator que o distanciaria de Filipe.

Sob o ponto de vista deste último, Afonso parece ser um sujeito que só atingiu o sucesso profissional, porque adaptado aos mecanismos da sociedade contemporânea esboçada na narrativa:

Adaptas-te ao teu tempo, fazes a música que os outros querem ouvir, nas horas vagas do teu ofício de cirurgião. As pessoas mitificam os médicos e os cantores. Como se não fosse apenas uma questão de pauta e de técnica. Com as maquinarias cirúrgicas que hoje existem, e a caterva de assistentes que tu tens, o teu trabalho tornou-se tão simples como pilotar um avião. Tudo automatizado. (p. 165)

Todavia, Afonso equipara-se ao amigo no momento em que se descreve como imune à introspecção, afirmando que: “Eu não tenho sentimentos desses, que se possam dedilhar, analisar, apreciar e aplaudir. Tenho uma massa suja de nervos e sangue que me serve muito bem” (p. 14).

Afonso desmistifica sua imunidade à introspecção através de seu próprio discurso na altura em que confessa em meio ao texto de *Os íntimos*: “Tenho medo de deixar de ter medo. De deixar de me importar. De começar a pensar que o que eu faço não é importante, porque todos temos de morrer, um dia ou outro” (p. 13).

Ornado com a voz enaltecadora de sua personagem observada a partir de um discurso que oscila entre o tom laudatório e o depreciativo, Afonso aponta para a sua condição de “louco da aldeia que confirma a sanidade mental dos outros”.

Através das dicotomias que se erguem entre Afonso e Filipe, as semelhanças entre eles tornam-se mais evidentes. Exercício repetido pelo narrador protagonista em relação ao restante do grupo sempre que toma a palavra e descreve os amigos a partir de um discurso particular e parcial.

O protagonista se emaranha em suas próprias palavras de maneira que, tentando encobrir aqueles traços que o fazem tão humano, contraditório e proferindo um discurso tão movido pelas emoções quanto o seus companheiros, revela uma existência fragilizada pelas desilusões da vida afora da mesma forma como a daqueles os quais descreve, atitude que faz do protagonista e das demais personagens sujeitos que necessitam da companhia dos amigos na tentativa de sufocar a vontade de não estar sozinho.

A esse respeito, a opinião de Lodge (2010) parece esclarecedora. O estudioso da literatura explica que “narradores não confiáveis são invariavelmente personagens inventados que participam da história que contam” (Lodge, 2010, p. 162). Com a série de descrições fornecida por Afonso, forma-se assim a primeira imagem daqueles que dialogam. Ao descrevê-los, o protagonista revela sua personalidade, evidenciando, na apresentação dos demais participantes, as características que ele busca ocultar sobre seu caráter considerando que “Poucas coisas dão tanto prazer à espécie humana como apontar os defeitos de seus iguais” (p. 14). Na mesma medida, no momento em que cada uma das personagens se apresenta é também por onde emerge a personalidade de Afonso, a partir do discurso lacunar de seus iguais, por onde as identidades ganham forma e se miscigenam graças aos discursos formados no interior da narrativa.

Considerando a teoria de Lodge (2010), os participantes do discurso constituem exemplos de narradores não confiáveis que discorrem sobre seu comportamento graças à autoconsciência formada sobre si mesmos. Porém, o estudioso pondera que alguma veracidade deve ser atribuída a quem conduz a narrativa da seguinte maneira, já que “narradores não confiáveis servem para revelar as lacunas entre as aparências e a realidade e mostrar como os seres humanos distorcem e ocultam esta última” (LODGE, 2010, p. 163).

Na esteira desse pensamento, a trajetória dos cinco sujeitos de *Os íntimos* pode ser observada não somente na refração do olhar de Afonso sobre seus pares, mas também, quando a voz de cada um se eleva, revelando existências tão fragilizadas quanto aquela de quem os apresentou, expressas através do vigor emocional contido nos discursos.

5.2 O discurso refletido ou a reflexão do discurso: o estar em companhia

Após visualizar os participantes da narrativa por meio da voz de cada um deles e com a intervenção de Afonso, observando a miscigenação dos discursos veremos o modo como as personagens se amparam nas existências compartilhadas, tendo a amizade como matéria necessária e, conseqüentemente, marcando a companhia de outrem como subterfúgio para não estar sozinho.

No texto de Pedrosa, esse mecanismo atravessa a obra como um elo entre os capítulos. No momento em que as personagens discorrem sobre sua existência, os discursos parecem carregados de um tom intimista, expresso desde o título da narrativa, passando pela epígrafe, até a contemplação conjunta desses aspectos na obra, onde as personagens tornam-se necessárias umas às outras.

No romance no qual vimos observando a escrita de “Os íntimos” grafada como título, conota intimidade, união, proximidade, cumplicidade, confiança, enfim, substantivos que designam laços afetivos construídos por aqueles que, de alguma maneira se estimam. A esse respeito, David Lodge (2010) considera, no plano diegético que “O título de um romance é parte do texto – na verdade, a primeira parte que encontramos – e tem, portanto, um poder considerável de atrair e condicionar a atenção do leitor” (LODGE, 2010, p. 200). Assim, o substantivo de abertura da obra elucida o pensamento do ensaísta porque os caracteres gráficos que o compõem “condicionam” o olhar do leitor induzindo-o à percepção daquele universo apreendido pelo autor nos limites físicos da obra literária.

No plano extradiegético, o estudioso adverte que, entre outras indicações, além de variar de acordo com a época em que os romances são escritos, os títulos podem indicar temas sobre os quais discorrem – caso de *Os íntimos* –, esclarecendo que, “Para o romancista, a escolha do título pode ser uma parte importante do processo criativo, o que o ajuda a estabelecer o foco narrativo da obra” (LODGE, 2010, p. 201). A partir do exposto, temos, para a obra de Inês Pedrosa um título cujo foco temático auxilia no condicionamento do olhar do leitor, conduzindo-o para a exploração de aspectos que têm nas relações afetivas – logo, interpessoais – a principal matéria de sua composição.

Além do título elucidativo, outro ponto que merece destaque está compreendido pela epígrafe que antecede a abertura do texto, onde lemos:

*Santa amistad, que con ligeras alas,
 tu apariencia quedándose en el suelo,
 entre benditas almas en el cielo
 subiste alegre a la impíreas salas:
 desde allá, cuando quieres, nos senalas
 la justa paz cubierta con un velo,
 por quien a veces se trasluce el celo
 de buenas obras que a la fin son malas.
 Deja el cielo, oh amistad!, o no permitas
 que el engano se vista tu librea,
 con que destruye a la intención sincera;
 que si tus apariencias no le quitas,
 presto ha de verse el mundo en la pelea
 de la discorde confusión primera.¹⁹*

O trecho consiste numa fala proferida por Dom Quixote de La Mancha, protagonista do romance de mesmo nome, escrito entre 1605 e 1615 pelo poeta, dramaturgo e ensaísta espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra.

Parodiando as novelas de cavalaria, na narrativa original Dom Quixote é um fidalgo que tem por hábito a leitura de tais romances. Certo dia, impulsionado pelas histórias, decide viver a sua própria aventura, saindo pelo mundo acompanhado de seu cavalo, Rocinante. Em meio às vivências e às agruras encontradas pelo caminho, sobressai a amizade tanto com o animal quanto com seu companheiro de viagem, Sancho Pança, personagem apresentada como um lavrador que acompanha o protagonista em suas andanças.

Nessa perspectiva, Inês Pedrosa reproduz, em seu texto, parte do discurso da personagem Dom Quixote como maneira de adiantar ao leitor o tema a ser explorado em sua obra: a amizade, e o faz desde o primeiro verso da epígrafe: “Santa amistad, que com ligeras alas,/ tu aparência quedándose em el suelo,/ entre benditas almas em el cielo.”, de onde se conclui que a amizade está colocada nos versos como um elo divino entre os sujeitos, porque metaforicamente elevada ao céu.

Entretanto, após a leitura de *Os íntimos*, o restante da epígrafe pode ser interpretado como uma advertência aos que não se deixam envolver pela verdadeira amizade compartilhada, em detrimento dos falsos amigos, pois que, “desde allá, cuando quieres, nos senalas/ la justa paz cubierta com un velo,/ por quien a veces se trasluce el celo/ de buenas obras que a la fin son malas.”

Atrelada à obra da escritora coimbrã, a epígrafe faz-se elucidativa de que a amizade aparenta ser o refúgio no qual as personagens do romance, tal como Dom Quixote, protegem-

¹⁹ Tendo em vista a impossibilidade de uma tradução o mais fiel possível, que não suprimisse o sentido original dos vocábulos empregados no poema, optamos por omiti-la.

se dos males do mundo dissimulados “de buenas obras que a la fin son malas”. Esta interpretação permite asseverar que, em meio aos amigos, as personagens de *Os íntimos* parecem estar à vontade, porque na contemplação de seus pares se reconhecem, vislumbrando, através da amizade que os une, uma espécie de cumplicidade estabelecida entre si.

Sob essa vertente, a passagem de *Dom Quixote de La Mancha* (1954) selecionada como epígrafe contém, em seus versos, uma reflexão sobre o tema essencial do texto literário onde se encontra, qual seja: a necessidade intrínseca aos sujeitos de estarem em companhia de seus iguais, reafirmada no decorrer do texto, no momento em que cada personagem assevera: “O barulho das vozes dos amigos sossega-me” (p. 18), na opinião de Afonso; segundo Pedro: “Preciso das vossas provocações e do espetáculo dos vossos falhaços. Atenua-me o abatimento” (p. 34); nas palavras de Guilherme: “Preciso desta malta porque não sei sequer ser amigo de mim mesmo. Nunca soube” (p. 59); ao passo que Augusto declara: “Estar com estes gajos é a adolescência que não tive” (p. 71); somente Filipe parece não compartilhar do sentimento de dependência que une o restante do grupo: “Saio destes jantares insatisfeito. Empanturrado e tenso” (p. 165), porém, mesmo sendo partidário de tal opinião, não se exime do convívio com seus companheiros.

Conduzindo a investigação para a matéria própria do romance, juntamente com a miscigenação dos discursos, há a confirmação de que em suas falas os companheiros têm sua trajetória marcada pelas ocorrências do passado, época em que, de uma forma ou de outra, repercute no presente da narrativa por intermédio das ações desempenhadas e das escolhas de cada participante. As personagens que recuperam o passado através das memórias, interpondo-as em meio ao presente da narrativa fazem-no como forma de justificar suas ações.

Na observância do cruzamento dos discursos das personagens, novas perspectivas para a exploração psicológica das mesmas se abrem, de maneira que, a cada ponto de intersecção entre os diálogos, nos períodos de concordância ou de discordância entre os discursos, esses últimos tornam-se menos conclusivos e mais abrangentes em suas possibilidades de formação e de caracterização quanto à figura daqueles que dialogam. A impossibilidade de concluir e fechar cada sujeito ficcional nas características que os distinguem, dada a sua profundidade emocional, revela a amplitude atingida na construção narrativa de *Os íntimos*, a partir de fragmentos de discursos de cada personagem, como se elas registrassem suas vivências em um diário em que o processo de escrita seria elaborado pelos cinco participantes. Emergindo,

desses apontamentos, como um diário íntimo elaborado ao modo de um romance literário com as designações que fazem desse um gênero literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ALEGORIA DA SOLIDÃO

Em atenção às considerações finais exigidas pela estrutura do trabalho acadêmico – longe das “últimas considerações”, frequentemente, empregadas no sentido de fechar a pesquisa – neste espaço, sempre aberto para agregar novos conhecimentos, explicitamos as vertentes divisadas a partir do trabalho desenvolvido em torno do tema da solidão e sua incidência na obra literária *Os íntimos*. Para fazê-lo, teremos como base as investigações de cunho social explanadas no decorrer do estudo proposto, bem como, as de cunho literário, problematizadas em torno do romance português contemporâneo e da obra literária da qual se vem tratando a partir de aspectos como a temporalidade, os heróis e o diálogo empreendido na análise do texto de Inês Pedrosa. A observância do plano diegético conduzirá ao entendimento do plano extradiegético a partir da justaposição destes dois diferentes pontos de vista.

Ao entendimento de que a solidão não seja uma estrutura facilmente compreendida tanto no âmbito social quanto no literário, soma-se sua incidência sobre a narrativa literária, fator que, em meio a outras similaridades de ordem estrutural, faz de *Os íntimos* um dos mais expoentes romances de Inês Pedrosa, sobretudo devido às temáticas que aborda – entre as quais está a solidão – e à peculiar estrutura que o encerra numa miscigenação de narrativas: “Manuscrito de Bárbara” (p. 97 e p. 171); de cartas: “Carta de Ana Lúcia” (p. 65); e de contos: “O desejo, lembras-te? por Ana Lúcia Soveral” (p. 133) e “Músculo involuntário: um conto de Orlanda Cohen” (p. 145) que auxiliam na composição do texto principal.

No plano social, de acordo com os dados investigados, se se têm notícia da solidão desde civilizações remotas, como é o caso da greco-romana, ela não passou indiferente à Idade Média europeia, tão pouco à contemporaneidade Ocidental, constituindo-se enquanto uma reação intrínseca aos sujeitos sociais e fomentada por diferentes motivações. No entanto, isso não significa que tenha havido mais ou menos fatores que a incitaram nas diferentes épocas, mas antes, que aqueles constituem variáveis que, ao longo dos tempos, adquiriram outras significações igualmente incidentes sobre o estado de ser, estar ou sentir-se solitário.

Enquanto na civilização greco-romana mulheres, escravos e anciões estavam à mercê da solidão, porque eram impedidos de participar da vida pública, no século XIX europeu, por

exemplo, os sujeitos raramente possuíam um espaço físico, principalmente nas casas, reservado à solidão e buscavam um abrigo para estar só consigo mesmos em meio à religião e/ou à literatura. Nessa perspectiva, o século XX desponta como um tempo em que há a necessidade de desfrutar da solidão, seja no abrigo da casa ou inserido na coletividade, como consequência das estruturas sociais que se modificaram e adquiriram outras dimensões com o passar do tempo. Além disso, nos dias atuais, a ênfase sobre as questões existenciais e individuais não permitem que o foco principal de qualquer discussão neste sentido deixe de recair sobre o sujeito.

Desta maneira, os movimentos contraditórios que conduzem ao estudo do ser solitário elucidam os inúmeros fatores sociais incrustados junto ao tema da solidão e que não podem deixar de ser contemplados, tendo em vista um entendimento mais profícuo do caso. O que permite apurar que há uma ligação entre o desenvolvimento das sociedades, o comportamento dos sujeitos e a solidão, entre os quais interpõem-se as modificações nas estruturas sociais que ressoam sobre a vida cotidiana. Neste intrincado mecanismo, a razão primeira e última da solidão recai sobre o próprio sujeito, sem o qual não haveria modificações no espaço por ele ocupado. Portanto parece não haver uma *natureza* pura da solidão, porque ela só se realiza em sociedade, no contato com o Outro, na hipótese de que aquela seja uma construção social.

No caso específico da cultura portuguesa, a solidão atrelada à saudade e aos deslocamentos territoriais daquele povo foi retratada pelo ambiente literário em diferentes etapas de desenvolvimento do país português, a exemplo de outras culturas. Na esteira desse pensamento, na atualidade, o romance *Os íntimos* figura entre aqueles que problematizam as relações interpessoais, abordadas a partir do estar solitário ou em companhia. Em seu conteúdo, a personagem Afonso aparece como o sujeito comum que, em meio à vida cotidiana, evidencia a trajetória dos que desfrutam a solidão em companhia de seus iguais, mas que, ao mesmo tempo, precisam dessa companhia para estar menos sós. A isto, acrescenta-se que estar solitário não significa estar isolado, conforme Patrick Vighetti (2001).

Para o estudioso, “Ser só é ser si mesmo, sem recurso, e é a verdade da existência humana” (VIGHETTI, 2001, p. 29), considerando que a vida em sociedade é uma vida solitária, porque ninguém é capaz de viver as vivências do Outro; um sujeito não pode se colocar no lugar do Outro e viver a vida desse último. Frente à impossibilidade de se apropriar do lugar já ocupado, a solidão faz parte da natureza humana e os sujeitos seriam sempre solitários, ainda que não eximidos do convívio social ou em constante companhia:

É por isso também que vivemos sós: porque ninguém pode fazê-lo em nosso lugar. O isolamento, numa vida humana é exceção. A solidão é a regra. Ninguém pode viver em nosso lugar, nem morrer em nosso lugar, nem sofrer ou amar em nosso lugar. É o que chamo de solidão: nada mais é do que outro nome para o esforço de existir. Ninguém virá carregar seu fardo, ninguém. Se às vezes podemos nos ajudar mutuamente (e é claro que podemos!), isso supõe o esforço solitário de cada um e não poderia – salvo ilusões – substituí-lo. Assim, a solidão não é a rejeição do outro, ao contrário: aceitar o outro é aceitá-lo como outro (e não como um apêndice, um instrumento ou um objeto de si!) e é nisso que o amor, em sua verdade, é solidão. (VIGHETTI, 2001, p. 30)

De acordo com essas considerações, ser solitário não implica na condição de estar isolado. Para o filósofo, a solidão é indiscernível do individual ato de existir, corroborando a ideia de que, antes de ser solitário em relação ao Outro, cada um o é em relação a si mesmo, discussão que revela raízes muito mais profundas, quando se trata da solidão dos sujeitos. Diante disto, supostamente, assim como o entendimento dos seres humanos, a solidão arraigada aos mesmos é inesgotável, cabendo ao observador a tentativa de clarificar os fatores que conduzem a ela, entre os quais encontra-se respaldo na obra literária.

Em conformidade com aquilo que foi explanado ao longo deste estudo, em meio a *Os íntimos*, é destacável a situação especular em que as personagens estão colocadas quando dispostas umas frente às outras no momento da reunião e do diálogo. Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe, cada um expondo suas experiências individuais, a partir da posição em que se encontram, permitem a contemplação mútua entre eles. No entanto, apesar das diferenças, das similaridades e das vivências compartilhadas, cada personagem encontra-se exilada em sua própria solidão. O anseio em transpor esse estado parece ser o que aguça a vontade de exposição frente ao Outro, justificativa primeira para a escrita do romance, já que a personagem Afonso angaria para si a função de autor da narrativa.

A segunda justificativa se encontraria na própria necessidade de exteriorizar as angústias advindas de um cotidiano avassalador, ambiente captado pela obra e que, não raro, amordaça a vontade dos sujeitos, impelindo-os a cumprirem uma rotina de regras a serem seguidas, impostas pelas formalidades do convívio social. Trata-se das “tirantias da intimidade”, expressão utilizada pelo sociólogo Richard Sennett (1989) referindo as imposições que a vida contemporânea requer:

(...) a vida limitada pelos filhos, pelas hipotecas da casa, rugas com a esposa, corridas ao veterinário, ao dentista, levantar-se à mesma hora, pegar o trem para ir trabalhar, voltar para casa, beber cuidadosamente dois martínis e fumar oito cigarros, que são a ração do dia, a tensão das contas a pagar –

todo um catálogo da rotina doméstica que logo produz uma imagem da tirania da intimidade; é claustrofobia. (SENNETT, 1989, p. 411)

Preso pela condição de médico bem sucedido, conquistador, cantor, imune ao amor, etc, conforme ele mesmo se descreve, Afonso tem a voz mais saliente, não tanto porque ele toma para si o protagonismo, autorreconhecendo-se enquanto autor da obra literária, mas porque o que expressa fala tanto às demais personagens quanto ao próprio leitor acerca da solidão frente às vivências da atualidade.

Aqueles rótulos utilizados para descrever a personagem principal parecem camuflar as angústias do sujeito que os enverga. Inconsciente desse mecanismo, Afonso procura expiar aquilo que o incomoda, ancorando-se nas rotulações criadas por ele. Dessa forma, a personagem procura esquivar-se da solidão, formando uma imagem irreal/ideal de si, que esconde a angústia de viver atrelado às qualidades que ele se atribui. Assim conduzindo a maior parte do diálogo, o protagonista procura evidenciar sua própria imagem através do confronto com a imagem do Outro.

Nesta perspectiva, a atitude assumida pela personagem remete ao mito de *Narciso*. Segundo a mitologia grega, Narciso era um jovem rapaz de beleza singular. Após nascer, sua mãe consultara o adivinho Tirésias para saber se a criança teria vida longa, ao que o sábio respondera: “Sim, se ele não chegar a se conhecer” (VASCONCELLOS, 1998, p. 17). Incompreendidas, as palavras do ancião permaneceram até a juventude de Narciso, quando, num certo dia, ao sair para caçar, viu sua imagem refletida nas águas e dela se enamorou devido à beleza que emanava: “Apaixonou-se por si mesmo, sem saber que aquela imagem era a sua, refletida no espelho das águas” (op. cit., p. 18). Ainda de acordo com o mito, depois de muito contemplar-se, Narciso definhou junto ao rio Estige, tentando apreender a própria imagem.

Numa interpretação sugerida para o mito, é importante observar que, quando admira seu reflexo, Narciso está sozinho consigo mesmo, porque, supostamente, o Outro a quem contempla, sem saber que se trata de seu próprio semblante, lhe bastaria para suprir um possível estado de solidão. No entanto, quanto mais Narciso se autocontempla, mais sozinho o jovem está, estado que o faz declinar ao encontro da morte, porque revoga a premissa de que os sujeitos não vivem no isolamento. Assim, poderíamos afirmar que Narciso morreria não só porque enamorado de sua imagem, mas sim, porque sozinho no invólucro da contemplação que o prendia a si mesmo.

Tal como a personagem mítica, Afonso não se cansa de enaltecer sua própria imagem, porém o faz em relação aos companheiros que, supostamente, o admiram pela carreira, pelo desempenho com as mulheres, pela imunidade ao amor, etc, que ele gaba-se de possuir. Apesar da autocontemplação, Afonso sobrevive no plano diegético, porque se expõe para outrem e não para si mesmo, caso contrário, feneceria, a exemplo de Narciso; daí a necessidade de desfrutar a companhia dos amigos que se expõem de maneira similar. O jantar constituiria o espaço propício à exposição demasiada numa fuga da solidão. Por isso os jantares são tão importantes no sentido de reunir os participantes do discurso.

Além disso, embevecido de si mesmo, Afonso contempla sua postura assumida no âmbito social, onde procura manter a aparência daquilo que quer mostrar ao Outro, ou seja, a trajetória daquele que está adaptado ao seu tempo: bem sucedido, sociável, um profissional respeitado, etc, ao passo que busca encobrir a necessidade de inserção na coletividade a fim de parecer menos solitário. Enfim, a personagem metaforicamente representa o Narciso de um tempo contemporâneo, porque tal como aquele, na medida em que aparece embevecido de sua própria imagem, aumenta a distância entre si e seus semelhantes. Afonso representaria, portanto, a personagem refratora dos demais participantes do diálogo. Mesmo que esses, em certos momentos, afirmem fugir da evidenciação, optando por serem discretos, ainda assim se expõem demasiadamente para compensar a solidão da qual vivem à mercê.

No entanto, a escrita do romance traz à baila também uma discussão literária muito pertinente, que problematiza a validade do fazer literário na atualidade, já que a escrita de *Os íntimos*, atribuída a Afonso, e a redação do “Manuscrito de Bárbara”, principiado por Pedro, parecem expiar a sensação de sufocamento que os acomete. Se for certo que a literatura desfruta do poder de expiar as emoções, conforme lembra a *Poética* de Aristóteles, parece que as narrativas em questão são elaboradas com o propósito de evadir o que está no interior de suas personagens autoras. Nesta hipótese, a escrita dos referidos textos seria a maneira pela qual Afonso e Pedro expiam aquilo que não conseguem viver ou verbalizar, criando a narrativa de um ambiente idealizado, pois, não por acaso, Afonso coloca-se como autor-personagem-protagonista de *Os íntimos* e faz dessa a sua história, ao passo que Pedro cria Bárbara, sua musa imaginada que herdara das mulheres supostamente *inatingíveis* por aquele as características que ele julga ideias no sexo oposto, colocando-a ao lado de Júlio, personagem que agrega as qualidades que Pedro gostaria de envergar.

Partindo da análise das personagens autoras, bem como da problemática erguida em torno da solidão, ambos os textos parecem concebidos sobre as questões existenciais das primeiras. Diante disso, formula-se a pergunta: O que *pode* a literatura frente à solidão dos

sujeitos? Para a profundidade requerida pela questão, a resposta, certamente lacunar, de que o texto literário é um dos tantos caminhos utilizados por aqueles no sentido de expiar suas emoções, torna-se lugar-comum. Porém, certamente os que se dedicam à escrita do texto literário, tal como o fazem as personagens Afonso e Pedro, sentir-se-ão menos acometidos por aquele enigmático estado de espírito ainda largamente lacunar. Certo é que a literatura consiste no mecanismo em cujo interior os sujeitos – ficcionais ou reais – depositam suas angústias, anseios e intimidades na constante busca pela superação de um possível estado de solidão que permanece ainda enigmático aos olhos daqueles que se dispõem a contemplá-lo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.
- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Prometeu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAKHTIN, Mikhal. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARRENO, Maria Isabel et al. *Novas Cartas Portuguesas*. Rio de Janeiro: Nordica, 1972.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. São Paulo: Pontes, 2000.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- _____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Endechas a Bárbara escrava*. Disponível em <<http://www.ruadapoesia.com>>. Acesso em 19 dez. 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CANIATO, Benilde Justo. A solidão como tema de escritoras portuguesas. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 237-246.
- CASTRO, Celso. *Homo solitarius: notas sobre a gênese da solidão moderna*. *Interseções-Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, v.3 , n. 1, p.79-90, jan.-jun.2001.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- CUNHA, Antônio. *Dicionário etmológico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

DURÁN, Cristina R. *Polifonia de vozes masculinas*. *Valor Econômico*, 29 out. 2010. Disponível em <www.valor.com.br/arquivo/854705/polifonia-de-vozes-masculinas>. Acesso em: 19 jun. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da renascença ao Século das Luzes*. v. 3. Tradução de Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GENNETE, Gerárd. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzler. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopez Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “saúde”*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

_____. “Crônica feminina”, de Inês Pedrosa: na memória dos dias, o compromisso com a escrita. P. 1360 – 1365. Disponível em <http://www.abraplip.org/>. Acesso em 14 jun. 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 6. ed. Campinas: Ed. Da UNICAMP, 2012.

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

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUSA. Casa Fernando Pessoa: Inês Pedrosa quer captar novas fontes de financiamento. *Público*, 11 fev. 2008. Disponível em <<http://www.publico.pt/Cultura/casa-fernando-pessoa-ines-pedrosa-quer-captar-novas-fontes-de-financiamento131927>>. Acesso em: 02 jun. 2012.

NÓBREGA, Isabel de. *Viver com os outros*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1974.

MARTINS, Fábio Peres de Berredo. *Da esfera pública burguesa à nova ordem social: o papel dos média*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-fabio-esfera-publica-burguesa.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, 1973.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Da solidão. In: *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Millet. 2. ed. Brasília: Ed. da UnB; Hucitec, 1987.

MOREIRA, Virginia; CALLOU, Virginia. Fenomenologia da solidão na depressão. *Mental*, v. 4, n. 7, p. 67-83, 2006.

PEDROSA, Inês. *Mais ninguém tem*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. *Fazes-me falta*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Carta a uma amiga*. Lisboa: Texto, 2005.

_____. *Crónica feminina*. Alfragide: Dom Quixote, 2005.

_____. *A instrução dos amantes*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. *Os íntimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Fica comigo esta noite*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

_____. *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. *Nas tuas mãos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *20 mulheres para o século XX*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

PERROT, Michelle. A família triunfante. In: PERROT, Michelle et al. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. v. 4. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VICENT, Gérard. *História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. v. 5. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2. sem. 2004.

REIS, Patrícia. *Cruz das almas*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. A consciência dos homens. *Vão Combate*, 27 maio 2010. Disponível em: <vaocombate.blogs.sapo.pt/225535.html>. Acesso em: 01 jun. 2012.

RICARDO, Daniel. A lei da rolha. *Visão História*, Porto, n. 2, p. 42-43, jul. 2008.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, Ed. UFPR, n. 64, p. 15-32, set.-dez. 2004.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Gabriela. *Os íntimos. Navegações*, v. 4, n. 1, p. 125-126, jan.-jun. 2011.

SIMÕES, Eduardo. “O escritor tem que ser hermafrodita”, diz Inês Pedrosa. *Folha de São Paulo*, 03 jul. 2008. Disponível em <www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u418721.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2012.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugalia, 1967.

TREIN, Fernanda. *A teia narrativa de Inês Pedrosa: narração, tempo e espaço em Fazes-me falta*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010.

VIGHETTI, Patrick. Do outro lado do desespero. In: COMTE-SPONVILLE, André. *O amor a solidão*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ANEXO – “Manuscrito de Bárbara”: o esboço de uma narrativa

Além da análise empreendida sobre as cartas e os contos, outra narrativa aparece interposta no fluxo da narrativa principal de *Os íntimos*. Trata-se do “Manuscrito de Bárbara” (p. 97 e p. 171), romance inacabado, cuja escrita vem sendo desenvolvida pela personagem Pedro.

A trajetória desse texto tem a ver com a história pessoal do amigo de Afonso que o herdara num caderno de anotações pertencente a Jerusa, a jornalista brasileira que tinha na personagem masculina o objeto de seu desejo. Nas palavras de Pedro:

Há uns anos, conheci uma jornalista brasileira no Pavilhão Chinês, onde tomava um copo com Afonso ao fim da tarde, depois de ter ido assessorá-lo na compra de um computador. A jornalista assistira a uma cantoria do Afonso, dias antes, no bar do hotel onde estava, e tinha ficado encantada. Repetia a palavra “encantada” no meio de uma rajada de desculpas pela sua intromissão na nossa conversa, dizia-se envolvida numa pesquisa sobre os novos valores da velha Lusitânia, sempre com os olhos fixados em mim. (p. 93)

Pedro e a jornalista, mais tarde apresentada como Jerusa, e que morrera vitimada por um coma alcóolico, segundo ele, mantém um relacionamento virtual ao qual a personagem feminina anseia transpor por intermédio de cartas e e-mails frente ao pouco interesse esboçado por Pedro quanto a qualquer tentativa amorosa empreendida para além do círculo virtual.

Não por acaso, Jerusa é brasileira e pesquisa sobre “os novos valores da velha Lusitânia”, no dizer de Pedro. Tal empreitada alude às relações entre Brasil e Portugal, referentes aos valores culturais ressignificados ao longo do tempo em ambos os países.

Em decorrência da não correspondência ao amor de Jerusa, Pedro sentencia: “Apesar de ter matado uma mulher, pareço um homem normal” (p. 34). Isso porque, de acordo com sua percepção sobre os fatos ocorridos, a morte da jornalista estaria ligada a sua indiferença quanto ao amor que ela lhe dedicara. Assim ele atribui a si a culpa pela morte daquela. Dessa fatalidade, o *Manuscrito de Bárbara* sobra-lhe como um legado e, ao mesmo tempo, como

uma oportunidade de compreender a si mesmo e ao universo feminino, criando uma mulher ideal, de acordo com seus valores, por meio da narrativa:

Penso no caderno preto molhado que encontrei ao lado do corpo da jornalista brasileira, na noite em que ela caiu à porta do Pavilhão Chinês, em coma alcóolico. Guardei-o discretamente temendo que fosse um diário comprometedor. Afinal era apenas o manuscrito de Bárbara. Jerusa chamara-lhe Vera, mas eu rebatizei-a com o nome de Bárbara escrava de Camões. Ou da Bárbara Stanwyck, muito parecida com a mulher da cadeira de rodas. Quase ilegível, por causa da chuva. O manuscrito que tenho copiado e reinventado vagarosamente ao longo do último ano. Não sei porquê, nem para quê. Sei que me tranquiliza. (p. 169)

Tendo como protagonista a personagem feminina de nome Bárbara, Pedro, enquanto autor ou coautor do texto, justifica sua escolha, primeiro remetendo ao poema *Endechas a Bárbara escrava*, de Luís de Camões: “Aquela cativa/ Que me tem cativo,/ Porque nela vivo” (CAMÕES. Disponível em <http://www.ruadapoesia.com>). Com os poemas dedicados à Bárbara, o poeta confrontara os padrões estéticos da mulher de família distinta, de pele clara e lábios rosados, instituídos pela poética petrarquiana, já que sua amada era escrava e possuía pele escura.

Segundo, Pedro refere-se a Barbara Stanwyck, provavelmente em alusão à atriz estadunidense de mesmo nome, projetada na mulher em cadeira de rodas que o portador do manuscrito avistara no bar e que tivera o poder de despertar-lhe a sexualidade reprimida:

Reparei que a mulher estava sentada sobre uma cadeira de rodas. Ela voltou-se ligeiramente, olhou-me e o seu rosto teve sobre mim um efeito extraordinário. Parecia envolver-me e rejeitar-me ao mesmo tempo. Como se fosse uma personagem de sonho, próxima e inatingível. Os seus olhos comunicavam a todo o rosto e toda a figura um ar de majestade tranquila e senhora de si. Não era uma dessas belezas que subjagam o coração acendendo os sentidos; falava primeiro à inteligência do que ao coração. A arte parecia ter colaborado com a natureza naquela criatura, meia mulher, meia estátua. O riso inquietante dessa mulher que viria a chamar-se Bárbara fazia tremer os vidros dos armários que preenchem o bar. (p. 95-96)

A diferença física entre Pedro e Bárbara, a mulher que avistara, parece alimentar nele a afirmação de sua identidade marcadamente masculina em seu entender: “as inválidas sempre me excitaram. A experiência direta da diferença. A gratidão nos olhos de uma mulher. A garantia de ser homem. Um bom homem” (p. 121), fator que o faz aproximar-se dos amigos: “Há um pudor na cartarse impudica, um pudor antissentimental. Somos homens:

precisamos da culpa para encontrar a paz. Somos homens: precisamos de exorcizar a culpa para não nos afogarmos nela. Somos homens: ninguém nos ensinou a chorar” (p. 169).

Ao mesmo tempo, enquanto se afirma como homem, Pedro parece distanciar-se dos mesmos: “Não entendo a rendição imediata que Afonso ou Guilherme manifestam diante de qualquer fulana com mamas que se vejam. Parece-me uma coisa ligeiramente boçal, de tão genérica” (p. 121).

No entanto, tão paradoxal quanto Pedro ao falar de suas emoções parece ser Bárbara, a protagonista da narrativa escrita por ele. A exemplo do que ocorrera com as personagens de *Os íntimos* que, como vimos, ansiavam por emancipar-se de quem as criou, a principal personagem do manuscrito parece fazê-lo em relação a Pedro, supostamente seu criador. E assim procede, confundindo o autor no momento da escrita:

Sim, começo a admitir que tenho inveja de Bárbara, a protagonista desta história. Ela roda radiosamente sobre as minhas palavras, e isto não é uma metáfora. Roda sobre a minha prosápia de onipotência; por mais que saiba tudo dela, sobra-me sempre a felicidade. Eu bem queria escrever mais uma história de desencanto e cinismo, sinónimos contemporâneos da inteligência. Esta fulaninha não me deixa, ri-se dos meus apontamentos tortuosos. Encosto-a no momento de sua desgraça, mas ela não quer recordá-lo assim. Afirma que o livro tem de encontrá-la no auge de sua vida, no instante em que faz amor com Júlio. (p. 99)

A personagem feminina em conflito com o autor trata de homens, de mulheres, do amor, de padrões estéticos de beleza e de sexo num tempo marcado pela problematização das relações humanas e de intimidade. No texto, Bárbara é uma exímia jornalista que “preocupava-se tanto em fazer as coisas certas. Via agora com extrema nitidez, que as coisas certas eram apenas as coisas que os outros consideravam certas” (p. 110-111). Essa consciência sobre suas ações só fora adquirida depois da queda que a deixara parálitica quando “debruçara-se demasiado para estender na corda da roupa, o mais distante possível da parede, uma camisa de seu novo namorado” (p. 105).

A partir daí, o leitor tem acesso à peregrinação de Bárbara pela clínica onde fora internada, planejando o suicídio: “Comprimidos, pistolas, veneno. Os comprimidos seriam a solução mais fácil, estando internada numa clínica” (p. 112), o período de recuperação, os medos, ansiosos, bem como, as novas perspectivas de vida vislumbradas pela personagem:

Em vez de chorar, Bárbara entreteve-se, nesses primeiros meses, a anotar ausências. Ria-se das vozes túbias que lhe telefonavam dizendo que estavam com ela em espírito e que gostavam demasiado dela para poder visitá-la,

naquela clínica tão assustadora. Desprezava menos aqueles que pelo menos usavam a frontalidade do silêncio.” (p. 113)

até o momento do princípio do manuscrito, onde a personagem pede ao autor que a coloque nos braços de Júlio, um antigo namorado:

- Vá, põe-me nos braços do gajo.
 - E como é que eu faço isso?
 - Sei lá. Não escrevas, contempla. Se contemplares silenciosamente, as palavras vão aparecer-te.
 - Tu gozas e eu assisto?
 - Claro. Foi para isso que se inventou a literatura, salvo erro.
- Deixa-te de masturbações prévias e vê lá se entras na minha cabeça. Se entrares devagarinho pode ser que ainda gozes alguma coisa. (p. 99-100)

O diálogo constitui um exercício nitidamente metanarrativo, pois que estamos a tratar de uma narrativa dentro de outra narrativa e de uma personagem dirigindo-se a outra personagem, mesmo autor que a criou, ou seja, o *Manuscrito de Bárbara* está incorporado em *Os íntimos* e Bárbara é a protagonista do manuscrito criada por Pedro, por sua vez, personagem de *Os íntimos*, o que revela o elaborado trabalho com a linguagem empreendido por Inês Pedrosa na composição da obra literária.

Afora estas observações, além de problematizar os padrões sexuais instituídos, expressos pelo comportamento de seus companheiros, conforme referido anteriormente, Pedro traz à baila, através da imagem que forma de Bárbara, a discussão em torno dos padrões de beleza e de circulação estabelecidos pela sociedade contemporânea, onde parece não haver espaço para um cadeirante:

De repente, as escolhas reduziam-se-lhe de um modo pornográfico: estava-lhe vedada a entrada na maior parte desses lugares onde os objetos se expunham, proliferantes. Lugares estreitos, lugares com degraus. Prateleiras altas. Livrarias, bares, jardins, restaurantes, cinemas, teatros – agora teria de se cingir ao reduzido número dos que tinham acesso para deficientes. Saias curtas, sapatos de dança, patins, esquis – tudo isso acabara de morrer. Os países que ainda não conhecia, as ruas que nunca mais poderia calcorrear. Era agora um peso para aqueles que a amavam. Para os outros, nem isso: uma nuvem evanescente. Nada poderia fazer sofrer os que a haviam abandonado em pleno naufrágio. Tinha vontade de se matar. (p. 111-112)

Entre as várias vertentes temáticas abertas pela narrativa do *Manuscrito de Bárbara*, essa parece ser uma das mais expressivas, posto esta que a baixa autoestima que acomete a personagem ligeiramente após o momento da queda permeia parte da obra. Ao lado dessa

discussão, a incompreensão do amor e das personagens femininas por parte das personalidades masculinas mencionadas ao longo de *Os íntimos* subjaz no discurso de Bárbara: “-As mulheres não existem. Os homens não existem. Ainda não deste por isso? O mundo não é tão fácil” (p. 99). Quanto ao amor, Bárbara

Repete para si mesma que agora será diferente, agora já aprendeu a separar o desejo do amor. Agora já nem sequer acredita no amor romântico, eterno, construído como uma casa de bonecas. Perdera essas ilusões antes de perder a metade debaixo do seu corpo. (p.101)

Porém, a trama do manuscrito revela a evidência de que, em Bárbara há aquela esperança no amor, própria dos que se querem humanos. Que o comprovem as circunstância que a tornara paraplégica depois de ter conhecido Júlio:

Dois anos depois, numa noite de Inverno, Júlio bateu-lhe à porta. Bárbara estava mais ou menos a viver com um jornalista, que o recebeu com cordialidade e fez café para todos. Três meses depois, Bárbara encontrava o seu jornalista na cama com uma fotógrafa e enxotava-os de casa, ainda meio despidos. [...] Pensou em Júlio e pela primeira vez deu-lhe razão: que se foda o amor. Gritou pela janela: – que se foda o amor que se foda o amor que se foda o amor que se foda o amor enquanto o namorado e a nova amante apanhavam um táxi e a rua inteira parava a olhar para ela. Claro que voltou a acreditar no amor. Negava-o, ria-se, mas acreditava tanto no amor que ficara paraplégica por causa dele. (p. 105)

Sobretudo, o Manuscrito de Bárbara convida à reflexão, porque fala da condição de “ser humano” em suas múltiplas faces: seja com relação às diferenças entre gêneros, seja na incompreensão do amor ou (por que não?) seja através da falta de humanidade e de amor dos sujeitos.

Tal como Bárbara que “saiu da casa de banho com um sentimento de satisfação” (p. 177) por não ser a mulher do banheiro contíguo ao seu, planejando o aborto de um bebê: “É dentro da minha barriga que esta merda está, o que é que achas?” (p. 175), emergimos da leitura do *Manuscrito de Bárbara* acompanhados do mesmo silêncio que sobra após contemplação de *Os íntimos*. E sentimo-nos demasiado pequenos enquanto representantes da humanidade e frente à profundidade emocional atingida pelas personagens de ficção na altura em que nos reconhecemos nelas, ao passo que elas se fazem representativas daqueles que se empenham na leitura do texto.