

## A morte da esperança na ficção de Maria Judite de Carvalho \*

FERNANDA BASTOS MORAES  
Profª de Literatura Portuguesa da UFF

### 1. INTRODUÇÃO

*Não, minha irmã, nada vale a pena. . .*  
Fernando Pessoa \*\*

Estudar a obra de Maria Judite de Carvalho é tarefa aparentemente fácil. Isto deve-se à simplicidade quase geométrica das linhas básicas de seus contos, à linguagem contida, cuja força supera a estreiteza dos limites formais. Cada palavra concentra o máximo de significação e de sugestão. Nenhuma é supérflua, estando todas ligadas estreitamente à função de conduzir ao final, previsto ou não pelo leitor, porém esperado com ansiedade.

Segundo André Jolles, o conto opõe-se ao universo da realidade. Neste sentido, o conto

*toma e compreende o universo como uma realidade que ele recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento e por outro lado ele propõe e adota um outro universo que satisfaz todas as exigências da moral ingênua.<sup>1</sup>*

Ora, este universo contrário à moral ingênua, este universo “real” e recusado é o que Jolles chama de **universo trágico**. A instauração do trágico sobrevém quando “aquilo que deve ser não pode ser ou quando aquilo que não pode ser deve ser”.<sup>2</sup>

---

\* Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da UFRJ (1976)

\*\* PESSOA, Fernando. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969. p. 448.

<sup>1</sup> JOLLES, André. *Formes simples*. Paris, Seuil, 1972. p. 191.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 191.

Se o verdadeiro conto, ainda dentro da ótica de Jolles, é aquele que recusa o universo, deve existir um anticonto, possibilidade sugerida por ele no decurso de seu estudo. É o que ele chama de **conto trágico**.

Se nos ativermos a essa premissa, podemos afirmar seguramente que os contos de Maria Judite são autênticos contos trágicos.

Parece-nos importante, antes de mais nada, tentar definir o que viria a ser o “universo trágico”, a partir do próprio conceito de trágico. Para isso nos valem do pensamento aristotélico expresso no capítulo 13 da *Poética*.<sup>3</sup> Para Aristóteles, o trágico é fruto da *harmartia*, ou seja, do erro. Ele esclarece, porém, que este erro não decorre de uma falha moral do indivíduo. Deve-se, na maioria dos casos, à ignorância.

Aristóteles não vai além. Durante os séculos surgiram muitas e controvertidas tentativas de explicação do passo aristotélico mas, sem dúvida, a interpretação dos fragmentos de Heráclito, realizada por Nietzsche, constitui um dos subsídios mais valiosos de que dispomos para melhor compreensão do trágico.

A filosofia heraclitiana é dominada pela idéia de justiça ou medida. A desmedida constitui sua maior inimiga.

“Melhor apagar a desmedida que um incêndio”, afirma Heráclito no fragmento 43.<sup>4</sup>

**Metron e hibris** são os dois polos de cuja tensão resulta o trágico. De posse desses dados, parece-nos válido afirmar que o erro de ser humano é fruto do desconhecimento de sua medida. Por sua própria natureza, o homem é um ser contingente, imperfeito e limitado. Seu erro é um erro de julgamento sem solução, visto não poder superar suas limitações. O universo trágico é o espaço onde tem lugar o terrível conflito provocado pelo entrelaçamento do ser e do parecer; de forma indissolúvel.

O trágico é, portanto, aquele momento da descoberta da aparência e do reconhecimento do ser.

Dando prosseguimento ao nosso recioncínio, percebemos que a vivência humana é trágica em sua essência. Se a vida dos heróis da antiguidade dependia dos caprichos da Moira, a dos modernos heróis continua regida pelo Fado ou, se quisermos usar as palavras de Maria Judite, pelas circunstâncias: “nós não nos fazemos, somos construídos pelas circunstâncias”, ela nos diz num de seus primeiros contos.<sup>5</sup>

Esta afirmação é o *leitmotiv* de sua obra. Seus personagens – homens, mulheres, crianças – não escapam da força das circunstâncias, sempre adversas. Se às vezes conseguem um pouco de paz é através da resignação, do apagamento da desistência.

Esta é a temática de seus contos onde a solidão, a falência, a desumanização constituem as grandes forças propulsoras.

---

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: — — —. *Obras*. Madrid, Aguilar, 1967.

<sup>4</sup> HERÁCLITO. São Paulo, Abril, 1973. p. 37 (Os Pensadores, 7).

<sup>5</sup> CARVALHO, Maria Judite de. *A vida e o sonho*. In: — — —. *Tanta gente, Mariana*. Lisboa, Prelo, 1971. p. 69.

Para nosso estudo, utilizamos seis livros de sua obra: (1959) *Tanta gente, Mariana*;<sup>6</sup> (1961) *As palavras poupadas*; (1963) *Paisagem sem barcos*; (1967) *Seu amor por Etel*; (1968) *Flores ao telefone*; (1973) *Tempo de Mercês*.<sup>6</sup>

Deixamos de incluir o romance *Armários Vazios e Os idólatras* (contos fantásticos), por serem elementos heterogêneos dentro do todo, um pela expressão o outro pelo conteúdo, embora concordemos que, ainda aqui, o leitmotiv é o mesmo.

Procuraremos estudar os contos de Maria Judite, tentando justificar seu pessimismo confesso através da pesquisa dos elementos geradores da crescente desumanização de nosso século, quais sejam: a sociedade de consumo, a massificação dos indivíduos em seres anônimos, cada um deles não sendo mais que “um em trânsito, apenas entrevistado”.<sup>7</sup>

### 1.1 -- Pressupostos teóricos

Inicialmente queremos justificar a escolha do método para a abordagem da obra de Maria Judite.

Considerando a situação de ser humano no século XX, cremos ter escolhido o melhor caminho, sem excluir os vários outros possíveis e válidos. Isto porque a obra de Maria Judite denuncia essa situação de forma trágica. Se os artistas “são as antenas da raça”,<sup>8</sup> Maria Judite captou, com sua fina sensibilidade, não apenas todo o trágico das vivências individuais, mas um trágico de amplitude maior e de conseqüências universais, para o qual os homens da sociedade tecnológica caminham em velocidade proporcional à que imprimem à chamada máquina do progresso.

Partimos do princípio de que a sociedade de consumo é a grande causadora do “mal estar da civilização”.

Desde o século XIX, pensadores, filósofos, psicanalistas, historiadores, estudiosos, de um modo geral, preocupam-se com as conseqüências da revolução industrial nos indivíduos. Se Freud já afirmara que a história do homem é a história de sua repressão, não sabemos até que ponto ele foi capaz de prever a consagração desta repressão em nossos dias sob a ilusória vestimenta do conforto e do bem estar.

---

<sup>6</sup> CARVALHO, Maria Judite de. *Tanta gente, Mariana*. 3. ed. Lisboa, Prelo, 1971. Esta foi a edição que utilizamos; nas citações será indicada no próprio texto pelas iniciais TGM e a página citada. Da mesma forma serão indicados os demais títulos da autora.

*As palavras poupadas*. Lisboa, Arcádia, 1961. (PP)  
*Paisagem sem barcos*. Lisboa, Arcádia, [s.d.] (PSB)  
*Seu amor por Etel*. Lisboa, Movimento, 1967. (SAE)  
*Flores ao telefone*. Lisboa, Portugalia, 1968. (FAT)  
*Tempo de Mercês*. Lisboa, Seara Nova, 1973. (TM)

<sup>7</sup> MERGUJOR, José Guilherme. *Saudades do Carnaval*. Rio de Janeiro, Forense, 1972. p. 146.

<sup>8</sup> POUND, Ezra. *A B C da literatura*. São Paulo, Cultrix, 1970. p. 71

Nunca, como no século XX, houve tamanha preocupação, por parte da sociedade, com a felicidade dos homens. Leis, instituições, sistemas de proteção sofrem constante aperfeiçoamento com a finalidade de oferecer uma solicitude gratificante aos indivíduos.

A sociedade de consumo lança no mercado uma profusão de bens cuja maior importância não reside no fato de servirem para alguma coisa, mas recai totalmente sobre sua precípua destinação: foram produzidos especialmente para gratificar a vida.

A publicidade não se cansa de revelar a existência de uma entidade abstrata criada para prever as necessidades, descobri-las, satisfazê-las. Se as pessoas são incapazes de se compreender, de saber quem são ou o que desejam, aí está ela, pronta para oferecer sugestões e soluções gratuitas — atitude paternalista e ao mesmo tempo repressora.

Iludido pela massificação da simpatia, sob o impacto da socialização do sorriso, o homem está cada vez mais só. O consumo das relações humanas, da solidariedade, da reciprocidade, do calor e da participação social, nada mais são, como diz Baudrillard,<sup>9</sup> que a consumação dos signos desta solicitude. A perda da relação humana espontânea e recíproca é a marca de nossas sociedades.

Segundo Baudrillard, todos os apóstolos das relações públicas — garotas propaganda, recepcionistas, etc. — têm por missão a “lubrificação das relações sociais pelo sorriso institucionalizado”.<sup>10</sup>

Por outro lado, a sociedade espera de seus membros que cada um desempenhe os papéis que lhe foram designados, tanto mais complexos e diferentes quanto mais evoluída ela for. Tais papéis são, em sua grande maioria, não a manifestação do comportamento autêntico dos indivíduos, mas uma espécie de expectativa de conduta coercitiva, cujos postulados e normas são fixados pela sociedade. O não desempenho dos papéis, muitas vezes conflitantes entre si, implica numa série de punições, cujo rigor é proporcional ao valor a eles atribuído pelo sistema.

José Guilherme Merquior<sup>11</sup> distingue três tipos de papéis: a) obrigatórios; b) preferenciais; c) permissivos.

Feitas estas considerações, delimitaremos o campo de nosso trabalho. A abordagem da obra de Maria Judite obedecerá a duas etapas distintas. Na primeira será feita uma análise estrutural dos contos, usando colocações e modelos propostos pelo professor Affonso Romano de Sant’Ana em seu livro *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, especialmente o capítulo dedicado à análise dos contos de Clarice Lispector. Nesta primeira etapa visamos à descoberta de um possível invariante em cujos variáveis se apresentariam os contos. Ela funcionará como uma espécie de andaime para a melhor compreensão da obra como um todo.

---

<sup>9</sup> BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris, Gallimard, 1970. p. 255

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>11</sup> MERQUIOR, op. cit., p. 138.

A segunda etapa foi por nós chamada de abordagem “sociológica”, muito embora reconheçamos a não total adequação do termo uma vez que nela procuramos apenas ver em que medida os personagens de Maria Judite se enquadram ou não naqueles papéis propostos por Merquior e quais as consequências advindas a eles; e de que maneira a sociedade de consumo lhes propicia as “circunstâncias” geradoras de seu perene infortúnio, tornando-os, por conseguinte, autênticos heróis trágicos.

## 1.2 – Nossa proposta

*Para que o discurso crítico se estabeleça sem se expor a ser uma repetição superficial e fútil da obra é preciso que a palavra posta no livro seja incompleta: que ela não demonstre tudo e que assim seja possível dizer outra coisa, doutra maneira. O reconhecimento na obra, ou em torno dela, de tal zona de penumbra, é a primeira manifestação da intenção crítica. Mas é preciso interrogar-nos sobre a natureza desta penumbra: indica uma verdadeira ausência ou está no prolongamento de uma quase-presença?<sup>12</sup>*

Ao crítico não cabe o papel de preencher um vazio, mas de ler este vazio. Procurar conhecer a ausência de uma obra é falar da presença implícita do não-dito sobre o qual ela assenta.

Arte engajada em maior ou menor grau, abertamente polêmica ou não, a obra literária é a expressão da própria vida, sempre a seu serviço. Não se limitando a ser um mero reflexo do real, a literatura diz muito mais no seu espaço de silêncio. Com uma linguagem referencial ou metafórica, através da cadeia de signos muitas vezes “insignificantes”, ela faz com que o real assuma suas devidas proporções, sua justa medida. Na aparente gratuidade da ficção, a obra de arte redimensiona o real em níveis ontológicos.

É o que faz a ficção de Maria Judite de Carvalho. Com uma linguagem clara e despojada, sem acrobacias verbais, Maria Judite faz com que a realidade aflore em seus contos, atravessados por um sopro pessimístico.

A morte da esperança deve-se ao evoluir grotesco da sociedade em cujo seio os indivíduos se transformam em presa fácil de forças corrosivas. Mesmo na família, célula mater da sociedade, instaura-se o absurdo das relações falidas.

Esta a nossa proposta: fundamentar, através da leitura de alguns contos, as idéias até aqui expostas. Na diversidade aparente dos temas, encontrara o modelo, seguindo os índices de uma presença implícita sobre cujo não-dito toda a obra assenta.

---

<sup>12</sup> MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa, Estampa, 1971. p. 80

## 2. ABORDAGEM

### 2.1 — Enfoque estrutural

Affonso Romano de Sant'Ana situa as narrativas em dois grupos: a narrativa de estrutura simples e a narrativa de estrutura complexa. A de estrutura simples liga-se ao mítico e ao ideológico, é mimética, voltando-se para o espaço real. A de estrutura complexa rompe com o ideológico e com o mítico para se desenvolver no imaginário em aberto; a literatura contemporânea, especialmente, coloca-se neste caso por voltar-se para si mesma.

A narrativa de estrutura simples desdobra-se em duas manifestações: a narrativa ideológica, que reflete o real a partir da ótica da ideologia dominante e a narrativa contra ideológica que, embora continue voltada para o espaço real não é transparente a ele porque se afirma em oposição à ideologia dominante na série social.

Na série literária também se pode dividir a narrativa da mesma maneira. Em relação às obras já realizadas ela é ideológica quando reafirma o código vigente de sua época ou movimento literário, o contra-ideológica quando se distancia dele.

Entendemos por ideologia todas as realidades sociais combinadas de forma sistêmica. O todo social apresenta-se em três níveis: o econômico, o jurídico-político e o ideológico. Este último é a manifestação abstrata dos outros dois, explicável apenas por sua estrutura. A função da ideologia é inserir os indivíduos na praxis, sem lhes oferecer o verdadeiro conhecimento da estrutura social a que pertencem.

Numa sociedade de classes, a ideologia tem o papel de manter o equilíbrio entre dominados e dominadores — os primeiros aceitando seu domínio como coisa natural; os segundos, exercendo-o pela mesma razão.

Passemos agora à série literária. Quando se fala em ideologia nesta série, faz-se referência aos conceitos estéticos de uma época. A estética da ideologia diz respeito ao conjunto de idéias e noções que os indivíduos têm em relação à arte a qual estaria sujeita aos mesmos condicionamentos da ideologia como um todo. Falar de ideologia na série literária é ainda fazer referência a uma visão de mundo dada pela obra literária.

Segundo Affonso Romano, a narrativa ideológica é um “re-conhecimento e, porque procura re-tratar a aparência da vida social, constrói-se simétrica àquilo que denomina como real”.<sup>13</sup>

Já a narrativa contra-ideológica “introduz um grau de opacidade em relação à transparência absoluta da narrativa mimética-ideológica”.<sup>14</sup>

A narrativa de estrutura complexa, para Affonso Romano, é aquela que não se esforça por reproduzir a realidade cotidiana, não pretende ser um reflexo do ideológico e quer ir um pouco além do mito. Sem se preocupar em re-

---

<sup>13</sup> SANT'ANA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 40

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 42. As subseqüentes citações desta obra serão referenciadas no próprio texto, como neste modelo: (S'A, p)

produzir conteúdos aparentes ou o código social, ela realiza uma ruptura com o mundo real no modo como ele é pensado pela ideologia “para se desenvolver no imaginário-em-aberto”. (S’A, p. 22)

Se a narrativa de estrutura simples se esteia em topos e tipos, a narrativa de estrutura complexa produz estranhamentos nos vários níveis: quer nos aforismos, quer na construção frasal, quer na disposição do universo narrativo. E esta colocação do simples e do complexo pode sintetizar-se numa visão do simples como aquilo que está do lado do significado, do conceitual, da infinitude fechada e o do complexo, “do lado do ambíguo, do inconsciente, do imaginário-em-aberto, do significante”. (S’A, p. 22)

## 2.1.1 -- Elementos da leitura

### 2.1.1.1 – Uma narrativa de estrutura complexa

Numa primeira leitura da obra de Maria Judite, somos tentados a classificá-la como um conjunto de narrativas de estrutura simples porque reproduzem “o mundo exterior em sua organização e aparência”. Mas, através de uma leitura mais acurada observamos que o mundo externo, as situações do dia-a-dia nela representados são meros suportes de uma estrutura complexa não interessada em refletir mimeticamente o código real e ideológico mas a questioná-lo.

### 2.1.1.2 – A série social

Através da ótica de Affonso Romano, podemos também considerar as narrativas de Maria Judite como contra-ideológicas dentro da série social porque “sua versão do real é crítica e procura denunciar aquilo que a narrativa do poder ocultou”. (S’A, p. 42)

É importante salientar que a denúncia realiza-se no espaço do não-dito. Em seus contos, a zona de silêncio é o principal centro de manifestação, pois, como afirma Macherey: “a palavra acaba por já nada nos dizer: é o silêncio que interrogamos pois é ele que fala”.<sup>15</sup>

Sob esse aspecto, os contos de Maria Judite revelam um certo grau de opacidade quando confrontados com a transparência total das narrativas ideológicas.

### 2.1.1.3 -- A série literária

Em relação à série literária, a obra de Maria Judite não apresenta nenhuma novidade estilística ou ruptura por demais violenta com o modo tradicional de narrar. Uma narrativa, porém, pode ser transparente num nível e não sê-lo em outro. Sendo assim, as narrativas de Maria Judite afirmam-se como de estrutura complexa porque realizam uma inversão de valores para “se de-

---

<sup>15</sup> MACHEREY, op. cit., p. 83

envolver no imaginário-em-aberto”, mas podem ser consideradas ideológicas no que se refere ao código estético.

Os estranhamentos observados na ficção de Maria Judite não se manifestam nem na disposição de massa narrativa nem na cadeia significativa mas na maneira de captar o absurdo da existência, dissimulado na simplicidade do cotidiano e manifestá-lo também de maneira singela.

Isto posto, procederemos à leitura sintagmática da obra, sob os moldes de Affonso Romano. Através dela procuraremos sistematizar as identidades e as semelhanças observadas no conjunto dos quarenta e quatro contos de que ela é composta.

## 2.1.2 – Leitura sintagmática

### 2.1.2.1 – O foco narrativo

O foco narrativo não apresenta nenhuma inovação apreciável. Dos quarenta e quatro contos distribuídos nos seis livros já mencionados, apenas dois são narrados em 1ª pessoa pura: a novela ‘Tanta gente, Mariana’, inserida no volume de igual título e ‘Um crime’, último conto do livro **Tempo de Mercês**. Dois contos são anotações de um narrador em 1ª pessoa que elege o “outro” como objeto de sua narração, sem dela participar: ‘Um diário para Saudade’, em **Flores ao telefone** e ‘Nada a ver com o amor’, ainda em **Tempo de Mercês**. Apenas um conto ‘Carta aberta à família’, em **Flores ao telefone**, apresenta uma inovação no modo de narrar. Dele nos ocuparemos devidamente a seu tempo. Todos os outros contos são narrados em 3ª pessoa.

Narr. 1ª pes.	Narr. 3ª pes.	Pers. narr. 1ª + 3ª p.	Narr. 3ª p. c/apres. ini- cial em 1ª.
2	39	1	2

Ao uso da 3ª pessoa soma-se a técnica do discurso indireto livre pelo qual o narrador penetra no interior de suas criaturas, identificando-se com elas, traduzindo-lhes os estados mentais. Convém mencionar ainda que nos contos narrados em 3ª pessoa o discurso do narrador é sempre pessoal (assim chamado por Todorov)<sup>16</sup> porque nele predomina o uso dos “shiffers” – isto é, manifestações evidentes do processo de enunciação. Um dos mais usados é a interrogação através da qual o narrador procura influenciar o comportamento do leitor suscitando-lhe respostas. Também o discurso avaliatório e modalizante evidenciam nos contos um enunciador consciente ou inconscientemente preocupado em estabelecer uma aproximação maior entre o narrador, o leitor e os personagens.

### 2.1.2.2 – O espaço

De modo geral, as histórias transcorrem num espaço externo definido, onde lugares conhecidos, quando mencionados, não são mais do que simples referência sem maiores implicações com a estrutura dos contos. Há, no entanto, em todos eles projeção do fechamento e da limitação em que vivem os personagens, condicionados pela estrutura social castradora.

### 2.1.2.3 – O tempo

Predomina nos contos o tempo interior, psicológico. O tempo da narração não é empregado na descrição de ações, muitas vezes inexistentes, mas na descrição dos movimentos interiores da consciência dos personagens.

Principalmente na novela ‘Tanta gente, Mariana’, o mundo exterior reflete-se na consciência do personagem com toda a conotação absurda que o caracteriza. Por se tratar de uma narrativa em 1ª pessoa, o monólogo interior é direto. Ele é o elemento organizador da narrativa, estreada numa descontinuidade temporal.

O monólogo interior realiza uma escavação no passado que é trazido à luz em camadas geológicas, sem obedecer à ordem cronológica de sua sedimentação. Por este processo, o leitor é informado da vida pregressa do personagem, responsável pela abulia de sua vida presente.

Nos demais contos, a marcação do tempo é quase imperceptível. É um tempo desvinculado de relógios e calendários: “um dia. . .”, “uma tarde”, “foi numa noite de Natal”.

Este enfoque do tempo não é aleatório. A imprecisão temporal é um elemento recorrente na estrutura dos contos. O tempo desvincula-se da história para ceder lugar ao da memória. Na produção ou na superposição de duas ou mais seqüências temporais, a memória remonta o curso do tempo, mergulha profundamente no passado e cada acontecimento evocado é valorizado não em função da época de sua realização, mas por ser um ponto de origem e convergência de várias sensações cujo poder se prende à sua capacidade de duração.

Esta duração total, acumulada no curso do vivido, significa a plenitude do Eu, sempre virtual e latente.

### 2.1.2.4 – O monólogo interior

Como já foi dito, nos contos narrados em 3ª pessoa o narrador coincide com o personagem na expressão dos fatos da consciência através do discurso indireto livre. Neste caso, o monólogo interior de alguns personagens não é direto. O narrador usa esta técnica não para explorar o subconsciente do personagem mas para fazê-lo falar.

O monólogo interior caracteriza-se não apenas pela presença de um Eu que reage a situações dadas, mas pelo propósito particular do narrador, querendo exprimir aquilo que o personagem não pode exprimir, quer seu monó-

logo seja direto (narrador em 1ª pessoa), quer indireto (narrador em 3ª pessoa).

Em todos os contos, Maria Judite faz largo uso do monólogo interior. Segundo Michel Zeraffa

*O monólogo interior que imita a fragmentação da vida, reagindo depois contra ela, responde certamente a uma exigência de época. O stream, direto ou indireto, é uma forma espacial, mas destinada a negar o espaço descontinuo que suscita.*<sup>17</sup>

Ele procura demonstrar também que

*o fluxo de consciência é essencialmente a busca de um sentido e de uma forma da pessoa num mundo onde o indivíduo só encontra signos e aspectos: onde ele só vê contingência e desordem organizadas.*<sup>18</sup>

Ainda dando prosseguimento a seu raciocínio, Zeraffa vê no fluxo de consciência

*a importância do indivíduo em se conceber como um ser social no sentido profundo do termo. Como um ser de participação e de comunicação.*<sup>19</sup>

Estas colocações de Zeraffa parecem confirmar algumas das colocações que serão feitas na segunda etapa deste estudo.

#### 2.1.2.5 Os índices e as informações

Em se tratando de uma literatura eminentemente psicológica, os índices e as informações são em maior número do que os núcleos (funções cardinais, na terminologia barthiana).

Para Barthes

*Para que uma função seja cardinal é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história.*<sup>20</sup>

Nos contos de Maria Judite, os núcleos, quando existem, são no máximo dois ou três. Procuraremos demonstrá-lo, usando o conto 'A mãe' como modelo.

Inicialmente o narrador dá-nos somente índices e informações sobre os personagens

*Era uma mulher alta, muito branca, de fartos cabelos claros, um pouco flácida já e desbotada, como uma freira reclusa.*

(T. G. M. p. 91)

*No que ela começou a pensar foi nos cabelos brancos que já tinha e nas rugas dos cantos dos olhos e nas suas grandes mãos vazias, sem passado e sem futuro.*

(T. G. M. p. 92)

<sup>17</sup> ZERAZFA, Michel. *Personne et personnage*. 2. tir. Paris, Klincksieck, 1971. p. 184

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 186

<sup>19</sup> *Ibidem*.

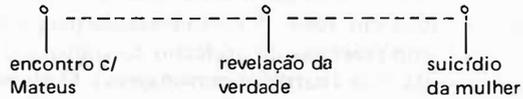
<sup>20</sup> BARTHES, Roland et alii. introdução à análise estrutural da narrativa. In: — — — *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes. 1971. p. 31

As informações do primeiro fragmento e o índice — **sem futuro**, — que remete para a morte da mulher, no segundo, são uma pequena amostra recolhida dentre os muitos outros que aparecem no conto.

A primeira função cardinal a abrir a única seqüência do conto é o encontro com Mateus.

O conto apresenta a seguinte estrutura:

Índices e informações



Este é, de um modo geral, o modelo básico de todos os contos:

- 1 — Uma situação inicial onde predominam Índices e informações sobre o personagem.
- 2 — Ocorrência de um evento (epifania) que vem romper o aparente equilíbrio.
- 3 — Desfecho em que se mostra a situação do personagem depois do evento.

Este esquema básico, repetido em quase todos os contos, é rompido por ‘Carta aberta à família’, em FAT, p. 119 que constitui uma exceção em todos os níveis. Neste conto, a narração emana de dois focos narrativos distintos: um personagem narrador e um narrador em 3ª pessoa. A novidade é introduzida a partir da distribuição da narrativa em dois textos que se alternam, assinalados graficamente pelo uso do itálico e do redondo.

Sendo dois os narradores, conseqüentemente dois serão os pontos de vista, bem como dois os tempos da narrativa.

No 1º texto, um Eu-narrador conta sua própria estória numa “carta aberta à família” escrita num tempo que é futuro em relação ao tempo do 2º texto onde um narrador em 3ª pessoa descreve uma situação que o N1 é o personagem central. Neste texto, a situação descrita é a mesma referida no outro, mas atualizada pela enunciação através do discurso direto dos personagens. O acontecimento nuclear do conto é a cena de um almoço do qual participam mãe e filho. Esta cena é descrita de dois ângulos e de dois tempos diferentes.

1º texto: Mãe — personagem-narrador

Filho — personagem

*Foi no último domingo de Outubro — encontrávamo-nos sempre no último domingo do mês, de todos os meses. . .*

“encontrávamo-nos” (nós: eu + ele -----> mãe e filho)

“Foi no último domingo de Outubro” -----> encontro (almoço)

“foi” -----> passado

2º texto: Mãe e filho — personagens

Narrador em 3ª pessoa.

*Ele estava sentado na sua frente, cortando o hife que tinha em cima uma redela de limão. . .*

“ele” -----> filho

“sua” (dela) -----> mãe

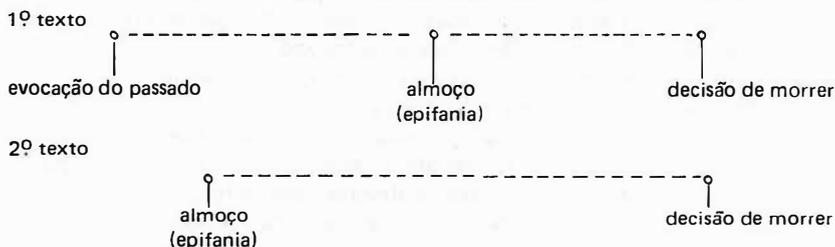
A situação (almoço), como tal, aconteceu no passado em relação aos dois enunciados que a descrevem. Os dois enunciados, porém, não são emitidos no mesmo tempo da estória. Enquanto o 1º refere-se à situação como passado perfeito, o 2º, descrevendo-a, presentifica-se através do diálogo dos personagens. Entretanto, em termos de ações, o 1º texto relata o desfecho de um acontecimento num tempo que é futuro em relação ao tempo do 2º texto.

Os dois textos alternam-se graficamente. Do artifício de ir e vir do futuro da estória em que o 1º texto é vasado para o passado/presente do 2º texto, aflora a compreensão do desfecho do conto, seu leitmotiv, apenas indicado: o suicídio da mãe (narrador-personagem). O elemento chave é, portanto, o almoço, onde se realiza a epifania.

O 1º texto é organizado em forma de carta. O narrador evoca diferentes camadas de seu próprio passado, conduzindo todas elas para a situação-chave, elo a ligar os dois textos. Essa evocação é toda ela constituída por elementos informativos sobre o passado do narrador, que são ao mesmo tempo índices de desfecho de estória.

O 2º texto é um corte na vida do personagem, apresentando apenas a cena da epifania que decidirá o futuro dele.

Se procurássemos estabelecer o modelo estrutural dos dois textos, esquecendo seu necessário embricamento, para a compreensão do todo, teríamos:



Vejamos como a decisão de morrer é indiciada nos dois textos. No primeiro de forma metafórica:

*Havia uma porta, uma única, e essa estava ali não sei há quanto tempo, embora só nessa altura eu a tivesse visto, e de relance. Uma porta aberta.*

No segundo, de forma quase explícita:

- *Queria dizer-te uma coisa, murmurou.*
- *Que é?*
- *Se eu morresse. . .*
- *Ora mãe!*
- *Sim, sim, nunca se sabe, não é verdade? A vida é uma coisa tão incerta. . . É tão fácil haver uma fuga de gás, enganarmo-nos num medicamento, ficarmos atropelados. . . No fundo não há nada tão fácil na vida como morrer. Nós é que nunca pensamos nisso, é o que vale.*
- *Sim, mãe.*
- *Gostarias que soubesses. . .*

### 2.1.2.6 – Epifania

A epifania deve ser entendida aqui como uma súbita percepção de alguma coisa, uma espécie de desvelamento da realidade. Segundo a definição de Affonso Romano, a epifania.

*É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação. (S'A. p. 187)*

Na obra de Maria Judite, a epifania se prende à revelação de um universo trágico onde “nada vale a pena”. Revelação tanto mais pujante quanto mais rotineira é a experiência, quanto menos significante é o fato que a origina. Situa-se no polo opositivo do sonho, constituindo, junto com ele e a solidão, um dos elementos de maior peso dentro da obra.

A iluminação produzida pela epifania insere os personagens numa ambiência fatídica da qual são incapazes de fugir. Mesmo quando a revelação oferece uma alternativa diferente da morte, uma abertura, ela é sempre o oposto do que se convencionou chamar de felicidade.

Como no conto ‘Câmara ardente’ e ‘A noiva inconsolável’, ambos em *As Palavras Poupadas*, quando a morte de um homem (marido, pai e irmão, no 1º conto, e noivo, no 2º) é a revelação da certeza de uma sonhada liberdade.

Em ‘Câmara ardente’, a morte de Antonio provoca a epifania. Para a irmã, Genoveva, sua morte revelou-lhe que

*Agora tudo é simples, abriram-se todas as janelas, podes finalmente ser feliz à luz do sol. . . Do sol, Genoveva, já pensaste? (P.P. p. 154)*

Após seis meses de vida obscura, ela agora pode viver às claras seu amor, considerado ilegal pelo irmão.

Para o filho, a morte de Antonio restituiu-lhe a liberdade de decidir seu próprio destino.

*De súbito – agora – há quanto tempo germinava a idéia dentro de si? – Jaime soube que não ia fazer depois de amanhã aquele exame, que não ia entrar por aquela porta para além da qual havia uma vida que não lhe pertencia, que ele recusava. (P.P. p. 156)*

Para a viúva, a morte do marido veio livrá-la de uma denominação opressiva, de uma vida tecida de hipocrisia e lágrimas sufocadas. Quando alguém aventa a possibilidade de um ataque de catalepsia:

*A viúva soltou um grito e Genoveva disse nervosamente e muito alto para Sara: ‘Não seas parva!’ Depois ergueu-se e aproximou-se do corpo imóvel sob as flores. Levantou o lenço branco e fitou demoradamente, ansiosamente o rosto da sua liberdade próxima. Jaime sentiu o coração bater muito depressa e não se atreveu a mexer-se. (p. 158)*

( . . . )

*A viúva soltou um leve suspiro. . . (id)*

### 2.1.3 – Leitura paradigmática

Tentaremos agora ler, num sentido verticalizante uma série de elementos recorrentes dos contos, mostrando sua organização sistêmica no interior da obra. O levantamento dos elementos recorrentes destina-se a demonstrar que a obra de Maria Judite centra-se na denúncia do trágico da existência e na explicitação desse trágico exacerbado e tornado inevitável pelo clima árido e desumano de nosso século.

O nosso levantamento limitou-se aos nove elementos mais usados e singnificativos, mas isto não quer dizer que sejam eles os únicos da obra.

São eles:

- |                      |                  |
|----------------------|------------------|
| A. As circunstâncias | F. A epifania    |
| B. O sonho           | G. A passividade |
| C. O silêncio        | H. A fatalidade  |
| D. A solidão         | I. A morte       |
| E. A esterilidade    |                  |

Cada um deles tem um peso e uma significação na totalidade da obra. O levantamento de sua incidência nos contos nos capacitará a depreender algumas conclusões sobre o significado da obra como um todo.

**A. As circunstâncias.** Constituem um dos elementos de maior importância, que condicionam sempre e aleatoriamente o destino dos indivíduos. Ganha maior amplitude quando correlacionado com outros elementos através de um sistema de contiguidade. Dentre eles destacam-se a solidão, a fatalidade e a passividade.

**B. O Sonho.** Recusado ou não, o sonho conserva o caráter ilusório de compensar a realidade. Apesar de sua não-realização, concentra em si forças latentes capazes de manter à distância, durante algum tempo, a certeza de que é inútil.

**C. O Silêncio.** É a denominação genérica da ausência de comunicação, quer ela se dava à incapacidade de utilizar o verbo, quer à constatação de que ele já não preenche sua precípua finalidade. O silêncio é o elemento correlato da solidão e da passividade.

**D. A Solidão.** Não significa obrigatoriamente isolamento, afastamento dos semelhantes, mas é de caráter existencial. É um dos elementos de maior peso dentro da obra.

**E. A esterilidade.** A ausência de filhos no matrimônio não é aleatória. Adquire significação bem mais ampla quando tomada como símbolo da esterilidade dos sentimentos, conseqüência do egoísmo e da indiferença humanos.

**F. A epifania.** É o elemento em torno do qual todos os contos se estruturam. Nenhum conto dele prescinde. Correlaciona-se diretamente com a passividade, a fatalidade e a morte.

**G. A passividade.** É a atitude que caracteriza todos os personagens, antes e depois da epifania. O aceitar passivo das circunstâncias é uma espécie de conformismo diante do absurdo do mundo.

**H. A fatalidade.** É um dos aspectos tomado pelas circunstâncias. Como a Moira dos gregos, a fatalidade é o elemento punitivo por excelência.

**I. A morte.** A morte é o elemento que aparece em muitos contos, sempre

aliado à incapacidade dos indivíduos de fazer frente às circunstâncias. O suicídio é a confissão extrema da desistência. Em alguns casos, a morte aparece conotando a liberdade, mas para os que ficam. . .

De posse destes elementos, organizaremos um quadro onde será anotada a frequência dos motivos recorrentes em cada conto. O primeiro livro, por ordem de publicação é, como assinalamos antes, *Tanta gente, Mariana*. Usaremos, para cada livro de contos, a mesma sigla que propusemo antes, na página 19. Em seguida os contos serão numerados de acordo com sua ordem de aparição em cada livro. O número de ordem seguirá a sigla de cada livro a fim de facilitar a leitura dos gráficos apresentados num apêndice único, no final deste estudo.

## 2.2 – Enfoque sociológico

### 2.2.1 – Elementos da análise

#### 2.2.1.1 – Os contos

Os contos de Maria Judite surgem como uma totalidade. Neles nada é supérfluo. São fragmentos de uma realidade banal em aparência, mas que remetem sempre para uma outra bem mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende, espiritualmente o campo abrangido. Os acontecimentos narrados são significativos na medida em que não valem apenas por si mesmos, mas atuam como uma espécie de abertura, projetando a inteligência e a sensibilidade para muito além de seu argumento.



Maria Judite de Carvalho

Maria Judite trabalha seus contos em profundidade, verticalmente no espaço literário, submetendo-se a uma alta pressão, responsável pela abertura a que nos referimos. Seus contos aglutinam uma realidade que os transcende e é nessa abertura imensa do pequeno para o grande, do individual e limitado para a essência mesma da condição humana que se revela todo um universo descentrado, privado de seu objetivo vital, um mundo esvaziado de um princípio coordenador, tornado desconexo, sem sentido – absurdo. Eles são a expressão trágica da perda diante do desaparecimento de certezas absolutas. Neles transparece como que uma tentativa de dar ao homem consciência da realidade última de sua condição, de incutir-lhe novamente o sentido da angústia primordial que perdeu, de sacudi-lo de uma existência que se tornou mesquinha, mecânica, complacente, privada da dignidade nascida da consciência. Neles os homens são vistos sempre sós, emparedados na prisão de suas subjetividades, incapazes de se comunicar com seus semelhantes.

A ficção de Maria Judite não se destina a distrair da vida, mas, pelo contrário, a focalizar a vida no que ela tem de absurdo e contraditório. Seus contos chocam por um irremediável pessimismo. Após sua leitura, já não podemos ser os mesmos, concordemos ou não com sua visão de mundo.

#### 2.2.1.2 – Os temas

Como já afirmamos, a diversidade dos temas dos contos é apenas aparente. Solidão, incomunicabilidade, objetualização dos sujeitos, desencontro, desamor, são os afloramentos de uma mesma cordilheira submersa: a consciência do trágico da existência, conseqüência das relações Homem/Mundo, Homem/Homem, gerando o absurdo, o "non sense" de viver.

Já em sua primeira novela, 'Tanta gente, Mariana', inserida no volume de igual título, Maria Judite aponta a solidão como inerente à condição humana. Uma solidão fruto da indiferença e egoísmo humanos, contra a qual não há remédio.

Seus personagens atravessam a vida vergados sob o peso da certeza de estarem sós, abandonados de tudo e de todos.

- *Estou só, pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me. . . Que parvoíce, não é? Estou só! E tu então?*  
(. . .)
- *Também deste por isso – disse brandamente. – Também deste por isso. Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze. . . Todos estamos sôzinhos, Mariana, Sôzinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança.* (TGM, p. 12)

A solidariedade humana, única força positiva no combate ao absurdo da existência trágica, é descartada pela sensibilidade de Maria Judite. A consciência da solidão, a certeza de que ninguém pode ou quer fazer coisa alguma pelos demais destrói na origem qualquer possibilidade de luta.

No conto 'Flores ao telefone', a consciência da solidão e de desamparo é a porta aberta para a morte. Chegado a tal extremo, nenhum sonho ou espe-

rança serve para evitar ou mesmo adiar a fuga definitiva de que os sonhos são pálidos reflexos.

*Não há nada a fazer, pensou ela também, no seu quarto, ajuizadamente sentada na borda da cama. Nada. Não há também ninguém. Tinha apontado três números de telefone num pedacinho de papel: o de uma colega de trabalho que sempre se mostrara simpática, o de sua melhor amiga, o do homem com quem fora casada. Ia gritar por socorro mas ninguém lhe dera tempo de fazê-lo. Tinham um marido, cartas a escrever, doentes. Pensava em tudo aquilo com serenidade enquanto ia despejando na palma da mão – trémula apesar de tudo – o frasco de comprimidos. Eram azuis, pequeninos como as contas de um colar que tivera em menina, e prometiam o esquecimento. (FAT. p. 17)*

Solidão e sofrimento fazem parte da tessitura da vida, diz-nos Maria Judite. Seu pessimismo é total, mesmo no que diz respeito a uma providência divina.

– *Todos temos uma vida difícil de desgostos, disse. A diferença está na maneira de os aceitar. Agora escapar-lhes, ninguém lhes escapa. Suponho que o facto de tudo correr muito bem não é bem visto nas esferas oficiais, e quando isso acontece, talvez porque se esqueceram muito simplesmente de nós, cai-nos em cima, para compensar, um problema daqueles de arromba, que parecem sem solução. Por esferas oficiais, enfim, tu percebes onde eu quero chegar. (TM. p. 35)*

Ainda decorrente da solidão é o estranhamento dos personagens face à realidade ambiente.

*... de vez em quando é como se desse por si numa aldeia de chineses ou turcos que não soubessem falar mais nenhuma língua senão a deles. E diz aldeia porque é aldeia mesmo, nunca há intérpretes nas imediações. Às vezes dá consigo o olhar mas não percebe nada do que dizem, e até os gestos que fazem são para ela insignificantes e sem sentido. Sons que não formam palavras, palavras que não formam frases. (TM. p. 190)*

Um levantamento estatístico realizado na obra de Maria Judite demonstraria que as palavras-chaves de seus contos pertencem todas ao campo semântico da palavra solidão. A título de exemplo, apontamos a novela ‘Tanta gente, Mariana’, onde isto se verifica dezoito vezes.

Nos contos de Maria Judite, o mundo é o grande cenário onde tragédias individuais são vividas, anonimamente, diante do olhar alheado de todos. Só a objetivação do trágico é que varia, na medida em que espaço, situações, personagens não se repetem. O absurdo de viver assume insuspeitadas dimensões, propiciadas pelo envigamento, pela cotidianidade de atos mecânicos. Prisioneiro de uma circularidade, o homem repete o mito de Sísifo e nada vale a pena. Qualquer esforço anula-se pelo esvaziamento das relações humanas pela desumanização da própria vida. Podemos repetir, portanto que a grande invariante temática da obra de Maria Judite é o sentido trágico da existência, o “non sense” de viver.

### 2.2.1.3 – Os personagens

Quase podemos afirmar o mesmo quanto aos personagens. Sejam eles homens, mulheres, crianças, todos, sem exceção, são autênticos heróis trágicos.

cos. O que vai diferenciá-los é o grau de lucidez face à existência. “Começar a pensar é começar o ser minado”, afirma Camus.<sup>21</sup> A lucidez é um jogo perigoso, muitas vezes mortal. Por esta razão talvez alguns escolham não pensar. Nada mais natural que, para enfrentar o mundo, para desempenhar o papel a eles atribuído pela sociedade, escolham a fuga para o sonho. De certa forma, o não questionar fundamenta a vida, o aceitar passivamente o fado, o introjetar sentimentos pode resultar numa quase felicidade. Ainda assim, como procuraremos mostrar, até mesmo os sonhos estão sujeitos ao inevitável processo de corrosão; chega o momento em que já não são suficientes para preencher o vazio da existência e o homem vê-se diante da implacável realidade contra a qual sua frágil armadura se espedaça.

Personagens há, no entanto, que pensam, recusam o sonho. Num caso ou no outro, jamais lutam contra o inexorável de seus destinos. Se, como afirmamos, há uma invariante temática na forma de explicitar o trágico, cremos poder afirmar que os personagens também não variam quanto à essência vital que os anima.

#### 2.2.1.4 – Os papéis

*Do ponto de vista sociológico, os indivíduos, membros da sociedade (socii), se definem pelas várias posições que ocupam, ou seja, pelos vários pontos ou locais por eles ocupados no sistema de coordenadas das relações sociais.*<sup>22</sup>

A cada indivíduo a sociedade atribui um papel, ou vários, sem levar em consideração as peculiaridades individuais, os anseios, as tendências de cada um. As normas de conduta implicam três modalidades bem definidas. Os papéis são obrigatórios, preferenciais ou permissivos. Os primeiros são altamente coercitivos, acarretando punições severas em caso de desobediência à norma. Os preferenciais suscitam efeitos menos graves, mas ainda implicam em sanções negativas. Já os papéis permissivos dão maior liberdade aos indivíduos. Do ato de recusa não advém nenhuma punição mas se, pelo contrário, eles forem aceitos, o indivíduo receberá consideração e prestígio por parte quer da sociedade, quer dos grupos de referência ligados a tais papéis.

De qualquer maneira, a coação, velada ou declarada, é a base da civilização ocidental. Segundo Marcuse, essa coação é a própria pré-condição do progresso”.<sup>23</sup>

Se aos homens fosse dada a liberdade de perseguir seus instintos naturais, estes seriam incompatíveis com os fins a serem atingidos pela sociedade. Os anseios devem ser inibidos porque “a civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado”.<sup>24</sup>

Nosso estudo procurará englobar num todo a tragicidade da vida como decorrência do processo repressor da sociedade, em que os homens são catalo-

---

<sup>21</sup> CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942. p. 17.

<sup>22</sup> MERQUIOR, op. cit., p. 138.

<sup>23</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização*. 6. ed. Rio de Janeiro. Zahar, 1975. p. 33.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 33

gados como objetos investidos destes ou daqueles papéis, e as conseqüências disto no seu projeto existencial.

### 2.2.2 -- O onirismo compensatório

Antes de darmos início à nossa leitura dos contos, queremos tecer algumas consideração sobre o que convencionamos chamar de onirismo compensatório.

Sob este título reunimos alguns contos em que o sonho e a fantasia são as compensações sempre transitórias — exceto em ‘A vida e o sonho’ — buscadas para a dor de estar no mundo. Diante de uma realidade descentrada, de um mundo vasto e inóspito onde o homem perdeu sua individualidade, reduzido a simples peça, num mundo onde o nome de Deus foi por tanto tempo degradado pelo uso abusivo, que perdeu o sentido, o sonho aparece como compensação. Esta compensação, no entanto, acha-se indissolúvelmente ligada ao tempo e às circunstâncias. A curto prazo, os sonhos revelam-se ineficazes, perdendo seu caráter compensatório.

Nossa divisão dos contos sob os títulos de “onirismo compensatório” e “não compensatório” é apenas um artifício de que nos valemos, para melhor salientar a titude passiva dos personagens diante de uma realidade contra a qual não lutam, mas que tentam iludir.

Em muitos contos, o caráter compensatório se mantém durante algum tempo, adiando o momento de inevitável revelação, fornecendo o mínimo de ilusão suficiente para garantir uma expectativa que é quase felicidade. É nestes momentos que o homem incorre na desmedida heraclitiana, no erro aristotélico.

Em outros contos, o caráter não compensatório dos sonhos é percebido desde o início. Nuns e noutros, a conclusão a que se chega é de que os sonhos nunca são realmente compensatórios.

Se achamos importante salientar esse aspecto foi por considerá-lo um dos motivos recorrentes de maior peso na economia da obra, como ficou demonstrado em outra parte deste estudo.

O sonho e a solidão são as linhas mestres estruturadoras da ficção de Maria Judite, secundadas por outras que se relacionam através de um sistema de contigüidade.

Para melhor entendermos o porquê do onirismo compensatório é preciso dizer que ele se origina na consciência da solidão, como já afirmamos antes. É esta solidão que o espaço onírico procura compensar.

#### 2.2.2.1 — “A vida e o sonho”

Em ‘A vida e o sonho’, a parte da sociedade repressora é desempenhada pelo pai de Adérito, quando decide empregá-lo numa casa bancária, aos treze anos.

Naturalmente, nesta idade, o menino era incapaz de escolher seu próprio destino. O narrador deixa bem claro que, mesmo se Adérito fosse capaz de decidir, não o faria “porque nós não nos fazemos, somos construídos pelas circunstâncias”.

Desta forma, foi dado um papel a Adérito e o menino

*afadigava-se, muito zeloso, já sério e ansioso por cumprir, sem compreender ainda que seu zelo começava a enleá-lo todo naquela engrenagem de que nunca mais saberia libertar-se.* (TGM. p. 69)

O uso do termo “engrenagem” não é aleatório e corrobora um enfoque da sociedade como máquina, cujo funcionamento impessoal obriga os indivíduos a abdicar de sua liberdade e se adequar à posição que lhes é dada. Adérito assumiu seu papel, muito embora subjacente em sua vida permanecesse uma vaga inquietação que ele não sabia explicar, mas que procurava compensar pela leitura de velhos livros de viagens. O onirismo começa a desempenhar uma função que se tornará cada vez mais importante, pelos anos afora. Se as “circunstâncias” lhe tivessem permitido, ele teria tido outra profissão: viajar aventurando-se pelo mundo, em vez de ficar ancorado numa casa bancária.

À oposição homem x mundo corresponde a oposição viagem potencial x não viagem, manifestadas através de uma série de significações mínimas.

Viagem potencial: *Podia ter sido caixeiro viajante, maquinista de combóios, marinheiro. . .*

.....  
*Outras vezes folheava um velho atlas*

.....  
*Mas que podiam significar para Adérito as linhas das fronteiras? A ele bastavam-lhe aquelas vastas extensões azuis, aquelas cidades de nomes exóticos. . .* (TGM. p. 69)

Não-viagem: *Às vezes deixava-se ficar até o barco desaparecer. Experimentava uma espécie de angústia, qualquer coisa como se alguém muito querido se tivesse ido embora para sempre. Mas não era bem isso. O que ele sentia era uma grande dor por essa pessoa, ele próprio, ter ficado.*

.....  
*Às vezes parava para olhar para outros barcos pequenos e de ar antigo, que a água apodrecera, sempre em movimento e sempre parados, presos com cordas a grossos postes de ferro. Presos como ele.* (TGM. p. 73)

O mundo exterior reflete-se na consciência do personagem. Através do discurso indireto livre, o narrador dá-nos a visão dos movimentos de sua consciência e a tensão provocada pela oposição vida x sonho.

Adérito jamais viajou, muito embora em certo momento de sua vida o papel que lhe fora dado pela sociedade passasse de “obrigatório” a “permissivo”. A sonhada viagem foi-lhe finalmente oferecida. Tarde demais. A repressão da sociedade atingira não apenas uma parte de seu ser mas até sua estrutura instintiva. Adérito recusa, sem mesmo saber porquê (“para que ir até o fundo das coisas?”). Sua recusa em pensar denota o grau de passividade a que foi reduzido pelas imposições castradoras da máquina social. Como tantos outros personagens da obra de Maria Judite, sua atitude é de desistência, de submissão. Em alguns momentos porém, angústia e vergonha agitam a placidez, fruto da estagnação de sua vida. Mas ele é um homem “Habitado a suportar as contrariedades da vida”, “um homem metódico, com sonhos impossíveis mas nenhuma ambições”. Um homem só, apesar da esposa a quem mentia

*por sentir que a mulher compeendia mais facilmente as mentiras que ele lhe dizia do que as verdades que pudesse dizer-lhe. (TGM. p. 71)*

A dor de estar no mundo, a consciência de uma irremediável solidão emudece os indivíduos, faz de sua vida uma interminável corrente de “palavras poupadas”. Os personagens de Maria Judite dão-se conta da inutilidade das palavras como veículos de comunicação numa época onde elas parecem ter perdido sua verdadeira função, colocando-se a serviço de outros interesses. Adérito cala acima de tudo porque chegou à conclusão de que

*havia pessoas que sonhavam e viviam ao mesmo tempo, os homens negros dos barcos, os actores e as atrizes que ele via aos sábados à noite no cinema do bairro, e ele se habituara a sonhar, não a viver. Talvez fosse isso. Agora era tarde, demasiado tarde. Já não saberia viver um sonho. (TGM. p. 75)*

#### 2.2.2.2 – “Seu amor por Etel”

Vitorino, personagem deste conto, tem seu lugar marcado na sociedade pelas circunstâncias de seu próprio nascimento.

*. . . embora frequentasse o último ano da escola comercial, nem por isso deixava de ser para a “gente bem” da cidade, categoria essa em que Etel estava incluída, o filho do antigo cozinheiro do hotel. (SAE. p. 7)*

Numa sociedade de classes hierarquizadas, uma origem humilde, aliada à pobreza, limita o raio de ação do indivíduo. Para Vitorino, amar Etel, considerada “a mais bela e desejada das mulheres”, é uma forma de compensar a estreiteza de seu horizonte. Devido à sua classe social, Etel coloca-se fora de alcance, um sonho impossível, mesmo porque Vitorino reconhece que “se ela gostasse dele, não seria quem era”. Ele endossa, portanto, os preconceitos codificados, optando pela repetição dos cânones sobre os quais repousa a segurança das instituições. Se algumas vezes pensava em reivindicar sua individualidade, escapando ao paradigma pré-estabelecido era sempre por um posicionamento fantasioso e negativo – a idéia de morte.

Da alternância da resignação e do desespero resulta uma quase serenidade de fruto da confortante certeza de que Etel não está ao alcance de mais ninguém na cidade.

Quando Etel, porém, é vista em companhia

*de um engenheiro de apelido inglês, recém chegado à cidade, onde ocupava um cargo importante numa grande empresa. . . (SAE. p. 10)*

a idéia do suicídio o abandona. Reconhece agora que nem mesmo sua morte teria o poder de destacá-lo aos olhos de uma Etel apaixonada por outro.

Em termos sociais, o engenheiro é o representante do império do consumo. Sua aparição significa mais repressão na medida em que vem confiscar ao homem do povo, que é Vitorino, seu único espaço de liberdade – a fantasia.

Na caracterização do engenheiro, acha-se implícita a denúncia de uma sociedade que desloca o valor dos indivíduos para seus rótulos. Ele conquistou Etel com facilidade por ser “engenheiro”, de “apelido inglês” e “por ocupar um cargo importante numa grande empresa”. O narrador silencia sobre o

possuidor de tantas rótulos. É a partir do não-dito que se fundamenta a crítica ao aparato social criador de robôs.

Quando o engenheiro parte

*os notáveis da cidade oferecem-lhe um almoço de despedida com lagosta e discursos laudatórios. Depois, logo a seguir, começou a constar que o seu caso com Etel havia acabado e que pedira transferência de propósito para se ver livre dela. (SAE. p. 11)*

A humilhação de Etel, porém, não foi suficiente para abolir as distâncias sociais entre ela e Vitorino. Etel continuou ideal, inatingível para o filho do antigo cozinheiro do hotel. Mas as circunstâncias introduziram um elemento de mudança – o dinheiro – uma fortuna herdada por Vitorino.

Para a sociedade de consumo, o dinheiro é o valor supremo, capaz de transformar, da noite para o dia, situações aparentemente definitivas. A riqueza substitui todas as virtudes, anula distâncias, modifica caracteres.

A princípio o moço não sabia o que fazer com tanto dinheiro, habituado como fora a fazer de seu amor por Etel o único sonho da vida. Quando a mãe aventa a possibilidade de uma união com Etel, Vitorino ainda se admira

- *Com a Etel? repetiu pasmado.*
- *Sim, com a Etel, porque não? O que ela é mais do que tu, uma rapariga que não tem onde cair morta? diz a mãe já na sua nova perspectiva de mulher rica. (SAE. p. 16)*

Mas ele reluta em admitir que agora nada o separa de Etel.

*Etel era Etel e ele era ele, um pobre rapaz que por acaso recebera muito dinheiro e nem sequer sabia como gastá-lo, nada podia haver de comum entre ambos. (SAE. p. 17)*

Como Adérito, Vitorino sofrera por tempo demais a repressão da sociedade e seu primeiro impulso é, como o daquele, recusar a realização do sonho. Pede a mão da moça, mas espera que ela não aceite casar-se com ele. Se Etel recusasse, Vitorino, como Adérito, conservaria o sonho. Mas Etel aceita. Ao transpor os limites do espaço onírico, Etel se destrói, se desmitifica e com ela o sonho amoroso de Vitorino.

Ao ouvir a resposta da moça, ele fica “herto e vazio de pensamentos”. Compreende de repente que

*Etel tinha a idade que a mãe dissera, não era bela como ele durante muitos anos a vira e muita coisa se tinha dito a seu respeito. Sentiu também que a deixara de desejar e que o seu rosto, que sabia de cor, e que a sua voz, há pouco lhe dissera ao ouvido as palavras tantas vezes sonhadas, tinham de súbito deixado de ter para ele qualquer significado profundo e eram uma cara e uma voz como tantas outras. (SAE. p. 19)*

### 2.2.2.3 – “Rosa numa pensão à beira mar”

Através da leitura dos contos anteriores, pudemos observar que o onirismo só conserva seu caráter compensatório se não ultrapassar sua própria ambiência. Sob o impacto do princípio da realidade, o ser humano vê-se obrigado a se tornar consciente, a desenvolver a razão, a questionar e a descobrir. Transformando-se em sujeito consciente, atualiza uma racionalidade que lhe é imposta de fora.

## De acordo com Marcuse

*Apenas um modo de atividade mental é 'separado' da nova organização do aparelho mental e conserva-se livre do princípio da realidade: é a fantasia, que está protegida das alterações culturais e mantém-se vinculada ao princípio do prazer.*<sup>25</sup>

Na obra de Maria Judite, mesmo o espaço onírico não escapa do poder destrutivo do princípio da realidade. A fantasia, longe de criar um reduto de liberdade permanente, serve apenas como panacéia temporária ao absurdo de viver. Quando se desvanece, mais agudo se torna o cansaço, o vazio, a constatação exacerbada da inutilidade do esforço de transcender. José Guilherme Merquior afirma que a fantasia é a antítese do princípio da realidade, mas constitui uma negação prisioneira daquilo que nega — “pseudováculas reguladas pelo sistema”.<sup>26</sup>

O homem moderno vive um tempo de angústia e de medo. Quanto maior é o alargamento de visão anunciado pelos veículos de comunicação de massa, tanto mais o homem apequena sua visão de si mesmo e de seus semelhantes, maior é a sua sensação de estranhamento do mundo. No nosso século não há mais lugar para mitos. A ciência tudo procura explicar à luz fria de seus conceitos, abstratos. Neste cenário, “o homem-ilha do mundo moderno não é um indivíduo valorizado nem autovalorizado”.<sup>27</sup>

Às vezes, a necessidade de autovalorização faz com que enverede pelo caminho da fantasia. Ele precisa acreditar em si mesmo, praticar algum ato extraordinário que dê sentido à sua vida, colocando-o fora do paradigma da banalidade.

Em “Rosa numa pensão à beira mar”, o personagem, como em muitos outros contos de Maria Judite, não é nomeado. Esta é a forma pela qual sua insignificância como pessoa se manifesta. É um homem, um homem qualquer. Rosa, sim, é importante, por ser a causa involuntária da autovalorização temporária do homem. Hóspedes ambos de uma pensão à beira mar, conviviam alheados, convencionais. “Dela sabia unicamente o que todos sabiam e não morria de impaciência de saber mais”. (PSB; p. 125)

Um dia, Rosa é encontrada semimorta em seu quarto, ao lado de um tubo de sedativo. O homem fora o primeiro a entrar no quarto, a tomar providências salvadoras. Ele e Rosa já não eram os mesmos de antes. Salvando-a da morte, o homem sente-se como se fosse o agente do próprio destino. Rosa é coberta por um véu de mistério. Depois de salva, desaparece. O homem sente o peso da responsabilidade por aquela vida devolvida e procura-a em vão. A ausência de Rosa, seu mistério, transforma-a em mito.

*Rosa era ela e tanto que as próprias rosas de r minúsculo, se haviam tornado tão minúsculas como seu r inicial (e restantes letras), e tinham como que secado, caído em todo caso para plano muito secundário no seu mundo. Rosa era ela, e a palavra, mesmo no meio de uma frase – de qualquer*

<sup>25</sup> MARCUSE, op. cit., p. 35.

<sup>26</sup> MERQUIOR, op. cit., p. 150.

<sup>27</sup> Ibidem. p., 155

*frase onde se falasse de rosas-flores – sugeria imediatamente a sua imagem de rosa-mulher.* (PSB. p. 124)

A fantasia dura oito meses, durante os quais o homem se sente o romântico salvador da moça que desejava morrer quem sabe por quê. O acaso reúne-os, depois, para destruir o mito e o sonho. Quando Rosa lhe revela a verdade – não tentara o suicídio –, despoja-se de sua aura mítica. E ele, o homem, recai na mediocridade que era a sua de sempre. São ambos agora o que jamais deixaram de ser – gente comum. “Ele curva-se ao de leve, olhava-a sem a ver, repentinamente cansado”. (PSB. p. 134)

*Dissera o nome e era um nome vulgar, mais ainda, banal (lembrou-se que tivera em garoto uma cozinheira chamada Rosa), e que não lhe deixara na boca nenhum sabor.*

*.....*  
*Tinha uma idéia vaga e longínqua mas que se vinha aproximando a pouco e pouco, de que nunca iria a casa de Rosa, mais ainda, de que ela começara nesse instante a apagar-se no seu coração.* (PSB. p. 134)

A semelhança entre o final deste conto e o final do estudado anteriormente é flagrante. Dos três contos, ‘A vida e o sonho’ é o único em que o onirismo não tem caráter transitório. Ainda assim parece-nos discutível a validade de uma tão frágil compensação. Como afirmamos em outra parte, os fragmentos de uma realidade banal, retratados pelo verbo despojado de Maria Judite, remetem para uma realidade bem mais ampla, cabendo à inteligência e à sensibilidade a captação de seu significado mais profundo, todo ele concentrado na zona de silêncio, para além da insignificância do dito.

#### 2.2.2.4 – “A noiva inconsolável”

Como já afirmamos em nossa introdução, o fazer literário de Maria Judite é todo ele denúncia de um mundo desprovido de significação, esvaziado de seus conteúdos míticos. O mundo da técnica abalou as mais firmes convicções do homem, despojou-se de todas as crenças que fundamentaram e integraram seus antepassados. As sociedades entruturam-se em bases cada vez mais sólidas mas o espaço onde o homem transita tornou-se um enorme vazio. A escala de valores é constituída de signos e não de autênticos valores.

Embora Freud<sup>28</sup> já houvesse afirmado que a intenção de fazer o homem feliz não se acha incluída no plano da criação, pois o sofrimento o ameaça a partir de seu próprio corpo condenado à decadência, a era tecnológica só fez aumentar o sofrimento moral pela desubjetivação dos indivíduos.

Maria Judite, em cada um de seus contos, põe diante dos olhos do leitor a face esquiada de um universo vazio onde cada criatura é um ser solitário, esmagado pela poderosa máquina social. De suas gargantas, nenhum grito de revolta escapa. Cada um é consciente da necessidade de adaptar-se ao mundo. Acreditam ser felizes quando escapam de uma infelicidade mais evidente ou quando conseguem sobreviver a um sofrimento maior.

A única solução possível é tornar-se, a qualquer preço, membro da comunidade, trabalhando com todos para o bem de todos. A guiá-los, um mero

instinto de conservação visto que parecem intuir que quem não assume os valores sociais se vê marginalizado ou consumido pela sociedade.

Se a denúncia é implícita em toda a obra de Maria Judite, a crítica se instaura a partir do silêncio.

*O explícito requer um implícito à sua volta ou à sua frente: para chegar a dizer uma coisa é necessário existirem outras que é preciso não dizer.*<sup>29</sup>

O não-dito da obra cresce e avoluma-se, impondo sua presença significativa para além da cadeia significativa.

Maria Judite põe diante dos olhos do leitor esse mundo trágico e vazio, sem apontar caminhos ou soluções. Seus contos, no entanto, fazem com que a inconsciência passiva predominante em nosso século seja transformada em consciência. Sua visão crítica do mundo é “uma faca só lâmina”, como diria João Cabral de Melo Neto.

No conto ‘A noiva inconsolável’, os valores da sociedade burguesa são postos em questão.

O casamento, a família, os comportamentos. O casamento é a pedra angular da sociedade burguesa. É através dele que a grande maioria das mulheres conquista um posição definida – aquela que lhe cabe, a única para a qual foi destinada: a de esposa e mãe. Não casar-se, para quase todas as mulheres, implica em falência e desajuste. A mulher solteira é uma figura deslocada. Sobre ela convergem todos os olhares. Piedade, zombaria, desconfiança, cercam-na de toda parte.

A mulher solteira é segregada socialmente. Se não foi escolhida e quer sobreviver à piedade insultuosa ou à chacota de seus semelhantes, deve sublimar seus instintos, transformando-se na “tia” afetuosa, dedicada aos filhos das outras mais afortunadas. Caso contrário, expõe-se a uma vida marginalizada.

Na conquista de um marido, a beleza é quase sempre indispensável. Ora, Joana, personagem deste conto, com

*seu pequeno rosto ingrato, de coelho, os seus óculos espessos, de muitas dioptrias, a silhueta pesada e sem graça. . . (PP. p. 133)*

tem poucas chances de encontrar marido e vive votada à mais completa solidão, consciente de sua deficiência. A família, célula mater da sociedade, é aqui apresentada nos moldes de uma família típica da pequena burguesia.

O pai é aquele patriarca “que tudo sabe”, cuja autoridade não é contestada senão por “um sorriso superior por parte do filho”, “que a mãe aplaudia em silêncio”.

Através do discurso indireto livre, o narrador cola-se à consciência da personagem e, desta forma, as impressões do mundo exterior chegam até ao leitor, após terem passado pelo crivo da consciência dele e sofrido sua crítica.

*Quanto ao pai, chamava a todas as coisas que fossem inteiramente transparentes, aquelas que lhe parecessem ligeiramente turvas, complicações de gente histérica. E falava com ar definitivo de quem tudo pode julgar porque tudo sabe. (PP. p. 132)*

<sup>29</sup> MACHERY, op. cit., p. 83.

O papel da mãe é aquele previamente assinalado pela sociedade.

*Era uma boa esposa, uma boa mãe. As noites que tinha perdido, que continuava a perder sempre que alguém estava doente!  
Não lhe podiam pedir mais, não lhe podiam mais.* (PP. p. 132)

Quanto ao irmão, este gozava daquelas prerrogativas que a sociedade concede aos filhos verões, cuja educação continua a assegurar-lhes superioridade em relação às mulheres, desde o berço.

*O irmão, esse estrava e saía, nunca parava em casa. Rapazes, não é verdade?  
Agora é que é aproveitar. . .* (PP. p. 132)

Joana, na estreiteza de seu pequeno mundo, sente-se distante de cada um deles, de suas pequenas ambições e invejas mesquinhas, emparedada na sua solidão, relegada a segunda plano no seio da família por sua condição de moça solteira, já não muito jovem, a quem nenhum papel, nenhum rótulo coubera até então.

*Filha deles? Irmã do irmão? Quando pensava nisso parecia-lhe ter nascido de si própria, sem laços que a unissem a ninguém.*

.....  
*Não os detestava, nem isso, simplesmente eles não a interessavam. Sentia-se longe, sozinha no mundo, sozinha em parte alguma.* (PP. p. 133)

O surgimento de um pretendente à mão de Joana vem abalar a mesmice, a aparente tranquilidade desse lar burguês. Abre-se para Joana a possibilidade de conquistar um lugar definido, de tornar-se, ela também, “boa esposa”, “boa mãe”. Tanto que ela “nunca se pusera o problema de saber se o amava verdadeiramente”. Daí o terror de perdê-lo por um rompimento e recair na situação anterior, na indefinição e no vazio.

*Mas a pouco e pouco, as grades que havia meses tinham caído apareciam de novo à sua volta. Via outra vez coisas perdidas e reencontradas. A sua carinho de coelho, por exemplo, já com trinta anos, o seu corpo desengraçado, ouvia a sua voz fazer a si própria perguntas a que se recusava a dar resposta. Tinha uma grande vontade de chorar, e todas as manhãs pensava, aterrorizada, se seria neste dia.* (PP. p. 135)

Quando o noivo morre, Joana deixa de ter medo. Seus sonho finalmente se realizara: adquiriu um lugar na sociedade, um lugar definitivo. Inseriu-se no cotidiano, recebendo um rótulo significante.

*O seu atual pensamento flutuava levemente numa atmosfera mansa, batia ao de leve as asas, aflrava as coisas. Toda a angústia desaparecera. Já não receava nada. Já não ia acordar todas as manhãs a pensar que talvez fosse tudo terminar antes da noite. Sentia essa calma no rosto que não via, nas mãos quietas, na voz que lhe saía direita, quase rívida. . . Sorrir à mãe quando ela entrasse com os trapos pretos que nunca mais havia de despir. . . Era de súbito outra pessoa. A noiva inconsolável do homem que morrera.* (PP. p. 136)

A morte torna-se doadora de sentido, numa total inversão de valores, a tal ponto são imolados os autênticos valores em prol do equilíbrio social.

### 2.2.3 – O onirismo não compensatório

O onirismo não compensatório é o mascaramento da verdade, tendo muito a que ver com a “desmedida” heraclitiana e com a “hamartia” aristotélica, vistas através da ótica de nosso século. O ser humano continua desconhecendo sua medida, incapaz de superar sua limitação. Se as descobertas científicas alargaram as fronteiras do conhecimento, permitindo ao homem desbravar o universo, ele continua sendo, em sua individualidade, um ser solitário e desvalido em perene luta consigo mesmo e com o absurdo de viver. As leis por ele criadas pensam-no não como indivíduo, mas como parte de um todo. Reprimido, robotizado, o homem não achou ainda o caminho do conhecimento de sua própria alma, nem a maneira de encontrar a autêntica felicidade. O homem de nosso século é um ser aviltado, apequenado e, principalmente, só.

Os personagens dos contos que estudaremos a seguir parecem demonstrá-lo. Eles tentaram fugir do sofrimento. Não lutaram contra ele. Cada um a seu modo incorreu no erro, na desmedida. No momento da conscientização, o onirismo com que procuraram compensar seu viver absurdo resultou vão, principalmente porque as “circunstâncias”, o fado, contribuíram de forma implacável para redimensioná-los, para revelar-lhes sua verdadeira medida. .

#### 2.2.3.1 – “A mãe”

Os papéis impostos pela sociedade, a repressão, a participação em jogos inalteráveis acabam por transformar os indivíduos em peças do sistema. O pessimismo exacerbado de Maria Judite é fruto da consciência deste fato contra o qual sua obra se levanta como um grito de alerta.

Algumas vezes o homem procura reivindicar sua individualidade através do princípio do prazer. Este, porém, se acreditarmos na teoria freudiana, é incompatível com o progresso da civilização que é uma perene sublimação dos instintos primitivos sem a qual ela se veria abastaculada na sua marcha evolutiva. Por esta razão, quando o homem se rebela contra os ditames da sociedade, expõe-se às pesadas sanções das leis responsáveis pelo equilíbrio do todo social. Estas leis pensam os indivíduos em conjunto, sem levar em conta suas diferenças. Os papéis são distribuídos a cada um, esperando-se seu perfeito desempenho. Este estado de coisas é responsável pela crescente desumanização dos seres em termos sociais.

No conto ‘A mãe’, a isotopia fundamental é o desencontro entre o homem e o mundo e entre o homem e o homem.

Num primeiro momento, este desencontro acha-se mascarado sob a aparente adaptação do personagem a seu papel de esposa. A presença de enunciação, no entanto, através do discurso avaliatório e modalizante, põe em questão o que está sendo colocado. O uso do discurso indireto livre mais uma vez traduz os estados mentais do personagem numa coloração afetiva, indicando uma verdade subjacente que aos poucos ocupará todo o espaço do conto.

O casamento monogâmico é, reconhecidamente, uma das pedras angulares da sociedade ocidental. A sexualidade como fonte de prazer em si própria coloca-se em oposição aos interesses da sociedade. A energia libidinal é posta a serviço do princípio de realidade, ou seja, do trabalho alienado.

Freud afirma que

*A civilização atual deixa claro que só permite os relacionamentos sexuais na base de um vínculo único e indissolúvel entre um só homem e uma só mulher, e que não é de seu agrado a sexualidade como fonte de prazer em si própria, só se achando preparada para tolerá-la porque, até o presente, para ela não existe substituto como meio de propagação da raça humana.*<sup>30</sup>

O personagem do conto 'A mãe' é apresentado como uma mulher adaptada a seu papel de esposa. O fato de não ter filhos é significativo na medida em que nela a sexualidade como "meio de propagação de raça humana" não cumpriu seu objetivo. Logo, a energia libidinal deverá ser empregada de outra forma. É o que acontece com o marido, produto acabado da civilização de consumo, para quem trabalhar transformou-se em suprema afirmação. "Sou um triunfador", costumava dizer. A repressão do princípio do prazer realiza-se nele de forma concludente. O trabalho alienado desviara sua libido para desempenhos socialmente úteis, muito embora, através do discurso indireto livre, o narrador nos dê uma visão crítica de seu desempenho.

Ele era um homem que

*só podia ganhar dinheiro para coisa nenhuma, guardar suor humano, o seu e o dos empregados que trabalhavam para ele. . .*

*.....*  
*Era um homem, um simples homem, um pobre homem rico que seguia pela vida fora acorrentado pelas circunstâncias que criara, colado à sua riqueza, obrigado a guardá-la sem saber porquê nem para quê. (TGM. p. 93)*

Por outro lado, a sociedade ocidental determina que a mulher fique em casa. Seu papel é, essencialmente, o de esposa e de mãe. Num lar sem filhos, parte da libido feminina não encontra sua devida destinação. A esterilidade do personagem é símbolo de uma esterilidade maior – a das relações homem/mundo, homem/homem.

Durante anos, saía-se bem no seu papel de esposa de um homem bem sucedido, muito embora já não lhe votasse a admiração que se espera de uma esposa em casos como esse. Deixava-se viver apaticamente a seu lado, sem pensamentos.

O conflito instaura-se a partir do momento em que começa a questionar o mundo e a si própria. Uma doença, o medo da morte, acorda-lhe os sentimentos embotados por anos de repressão. "Ultimamente acontecia-lhe perguntar a si própria muitas coisas que durante anos nunca lhe tinham ocorrido." (TGM. p. 93)

Em todos os contos de Maria Judite, o raciocínio é sempre funesto na medida em que é a partir dele que o homem toma consciência do absurdo de viver para o qual não está preparado. Nesse primeiro momento de lucidez, ele localiza-se no tempo e no espaço e vê-se obrigado a abandonar o estaticismo pré-lógico.

Segundo Camus, a consciência do absurdo ensina que todas as experiências são inúteis, ao mesmo tempo que impele para novas experiências. Mas só quando o homem se torna lúcido é que reconhece que as escalas de valor ofe-

recidas pelo mundo perdem seu significado. Camus tira da consciência do absurdo três conseqüências: a revolta, a liberdade e a paixão. Para ele, se o homem deve encontrar a noite, que seja a do desespero lúcido da qual surgirá a claridade branca que desenha cada objeto à luz da inteligência. Definindo o absurdo, Camus diz que “ele nasce da confrontação ente o apelo humano e o silêncio irrazoável do mundo”.<sup>31</sup> Ele continua seu raciocínio afirmando que

*O mundo em si mesmo não é razoável, é tudo que se pode dizer. Mas o que é absurdo é o confronto deste irracional e extremo desejo de claridade cujo apelo ressoa no mais profundo do homem.*<sup>32</sup>

O homem absurdo é aquele que tem consciência do absurdo. Camus apresenta três soluções comuns e possíveis para suprimir o absurdo, todas elas ineficazes.

A) Suprimir a consciência (é o que ele chama de suicídio), a única atitude coerente para quem recusa o absurdo. A supressão da consciência ou o suicídio elimina o absurdo para o indivíduo mas, se ele continua em relação aos demais, isto não constitui uma autêntica solução.

Em ‘A vida e o sonho’ vimos Adérito suprimir o absurdo pela sua recusa em pensar a vida, substituindo-a pelo sonho. Solução individual e frustrante já que, permanecendo envisgado e passivo, não obtém uma verdadeira satisfação.

B) Suprimir o universo. Atitude niilista e pouco eficaz dada a impossibilidade de suprimir o mundo em sua totalidade, podendo-se apenas suprimir homens, consciências, através do extermínio em massa.

C) Evadir-se pela transcendência, transformar o universo espesso que nos nega em universo transparente que nos permita ver além. Esta evasão é obtida pela cegueira da consciência, pelo sacrifício a um futuro incerto (paraíso celeste ou paraíso histórico).

As três soluções são descartadas por Camus e ele propõe uma quarta como única positiva: a **revolta**.

A verdadeira revolta será sempre uma oscilação entre o sim e o não à consciência e ao universo, uma tensão entre os dois polos onde o pensamento se deve instalar em equilíbrio. Só através da revolta é possível passar do sentimento individual ao coletivo e afirmar a existência de uma natureza humana e de alguns valores pela consciência deles, negando todos os valores impostos de fora. Donde se conclui que a revolta, para não ser estéril, deve realizar a passagem do “eu” ao “nós”, isto é, propiciar a solidariedade humana.

Como já vimos, o mundo da ficção de Maria Judite é um mundo de onde a solidariedade humana está ausente. Os indivíduos aceitam passivamente os reveses da sorte, incapazes de uma revolta positiva, já que fazem parte de uma sociedade em que a tônica é o medo e a morte advindos da reificação em massa, causadora de sua transformação em mais um objeto num mundo de objetos. Daí a lucidez ser sempre negativa. Seus personagens optam sempre

---

<sup>31</sup> CAMUS, op. cit., p. 44

<sup>32</sup> Ibidem, p. 37

pela supressão da consciência ou, após desvincularem-se da inconsciência, não sabem o que fazer de sua lucidez, caminhando celeremente para a autodestruição.

Quando o personagem anônimo do conto 'A mãe' percebe a estreiteza de sua vida, a apatia do seu dia-a-dia, sua reação é quase nula. É interessante observar que tanto ela quanto o marido são apresentados pelo narrador sem nomes próprios — personagens típicos de situações comuns. O único personagem nomeado é Mateus — elemento importante como desencadeador de um processo de transição entre dois nadas, diferenciados apenas pela insciência do primeiro em oposição à consciência do segundo.

Aceitando uma relação adúltera, a mulher comete uma dupla infração: contra a ordem estabelecida e contra si própria. A sociedade não lhe perdoará o abandono de seu lugar marcado. O amor, como compensação de uma vida vazia, traz em si o germe da derrota. Mateus foi o catalizador da libido disponível.

Através de uma simbologia invertida, o narrador indicia o final trágico do sonho amoroso.

Amor (sonho): Bruma:: Desamor (realidade): Sol

*Havia como que uma bruma a cobrir tudo. Era uma viagem em pleno mar do Norte, só eles dois e o nevoeiro à volta. Mas a viagem fora breve e de súbito a bruma esvaíra-se e o sol pusera tudo a nu e as palavras e as imagens e os gestos velados haviam voltado a ser o que eram de facto: palavras e imagens e gestos. Nada mais. Agora tudo era brutal, duro e autêntico. O sonho partira. . . (TGM. p. 96)*

Como poderemos observar, o onirismo não compensatório deixa em seu lugar o espaço da morte. Apesar dos muitos índices disseminados no corpo do conto, ainda assim é surpreendente a intensidade de seu desfecho trágico. Num mundo de objetos, a mulher fora usada como mais um: objeto de vingança de Mateus contra o marido. Diante da revelação de Mareus, ela conhece a exata medida do absurdo. Escolhe o suicídio como a única possível solução para que retorne a ordem pré-estabelecida. Se jamais tivera um filho de seu, ela, que sempre conservara a sensação de vazio que isso lhe deixara, sublima no derradeiro instante e instinto maternal. Sua morte é a expressão concentrada do preenchimento de uma ausência, é a forma de dar vazão à sua libido disponível. A vingança de Mateus será evitada. Seu marido jamais saberá de nada.

2.2.3.2 -- "Tudo vai mudar"

*Matar-se, em certo sentido, é confessar. É confessar que se é ultrapassado pela vida ou que não a compreendemos. (. . .) É apenas confessar que isso não vale a pena.<sup>33</sup>*

Dando prosseguimento ao nosso raciocínio, demonstraremos como na obra de Maria Judite consciência e aniquilamento andam juntos. Não há escapatória possível: é optar pela inconsciência ou morrer.

Até certo ponto, os sonhos podem funcionar como pontos de fuga, substitutos da vida. Uma forma de adiamento para aqueles que vivem, não pela vida em si mesma, mas por alguma coisa que a ultrapassa, a torna sublime e a atraiçoa.

A situação descrita no conto ‘Tudo vai mudar’ é, em certo sentido, oposta à do conto anterior. Fausto, em torno do qual o fato narrativo se organiza, não tivera sucesso na vida profissional. Mesmo transformando-se num instrumento de desempenho alienado, a sociedade não lhe oferecera nenhuma possibilidade de melhoria. Adequara-se à máquina social, como tantos outros seres anônimos da sociedade de consumo, mas continuara sendo peça desprovida de importância. A vida inteira sonhara com a prosperidade, uma prosperidade modesta e quanto bastasse para proporcionar uma vida decente à família. Sublimara o princípio do prazer através de fantasias: um promoção a chefe de escritório, um casamento rico para a filha, uma carteira encontrada, uma herança. . .

A felicidade condicionada aos signos da sociedade de consumo – ao dinheiro, principalmente.

Fausto, no entanto, admite que os sonhos de toda a sua vida “foram janelas abertas sobre o impossível”, mas que “sem eles não teria podido sobreviver”. (PSB. p. 105)

Num determinado momento do curso de sua existência, descobrindo a verdade, ele deliberadamente recusa os sonhos

*Não sonhar. Sobretudo não sonhar ( . . . )*

*Quer é olhar para as coisas de frente, bem desenhadas, quase em relevo sobre o pano de fundo de sua vida vazia. (PSB. p. 105)*

Ao olhá-las, porém, em lugar de revolta positiva, é a morte que lhe aparece como solução.

Como todos os personagens de Maria Judite, Fausto não transita do “eu” para o “nós”. Isola-se na sua solidão, incapaz de se comunicar com os seus semelhantes, de colocar em palavras angústias e anseios, de buscar o conforto de uma voz amiga que lhe responda ou seja um simples eco da sua. Esta é outra das características da sociedade contemporânea onde a perda das relações humanas é o fato fundamental.

Maria Judite exibe em sua obra uma galeria de tipos solitários, frustados em suas relações com o mundo e com os seus semelhantes. Carregam consigo a dor de estar num mundo de onde a felicidade como gozo total ou interior, felicidade independente de signos, sem necessidade de provas, foi banida por completo. As autênticas relações humanas foram substituídas por signos. . . A genuína solidariedade humana desapareceu do panorama da sociedade de consumo “num sistema onde a distância social e atrocidade das relações sociais são regras objetivas”.<sup>33</sup>

A felicidade do mundo atual é mais um objeto de consumo, mensurável pelos objetos e signos do conforto. Certos bens outrora gratuitos e disponíveis como o espaço e o tempo, o ar puro, o verde, a água e o silêncio tornaram-se raridades em nossos dias, à disposição de poucos privilegiados. Desta forma, o homem urbano vê-se segregado de seus semelhantes não apenas geografica-

---

<sup>33</sup> BAUDRILLARD, op. cit., p. 255

mente, mas em maior medida pela falência das relações humanas responsáveis pelo isolamento crescente do indivíduo dentro dos limites estreitos de sua consciência.

O silêncio de Fausto provém da inutilidade do verbo diante do espaço gelado onde sua vida se desenrola, sob o olhar alheado daqueles que o cercam. É o resultado também de um sentimento de culpa não confessado em relação à família.

*Se não fosse ele, se não fosse o escritório onde se amarrou, se não fosse não saber fazer mais nada do que aquilo, elas podiam levar ambas outra vida”.* (PSB. p. 108)

Ele, a mulher e a filha são companheiros dissociados de uma vivência estéril. O cenário de suas vidas é

*O quarto sem luz, o quarto só quarto, sem sol, sem nada lá fora, nem ar puro sequer a entrar pela janela. Sem janela. Uma simples fresta de tempo cinzenta para o saguão. O tabique a separá-los da filha. A casa de banho e o cheiro da casa de banho. As discussões na cozinha, à hora em que as mulheres preparam as refeições, e o cheiro de azeite rançoso em que a mãe do tí-pógrafo fritava as batatas.* (PSB. p. 109)

Lucidamente, Fausto decide morrer. Sua morte trará um saldo positivo para a família. As circunstâncias, porém, põem em seu caminho um salvador que, como no conto ‘Rosa numa pensão à beira mar’, sente-se glorificado pelo gesto e confessa:

*Fiz trinta e nove anos há oito dias e nunca me tinha acontecido nada. NADA. E de repente, salvei uma pessoa da morte. Você. Não fiz coisa alguma para isso. Só estava ali e estendi um braço. Mas foi tão importante, amigo. Compreende agora?* (PSB. p. 115)

Ao contrário de Fausto, ele é um homem bem sucedido. A descrição de sua casa atesta-o.

*Um pequeno hall com reposteiros e apliques, uma sala com duas paredes forradas de livros, quadros, bibelots que parecem a Fausto maravilhosos, aquele fauteuil tão acolhedor e caricioso onde se deixara respeitosamente tombar.* (PSB. p. 114)

Num conto nada deve ser gratuito. A descrição deste ambiente opõe-se à do outro onde Fausto vive. Maria Judite, no entanto, esvazia os signos do sucesso econômico de um deles através da confissão de seu proprietário: “nunca me tinha acontecido nada”. De certa forma, eles passam a equivaler-se.

A presença do não-dito instaura-se a partir de um questionamento não manifesto sobre os verdadeiros valores da vida. Os dois personagens do conto têm em comum a consciência do nada. A riqueza de um e a miséria do outro são facetas irrelevantes de uma mesma vida absurda. A ambos jamais acontecerá nada até então.

- *Não aconteceu muitas coisas importantes na vida das pessoas, diz Fausto.*
- *Não acontecem. Na vida de ninguém, creio eu. As pessoas é que não dão por isso e julgam que sim. Eu esperava por uma coisa. . . sempre esperei. O quê? Sei lá . . . Fazer a felicidade de alguém, talvez. Mas total, compreende? Dar-lhe tudo o que tenho, por exemplo, mas isso é impossível.* (PSB. p. 116)

Para Maria Judite, fazer alguma coisa por alguém é sempre difícil ou impossível, seja pelas impenetráveis barreiras de solidão com que o ser humano habitualmente se protege, seja pelas circunstâncias adversas, prontas a interferir negativamente, como neste conto.

A poltrona, o cognac, o cigarro, junto com um cartão e muitas promessas, haviam devolvido a Fausto os velhos sonhos recusados. Afinal, tudo vai mudar. Ao atravessar a rua, porém, é atropelado e morre a caminho do hospital.

### 3. CONCLUSÃO

*... o que é importante é aquilo que a obra não pode dizer...*

(MACHEREY, Pierre. *Teoria da produção literária*, p. 27)

A obra de Maria Judite se afirma como a busca de significar o homem em seus desencontros, não apenas consigo mesmo, mas também com o mundo.

Procuramos mostrar de que maneira a autora transpõe para o espaço simbólico da ficção uma realidade descarnada, desprovida de qualquer elemento capaz de atenuar sua face esquelética. Através de uma linguagem sóbria e contida, ela consegue materializar uma série de instantâneos claros e exatos, colhidos ao acaso no fluxo existencial, não sem antes deixar de passá-los pelo crivo de sua visão pessimística. É claro que não foi possível analisar os quarenta e quatro contos de sua obra, mas cremos que a repetição quase monótona dos elementos estruturais em todos eles, levou-nos a ver cada conto como a expansão de uma mesma idéia subjacente. Neste sentido, os contos podem ser considerados equivalentes, embora alguns deles manifestem a idéia central de forma mais sintética, enquanto que outros a manifestam, fazendo uso de quase todos os temas comuns aos demais.

Atribuimos o pessimismo exacerbado da autora à constatação da crescente passividade dos indivíduos no seio da sociedade contemporânea, à sua ausência de participação ativa na construção do edifício social, regido por leis desumanas e impessoais. Em sua obra, esta total isenção apresenta-se como o reflexo do processo de reificação a que, no século XX, os homens são inconscientemente submetidos.

Retratando a vida no que ela tem de mais cruel, a obra de Maria Judite soa como um grito de alerta, procurando realizar no leitor a passagem de um estado de inconsciência acomodada para o da consciência efetiva e atuante.

Se por sua contingência e limitação o homem está condenado a uma tarefa absurda – viver para o nada – é necessário que ele ao menos adquira a sabedoria de Sísifo para escapar, como ele, da morte. Não da morte do corpo, esta inevitável, mas da outra, a mais grave: a do espírito. Pois é no espaço tenebroso da inconsciência que ela espreita e prepara armadilhas para todo aquele que se negue a transitar do “eu” indiferente para o nós solidário.

Finalmente, podemos afirmar que é da zona do não-dito que irrompe a máxima significação da obra: a sugestão de que é preciso fazer alguma coisa para mudar um estado de coisa constantemente agravado pelo progresso avas-

salador da sociedade tecnológica. O quê, isto a obra não diz nem poderia dizer, sem fugir do campo aparentemente gratuito da ficção. Esta a conclusão a que se chega, após o estudo da obra de Maria Judite. Se os homens são aí mostrados como “átomos em trânsito, apenas entrevistados”, é porque chegou a hora de descobrir e combater os elementos responsáveis por sua atomização. Para tanto, parece dizer-nos Maria Judite, faz-se mister que a vida deixe finalmente de ser uma corrente de “palavras poupadas” e que o verbo volte a desempenhar o papel de principal elemento na verdadeira comunicação entre os homens.

#### 4. BIBLIOGRAFIA

1. ARISTÓTELES. Poética. In: ———. *Obras*. Madrid, Aguillar, 1967. p. 73-107.
2. AUERBACH, Erick. *Mimesis*. 3. ed. Torino, Einaudi, 1956. v. 1 e v. 2.
3. BADIOU, Alain. A Autonomia do processo estético. In: COELHO, Eduardo Prado, org. *Estruturalismo* (antologia de textos teóricos). Lisboa, Portugal, 1968. p. 397-417.
4. BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971.
5. BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 4. ed. São Paulo, Cultrix, 1964.
6. ————. *Mitologias*. 2 ed. Rio de Janeiro, Difel, 1975.
7. ————. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
8. ————. *O prazer do texto*. Lisboa, [s. ed.], 1974. (Col. Signos).
9. BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris, Gallimard, 1970.
10. ————. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, 1972.
11. BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1968.
12. BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
13. BUTOR, Michel, *Repertoire I*. Paris, Minit, 1964.
14. ————. *Repertoire II*. Paris Minit, 1964.
15. CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. 8. ed. Buenos Aires, Losada, 1953.
16. ————. *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942.
17. CARVALHO, Maria Judite de. *As palavras poupadas*. Lisboa, Arcádia, 1961.
18. ————. *Flores ao telefone*. Lisboa, Portugal, 1968.
19. ————. *O seu amor por Etel*. Lisboa, Movimento, 1967.
20. ————. *Paisagem em barcos*. Lisboa, Arcádia [s. d.]
21. ————. *Tanta gente, Mariana*. 3. ed. Lisboa, Prelo.1971.
22. ————. *Tempo de Mercês*. Lisboa, Seara Nova, 1973.
23. CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1974.
24. COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto, Portucalense, 1972.
25. CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

26. COSTA LIMA, Luiz. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974.
27. ————. **Ficção: As linguagens do modernismo**. In: ————. ÁVILA, Affonso, org. **O modernismo**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
28. COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e humanismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
29. DAIX, Pierre. **Crítica nova e arte moderna**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1971.
30. DUCROT et alii. **Qu'est-ce que le structuralisme?** Paris, Seuil, 1968.
31. DUCROT, Oswald. **Dicionário das ciências da linguagem**. Lisboa, Publicações Dom Quixote [1973].
32. ESSLIN, Martin, **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
33. FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 5. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
34. FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre, Globo, 1969.
35. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa, Portugalia [s. d.]
36. FREUD, Sigmund. **O ego e o id**. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
37. ————. **O mal estar da civilização**. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
38. GARAUDY, Roger. **Um realismo sem fronteiras**. Lisboa, Publicações Dom Quixote [1966]
39. GREIMAS, A.J. **Semântica Estrutural**. São Paulo, Cultrix, 1973.
40. GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
41. HERÁCLITO. São Paulo, Abril, (Os pensadores, 7)
42. JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1969.
43. JOLLES, André. **Les formes simples**. Paris, Seuil, 1972.
44. KIERKEGAARD, Soeren. **Étapes sur le chemin de la vie**. Paris, Gallimard, 1948.
45. ————. **Traité du desespoir**. Paris Gallimard, 1949.
46. LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo, Perspectiva, 1971.
47. LOTMAN, Iouri. **La structure du texte artistique**. Paris, Gallimard, 1973.
48. LUCAS, Fabio. **Fronteiras imaginárias**. Rio de Janeiro, Cátedra, 1971.
49. MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção estética**. Lisboa, Estampa, 1971.
50. MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. 4. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
51. ————. **Eros e a civilização**. 6. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
52. ————. **Idéias sobre uma teoria crítica da sociedade**. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
53. MATOS, Nelson de. **A leitura e a crítica**. Lisboa, Estampa, 1971.
54. MAY, Rollo. **Psicologia e dilema humano**. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1974.
55. MERQUIOR, José Guilherme. **Saudades do Carnaval: introdução à crise da cultura**. Rio de Janeiro, Forense, 1972.
56. MEUNIER, Mario. **La légende dorée des dieux et des héros**. Paris, Albin Michel, 1945.
57. MORIN, Edgard. **O enigma do homem**. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
58. NIETZSCHE, Frederico. **Origem da tragédia**. 2. ed. [Lisboa] Guimarães [1972]

59. OMIL, Alba & PIÉROLA, Raul. A. **El cuento y sus claves**. Buenos Aires, Nova [s. d.]
60. PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
61. PORTELLA, Eduardo. Criação e sociedade de consumo. In: — — —. **Cultura, arte, literatura**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro (33/34): 161-168, 1973.
62. POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo, Cultrix, 1970.
63. PROPP, Wladimir. **Morphologie du conte**. Paris, Seuil, 1970.
64. RICARDOU, Jean. **Le nouveau roman**. Paris, Seuil, 1973.
65. ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo, Documentos, 1969.
66. SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis, Vozes, 1973.
67. — — — — —. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: — — —. ÁVILA, Affonso, org. **O modernismo**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
68. SARAIVA, Antonio José. **Ser ou não ser arte**. Lisboa, Europa América, 1973.
69. SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
70. SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Porto, Presença [1962]
71. — — — — —. Explicação de O estrangeiro. In: — — —. **Situations I**. Lisboa, Europa América, 1973. p. 87-107.
72. TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 1972.
73. TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 1969.
74. — — — — —. **Estruturalismo e poética**. São Paulo, Cultrix, 1970.
75. — — — — —. **Littérature et signification**. Paris, Larousse, 1976.
76. VAN ROSSUN-GUYON, Françoise. **Critique du roman**. Paris Gallimard, 1970.
77. XIRAU, Ramon. **Ensaio Críticos e filosóficos**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
78. ZERAFFA, Michel. **Personne et personnage**. Paris, Klincksieck, 1971.
79. — — — — —. **Roman et société**. Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

## 5. APÊNDICE

**Quadro I**

**TANTA GENTE, MARIANA**

	1	2	3	4	5	6	7	8
CIRCUNSTÂNCIAS	X	X	X	X	X	X	X	X
SONHO	X	X	X	X				X
SILÊNCIO	X	X	X	X	X	X	X	X
SOLIDÃO	X	X	X	X	X	X	X	X
ESTERILIDADE	X	X	X	X				X
EPIFANIA	X	X	X	X	X	X	X	X
PASSIVIDADE	X	X	X	X	X	X	X	X
FATALIDADE	X			X		X		X
MORTE	X			X		X		X

**Quadro II**

**AS PALAVRAS POUPADAS**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
CIRCUNSTÂNCIAS	X		X			X			
SONHO	X					X			
SILÊNCIO	X		X		X	X	X	X	X
SOLIDÃO	X		X		X	X	X	X	X
ESTERILIDADE	X	X			X				
EPIFANIA	X				X	X	X	X	
PASSIVIDADE	X			X	X	X	X		X
FATALIDADE	X		X			X			
MORTE		X	X		X			X	X

Quadro III

**PAISAGEM SEM BARCOS**

	1	2	3	4	5
CIRCUNSTÂNCIAS	X	X	X	X	X
SONHO		X	X		
SILÊNCIO	X	X	X	X	
SOLIDÃO	X	X	X	X	
ESTERILIDADE	X			X	
EPIFANIA	X	X	X	X	
PASSIVIDADE	X	X	X	X	X
FATALIDADE	X	X			
MORTE		X			

Quadro IV

**O SEU AMOR POR ETEL**

	1	2	3	4
CIRCUNSTÂNCIAS	X	X	X	X
SONHO	X			X
SILÊNCIO	X	X	X	X
SOLIDÃO	X	X	X	X
ESTERILIDADE				X
EPIFANIA	X	X	X	X
PASSIVIDADE	X	X		X
FATALIDADE				
MORTE				

Quadro V

**FLORES AO TELEFONE**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
CIRCUNSTÂNCIAS	X		X	X		X	X	X	X	X		X
SONHO		X	X			X				X	X	
SILÊNCIO	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X
SOLIDÃO	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X
ESTERILIDADE	X	X			X			X		X		
EPIFANIA	X			X	X				X	X		X
PASSIVIDADE	X	X	X	X		X	X		X	X	X	
FATALIDADE	X					X		X		X		
MORTE	X				X	X		X	X			

Quadro VI

**TEMPO DE MERCÊS**

	1	2	3	4	5	6	7
CIRCUNSTÂNCIAS	X	X	X	X		X	
SONHO					X		
SILÊNCIO	X	X	X	X		X	
SOLIDÃO	X	X	X	X		X	X
ESTERILIDADE				X		X	
EPIFANIA	X	X	X	X	X	X	
PASSIVIDADE		X	X	X	X	X	
FATALIDADE	X		X				
MORTE							

## Quadro VII

### RESULTADO ESTATÍSTICO DOS ELEMENTOS RECORRENTES

CIRCUNSTÂNCIAS	34
SONHO	17
SILÊNCIO	39
SOLIDÃO	40
ESTERILIDADE	18
EPIFANIA	33
FATALIDADE	15
MORTE	15

---

## RÉSUMÉ

Cette étude se propose à examiner l'oeuvre de Maria Judite de Carvalho comme un seul texte considéré invariant, dont les contes seraient les variantes, et à établir dans le silence la zone de sa plus grande signification.

Pour y aboutir, nous avons décrit le système de ses règles invariantes, et rapporté toutes les différences à des variantes, engendrées dans le processus de son fonctionnement social.

Nous cherchons encore à montrer que Maria Judite de Carvalho dénonce la situation de l'homme moderne, prisonnier de la solitude, essayant de réveiller la conscience des lecteurs avec son témoignage sans commentaires.