



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**NATALIA APARECIDA DANTE CAVICHIOLI**

**AQUÁRIOS METAFÓRICOS EM AS *PALAVRAS POUPADAS* E *VERÃO NO*  
*AQUÁRIO***

---

CAMPO GRANDE/MS

2020

**NATALIA APARECIDA DANTE CAVICHIOLI**

**AQUÁRIOS METAFÓRICOS EM AS PALAVRAS POUPADAS E VERÃO NO  
AQUÁRIO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: *Linguagem: Língua e Literatura*

Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso

CAMPO GRANDE

2020

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por todas as bênçãos conquistadas até hoje.

Aos meus pais, Dirceu e Maria, por toda a ajuda e apoio. A Thaís e Ana, irmãs e amigas. Ao Kaully, que me ajudou e apoiou desde a graduação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Altamir Botoso, que com muito profissionalismo e paciência me guiou durante essa etapa de minha vida acadêmica, dando-me apoio e lições que nunca esquecerei. Sempre gentil e disposto a ajudar. Sem ele, esta dissertação não teria sido concluída.

A todos os membros da Banca de Qualificação, pelas considerações feitas que possibilitaram um trabalho melhor. Aos professores da Banca Examinadora, por aceitarem nosso convite.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, que contribuíram com meu amadurecimento acadêmico e pessoal.

Aos professores da época da graduação, Emílio, Geraldo, Grazi e Angela, que me motivaram e são até hoje inspirações de profissionais.

A todos os amigos e colegas que me acompanharam durante essa trajetória.

Ao PIBAP, pela bolsa de estudo.

## RESUMO

Este estudo se propõe a analisar as representações do espaço nas obras *As palavras poupadas*, de Maria Judite de Carvalho, e *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles. A partir da análise realizada nessas obras, observamos as semelhanças entre a escrita das duas autoras e a presença do aquário nas duas narrativas. Conseguimos constatar as similitudes em uma escrita intimista com foco em personagens femininas e introspectivas ambientadas na esfera doméstica, que desempenha um papel importante na composição dos personagens e do ambiente que as cercam, e o aquário, por sua vez, apesar de não ser o foco da narrativa, traz um significado muito maior do que um recipiente translúcido onde se aprisionam os peixes, mostrando a asfixia e a solidão das protagonistas. Para o desenvolvimento do estudo, apoiamo-nos nas reflexões de Osman Lins (1976), Antonio Candido (2006) e Gaston Bachelard (2008), no que se refere à espacialização na narrativa, como também nos estudos de Antonio Dimas (1985), Luis Alberto Brandão (2013), Georges Perec (2001) e outros autores que abordam aspectos relacionados ao espaço.

Palavras-chave: Espaço; Maria Judite de Carvalho; Lygia Fagundes Telles; Personagens femininas; Literatura comparada.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the representations of space in the literary works *As palavras poupadas*, by Maria Judite de Carvalho, and *Verão no aquário*, by Lygia Fagundes Telles. From the analysis performed in these stories, we observe the similarities between the writing of the two authors and the presence of the aquarium in both narratives. We can see the similarities in an intimate writing focused on feminine and introspective characters set in the domestic sphere, and the aquarium, in turn, although not the focus of the narrative, has a much greater meaning than a translucent container in which they trap the fishes, showing the asphyxiation and solitude of the protagonists. For the development of the study, we rely on the reflections by Osman Lins (1976), Antonio Candido (2006) and Gaston Bachelard (2008), regarding the narrative spatialization, as well as the studies by Antonio Dimas (1985), Luis Alberto Brandão (2013), Georges Perec (2001) and other authors that address aspects related to space.

Keywords: Space; Maria Judite de Carvalho; Lygia Fagundes Telles; Female characters; Comparative literature.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	7
1. PORTUGAL E BRASIL: DUAS ESCRITORAS EM DIÁLOGO.....	12
1.1 Maria Judite de Carvalho e suas criações ficcionais.....	14
1.2 O drama das mulheres em <i>As palavras poupadas</i> .....	19
1.3 Lygia Fagundes Telles e a temática feminina .....	23
1.4 O triângulo amoroso em <i>Verão no aquário</i> .....	31
2. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA FICÇÃO.....	35
2.1 Considerações sobre o espaço na esfera ficcional.....	36
2.2 Os elementos espaciais e sua importância nos escritos de Maria Judite de Carvalho.....	47
2.3 Aspectos do espaço em obras de Lygia Fagundes Telles .....	51
3. O ESPAÇO DOMÉSTICO EM <i>AS PALAVRAS POUPADAS</i> E <i>VERÃO NO AQUÁRIO</i> .....	61
3.1 A caracterização do espaço em <i>As palavras poupadas</i> .....	62
3.2 A caracterização do espaço em <i>Verão no aquário</i> .....	68
3.3 O aquário como representação metafórica das personagens das duas obras .....	74
3.4 Os espelhos: reflexos interiores de Graça e Raíza .....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	86
REFERÊNCIAS .....	90

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interior doméstico pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante.

René Wellek e Austin Warren

Observando as obras de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles, é visível as semelhanças em suas temáticas. Ambas as autoras abordam a solidão feminina, o ambiente familiar em crise e a introspeção de suas protagonistas. O objetivo de nossa pesquisa é analisar o espaço na novela *As palavras poupadas*, da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho (1921-1998), e no romance *Verão no aquário*, da brasileira Lygia Fagundes Telles (1923-), enfocando os aquários, os quais podem ser considerados como uma metáfora da situação das personagens protagonistas. As representações dos aquários nas obras das duas autoras aparecem de formas semelhantes – não são o foco da narrativa, mas representam muito mais que um simples recipiente onde se aprisionam os peixes – além do fato de as duas autoras terem uma forma de escrever semelhante, fato confirmado após a leitura das suas obras e alguns levantamentos teóricos.

Primeiramente, devemos fazer alguns esclarecimentos sobre o espaço na narrativa. Nas duas obras selecionadas para análise, há predominância do espaço interno, no caso, a casa das personagens. Candido (2006) exemplifica os espaços internos e externos como espaços gerais e restritos. Os espaços gerais variam de acordo com a obra, e configuram-se na narrativa como locais que podem ser a rua, o metrô, o quintal.

Brandão (2013), por sua vez, aborda a temática espacial com os termos “espaço social” e “espaço psicológico”. O espaço social pode ser entendido como a condição econômica em que se encontra a personagem, como uma casa no subúrbio ou uma mansão em um bairro nobre, e o espaço psicológico relaciona-se com a percepção da personagem no espaço em que ela se insere, assim como suas lembranças, expectativas, sensações e afetos. Lins (1976), ao contrário de Brandão (2013), afirma que lembranças, desejos e sensações não podem ser atribuídos à localização espacial, não sendo espaço psicológico, e orienta que seja procedida uma aferição justa entre a relação da personagem com certos objetos.

Quando falamos de duas autoras e utilizamos mais de uma obra para compor o trabalho, é inevitável não pensarmos em literatura comparada. Nesse sentido, enfatizamos que a dissertação tem como um de seus focos mais importantes fazer uma análise comparativa entre as duas obras utilizando as teorias sobre o espaço, e durante as análises destacamos as semelhanças e diferenças entre os dois textos que conformam o *corpus* dessa pesquisa.

Os estudos em literatura comparada tornaram-se bastante frequentes no século XX, até os dias atuais. A estudiosa Leyla Perrone-Moisés estabelece uma definição para esse tipo de estudo nos seguintes termos: “Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91). Essas relações podem ser estudadas sobre vários enfoques, como entre obra e obra,



análise ou tradução da fortuna crítica de um autor em algum país estrangeiro, relação entre autor e autor, movimento e movimento, etc.

Ainda de acordo com Perrone-Moisés, ao estudar as relações entre autores e obras e diferentes literaturas nacionais, a literatura comparada comprova “que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Escrever é, conforme a escritora e crítica literária referida, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Afastando-se das discussões a respeito das fontes e influências, que marcaram os primórdios da disciplina, a literatura comparada passou a ser um campo no qual passou-se a se considerar a literatura como um diálogo de textos, independente de qual texto surgiu primeiro e teria dado origem a um outro. Dessa forma, nos estudos comparados atuais é possível observar que

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas (BARTHES apud NITRINI, 1997, p. 165).

O mais importante não é descobrir qual texto é o original e que possa ter dado origem a um outro, mas estabelecer comparações que possam destacar as semelhanças e as diferenças no estudo entre autor e autor, obra e obra, personagens de várias literaturas e, dessa maneira, comprova-se que a linguagem poética pode surgir como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente direcionada “para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação” (NITRINI, 1997, 162-163).

Desse modo, notamos que todo texto literário é formado por uma rede de conexões, é uma soma de outros discursos e, ao ser estudado comparativamente, possibilita novas

descobertas e uma ampliação de muitos significados que poderiam permanecer ocultos ao olhar crítico.

Num percurso inicial da pesquisa, foi feito um estudo bibliográfico das duas escritoras, e um levantamento de teorias sobre escrita intimista, existencialismo, e teorias acerca do espaço na ficção. Conforme assinalamos, nosso estudo tem como objetivo analisar, através de estudos bibliográficos, o espaço nas duas obras citadas. Os objetivos específicos são a análise do ambiente doméstico nas duas obras, e como se dá a caracterização do espaço em cada uma delas, tomando o aquário como representação metafórica do espaço asfixiante e aprisionador no qual as personagens se debatem.

O *corpus* da pesquisa foi selecionado com base nas passagens nas quais o objeto aquário aparece como elemento de decoração espacial, em ambas as narrativas, cuja significação vai muito além do aspecto decorativo.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, “Portugal e Brasil: duas escritoras em diálogo”, fornecemos os enredos e tecemos comentários a respeito do espaço nos romances *Ciranda de pedra*, *As meninas* e *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles e *Os armários vazios* de Maria Judite de Carvalho, assim como dos livros selecionados para nossa pesquisa: *As palavras poupadas* e *Verão no aquário*. Após as leituras, pode-se constatar que ambas as autoras abordam a solidão feminina e urbana, utilizam o implícito, colocam mulheres no centro da narrativa e demonstram a dificuldade de comunicação juntamente com o retraimento emocional. É comum também o subjetivismo, a imobilidade e a rejeição dentro dos textos estudados.

No segundo, “A representação do espaço na ficção”, realizamos as leituras de teorias sobre o espaço na narrativa com Bachelard (2008), Luis Alberto Brandão (2013), Antonio Candido (2006), Osman Lins (1976), entre outros, cujos pontos principais são comentados, com o intuito de dar embasamento para as análises dos livros selecionados para a pesquisa e tecemos considerações sobre o espaço nas obras das autoras.

E no capítulo terceiro, “O espaço doméstico em *As palavras poupadas* e *Verão no aquário*”, analisamos os dois textos com base nos teóricos mencionados no capítulo 2. Levantamos as passagens onde aparece o aquário e relacionamos as personagens das duas obras, com a intenção de evidenciar que as duas narrativas estudadas apresentam, além da similaridade temática – um triângulo amoroso formado por um homem e duas mulheres – também se assemelham pelo fato de tais personagens viverem num espaço fechado, claustrofóbico, carregado de tensão e o “aquário” aparece em vários segmentos dos dois textos e se converte numa metáfora da situação vivenciada pelas personagens.

Exposta a nossa proposta, passamos ao nosso primeiro capítulo, assinalando particularidades das vidas de Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho e ressaltando aspectos relevantes sobre suas produções literárias.

## 1. PORTUGAL E BRASIL: DUAS ESCRITORAS EM DIÁLOGO

[...] Lá fora, num relógio qualquer, batem duas horas. Daí a momentos, daí a uma eternidade, levantar-se-á da mesa outra vez. E amanhã. E depois. E daí a muitos anos. Tudo morre à noite, [...]. Mas não, a vida é longa, desliza e escorre sem uma quebra. Uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e de palavras poupadas. Dessas principalmente. [...]

Maria Judite de Carvalho

Rindo-se ainda, aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!” – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. [...]

Lygia Fagundes Telles

Neste primeiro capítulo, falaremos de Maria Judite de Carvalho, uma escritora portuguesa com obras pouco difundidas em nosso país e Lygia Fagundes Telles, escritora muito conhecida nacional e internacionalmente. As duas escritoras têm apenas dois anos de diferença, realidades diferentes e temáticas parecidas.

As obras de Maria Judite foram e são pouco divulgadas no Brasil até hoje. Em nosso país, a literatura que é mais consumida é a que vende bem, como os *best sellers*, e os livros de literatura estrangeira que são mais consumidos são os de língua inglesa – e, há algum tempo, os de língua espanhola como García Márquez – têm ocupado as estantes dos brasileiros. Um fator que estimula o alcance de certos autores é o fato de ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, como Saramago, autor português conhecido mundialmente.

Então qual seria o motivo da pouca propagação da literatura de Maria Judite em nosso país? Talvez não haja um interesse das editoras em ampliar o alcance de suas obras, ou talvez o público pode não se interessar pela temática de seus livros. Algo pouco provável, já que as semelhanças entre a escrita das duas autoras em análise são perceptíveis. Ambas abordam a solidão feminina/urbana, utilizam a arte do implícito para compor suas narrativas, colocam as mulheres no centro da narrativa e demonstram a dificuldade de comunicação juntamente com o retraimento emocional dessas mulheres.

Inicialmente apresentaremos a autora Maria Judite de Carvalho, bem como o seu romance *Os armários vazios* e a novela<sup>1</sup> *As palavras poupadas*. Em um segundo momento, será apresentada a autora Lygia Fagundes Telles e em sequência as obras *Ciranda de Pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*. Para a elaboração do presente capítulo foi feito o levantamento bibliográfico sobre as autoras assim como a utilização das metodologias qualitativas e de revisão bibliográfica, em que também foram revistas as obras originais dessas autoras.

As referidas metodologias foram utilizadas para contemplar os objetivos desse capítulo, sendo eles uma abordagem sobre a vida das autoras e um resumo de suas principais obras, juntamente com um resumo das obras escolhidas para serem analisadas nesta dissertação.

---

<sup>1</sup> Embora a obra referida seja catalogada como um livro de contos, “As palavras poupadas” enquadra-se no gênero novela, pela quantidade de páginas e pela estruturação de seu enredo. João Gaspar Simões (1981, p. 279), a esse respeito, tece o seguinte comentário: “Saudei calorosamente o aparecimento do primeiro livro de Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana...*, em Novembro de 1959. Dois anos depois, a autora dessa estreia excepcional, dá-nos o seu segundo livro: *As Palavras Poupadas*. É ainda um livro de contos encabeçado por uma novela. Tem oitenta páginas o trecho que justifica o seu título, por isso mesmo nos atrevemos a chamar-lhe “novela”, e aos restantes oito trechos do livro, cada um deles de uma dezena de páginas, não lhes poderíamos conferir outro nome: são contos. [...]”

### 1.1 Maria Judite de Carvalho e suas criações ficcionais

Maria Judite de Carvalho (1921-1998) nasceu em Lisboa e se mudou para a França após o casamento com o ensaísta Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013), contratado para realizar traduções literárias. Em 1949, ano de seu casamento e da mudança de país, Maria Judite publicou seu primeiro texto na revista *Eva*, de Lisboa, tendo aprovação imediata do público de sua cidade natal.<sup>2</sup>

Em 1950, Maria Judite retornou à Lisboa para ter sua única filha e em 1952 teve que regressar à França para que Urbano assumisse o cargo de professor na Universidade de Paris, deixando sua filha Maria Isabel de Carvalho Tavares Rodrigues com os avôs paternos, como relatou Freitas (2011) em sua tese de doutorado.

Em 1953 retomou sua carreira de escritora ao se tornar correspondente na revista *Eva*, atualizando os leitores portugueses sobre as novidades francesas, principalmente a respeito das tendências femininas, já que Paris era a expoente da moda mundial na época. A redação da revista enalteceu suas qualidades ao apresentá-la ao público como escritora, “tradutora de autores franceses e ingleses além de artista plástica, caricaturista e pintora” (FREITAS, 2011, p. 18).

Urbano Tavares, em entrevista concedida à Freitas (2011), explica que Maria Judite era tímida e pouco expansiva, evitando os holofotes. Mesmo tendo preferências políticas de esquerda, não participava de movimentos partidários e não deixava seu posicionamento político interferir em sua obra. Urbano foi preso por lutar contra a ditadura dominante na época, obrigando Maria Judite a se tornar “a única responsável pela educação e criação de sua filha, pela administração da casa e pelas finanças” (FREITAS, 2011, p. 20).

Levando em conta a personalidade de Maria Judite, Villibor e Zappone (2007) situam o leitor acerca da vida da autora. Maria Judite de Carvalho foi criada por tias paternas porque os pais viviam na Bélgica, não tendo muito contato com eles. Depois de casada, enfrentou longos períodos de ausência do marido. Esses momentos solitários refletiram na personalidade discreta e retraída da escritora portuguesa.

Maria Judite já era conhecida em Portugal, mas sua escrita tornou-se reconhecida com a publicação de *Tanta Gente, Mariana* em 1959, um livro de contos que a inseriu na literatura portuguesa. Freitas (2011) destaca que nessa primeira publicação já se podem perceber os traços característicos da escrita juditiana, sendo eles a solidão, intimismo, retraimento emocional,

---

<sup>2</sup> Informações obtidas no site do Instituto Camões. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/contomes/09/escreveu.html>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

incomunicabilidade e, principalmente, a temática de seus escritos, voltados, majoritariamente, para a personagem feminina.

Inês Fraga, neta de Maria Judite e Urbano Tavares, concedeu uma entrevista ao site português *Público*, no qual ela conta as memórias que tem da avó, do talento da escritora ao desenhar, censurando-se menos do que quando escrevia. A opinião de Inês com relação às personagens femininas da avó fica clara ao salientar que “[a]s mulheres, na obra da minha avó, são pessoas muito presas nos rectângulos das suas casas, confinadas aos rectângulos das janelas, que se pontuam pela imobilidade. E nos quadros, ali estão elas, aprisionadas em rectângulos de madeira ou estáticas nos rectângulos de papel” (LUCAS, 2018).<sup>3</sup>

Sem dúvida, a figura feminina assume o primeiro plano nos escritos de Maria Judite de Carvalho, conforme acertadamente enfatiza Urbano Tavares Rodrigues (1970, p. 198-199):

[...] creio que a mulher portuguesa média, em toda a sua dolorosa verdade e limitação, se desprende dos quadros tão exactos, irónicos e branda mas agudamente melancólicos de Maria Judite de Carvalho. Com ela se erguem ao primeiro plano da literatura os grupos pequeno-burgueses desprovidos de ócio e prazer (porventura os mais alienados a convenção dessoradas) que se demarcam entre a classe possidente e o proletariado rural ou fabril semiescravizado. Costureiras, mulheres precocemente velhas, mulheres-criadas do manga de alpaca sem horizontes. Escrevi algures sobre *Os Armários Vazios*, estas linhas que repito: “O que se encontra em *Os Armários Vazios* é a inserção do psicológico no seu contexto sócio-económico, ou seja, uma imagem – seca e prática – da alienação da mulher portuguesa, vinculada a hábitos, juízos, reminiscências, que são ainda o fruto da sua dependência material perante o homem.” De resto, o livro apresenta sob esse aspecto, uma perspectiva dialéctica: a do conflito de gerações, em termos psicossensoriais, bem entendido. Se é certo que o tema central da frustração – quase simbólico da de todo um país – continua aqui a presidir à trama de acção e a insinuar-se no destino das figuras, também merece realce a oposição dramática entre mãe e filha, entre passado e futuro. E, se esse futuro se nos antolha radicado no egoísmo, tal resulta de uma inaparente, mas trágica continuidade. [...] O repúdio do sentimentalismo, o implacável rigor da análise, certa cumplicidade com os alçapões dos seres que nunca se entregam, a adivinhação das criaturas solitárias devido a traumas de infância sem pais ou sem carinho, conduzem com segurança Maria Judite de Carvalho até ao âmago das frustrações mais apagadamente terríveis. Propõe-nos ela imagens entre ridículas e pungentes – e tão nossas – nas noivas eternas, das viúvas e das mulheres abandonadas ou das que sofrem a desatenção espiritual dos homens. Pode-se objectar que todas estas mulheres são como reflexos, que renunciaram a uma vida própria, independente de varão. [...] Os seres humanos que povoam os romances e novelas de Maria Judite de Carvalho nunca realizam a intimidade absoluta. [...]

Depreende-se que Maria Judite de Carvalho dedicou-se a explorar alma feminina e os seus dilemas como a solidão, a inadaptação ao mundo contemporâneo, a incomunicabilidade entre os casais e os sofrimentos da mulher, vitimizada pelas convenções sociais e pelo sistema

<sup>3</sup> LUCAS, Isabel. A escrita certa da angústia feminina. *Público*, 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/05/25/culturaipilon/noticia/maria-judite-de-carvalho-a-escrita-certeira-da-angustia-feminina-1831161>>. Acesso em: 09 abr. 2019.

patriarcal que dá primazia e destaque à figura masculina, confinando as mulheres ao universo privado e às tarefas relacionadas ao lar e à criação dos filhos.

Maria Judite escreveu várias crônicas, contos e novelas. *As palavras poupadas* é um livro com vários contos, porém será analisado neste trabalho o texto que leva o mesmo título do livro e que, juntamente com João Gaspar Simões (1981, p. 279), consideramos como novela. A autora escreveu apenas um romance em toda a sua carreira de escritora, chamado *Os armários vazios*. Trata-se de uma obra curta, de 110 páginas, mas nele as características da escrita de Maria Judite são bastante perceptíveis e deixam evidentes as qualidades e o estilo inconfundível de sua autora.

*Os armários vazios* conta a história de Dora Rosário, uma mulher que se dedicou a vida inteira ao marido, Duarte, um homem indeciso e sem iniciativa alguma. Quando Duarte morre, Dora entrega sua filha, Lisa, aos cuidados da avó Ana, mãe de Duarte. A personagem passa o tempo todo pensando no falecido, quando resolve arranjar um emprego para trazer a filha de volta a casa. Gabriela, uma amiga, indica um serviço como vendedora numa loja de móveis antigos, e Dora começa a trabalhar e juntar dinheiro suficiente para matricular a filha numa escola boa e ensinar idiomas.

Alguns anos após a morte do marido, Dora descobre pela própria sogra que ele a traiu e pretendia pedir o divórcio antes de adoecer, deixando-a devastada. Ela se conscientiza de que viveu uma vida inteira de dedicação a um casamento e a um marido idealizados. Somente após descobrir isso, anos depois da morte de Duarte, é que Dora se dá conta que se manteve fiel a uma ficção. O casal teve uma filha, Lisa. Numa tentativa de se reinventar, Dora começa a cuidar mais de si, começa a se produzir, a usar roupas mais interessantes e a se abrir a novas oportunidades e experiências.

Quando Ernesto vai à loja procurando alguns itens para comprar, Dora se sente atraída por ele. Os dois começam a conversar e até saem para um café. Certo dia, Ernesto pede a ajuda de Dora para decorar um imóvel que havia comprado, uma casa de campo, e quando os dois estão a caminho, sofrem um acidente. Dora se machuca bastante e precisa ficar internada por vários dias.

Nessa ausência de Dora, Lisa e Ernesto se aproximam. Ernesto se sente atraído pela beleza e vivacidade da garota, e Lisa fica interessada pelo conforto que ele pode propiciar a ela. Dora, ao sair do hospital, descobre a proximidade da filha com Ernesto e se desaponta mais uma vez, sentindo que a tentativa de reinvenção aconteceu tarde demais. Maria Judite faz um retrato cruel da nova geração ao mostrar a filha “derrotando” a mãe ao casar Lisa com Ernesto, homem pelo qual Dora estava apaixonada. Freitas (2013) explica que “a angústia que já lhe



acompanhava (a Dora) torna-se mais forte juntando-se à sensação de perder mesmo o que não possuía” (FREITAS, 2013, p. 5).

O romance é narrado em primeira pessoa, por Manuela, ex-amante de Ernesto. Retrata a solidão urbana e feminina com a personagem Dora, descrita pela própria filha como “uma pessoa sem idade e sem solução” (CARVALHO, 2018, p. 174), e com a própria narradora, uma ex-amante traída e solitária, que sempre conseguia ter Ernesto de volta após os casos extraconjugais, mas que acabou perdendo-o para uma jovem de 17 anos.

O crítico João Gaspar Simões (1981, p. 291-292, grifo do autor) tece uma crítica a respeito do livro que comentamos, assinalando suas qualidades:

Ah! Que prazer raro, que prazer fundo, nos dão as melhores páginas desta prodigiosa *intercessora* de vida que é a autora de *Os Armários Vazios*! E com que deslumbramento seguiríamos os passos daquela embalsamada viúva, que só se não lançou na pira onde rechinariam os ossos do marido, porque o marido não foi incinerado, caso conosco vivesse mais tempo!

Não pode pintar-se com mais *finesse*, mais a-propósito, mais subtileza, a condição da criatura que nasce para o que está estabelecido e nem sequer lhe ocorre que o que está estabelecido pode estar mal estabelecido! Uma falhada, uma malograda, uma vítima, a Dora Rosário? Sim, em parte, mas, e nisso é prodigiosa a autora de *Os Armários Vazios*, em parte apenas, porque o que lá está, no fundo das cinzas de dez anos de compunção e respeitável viuvez, chegava para a levar muito longe... Pois não acreditava a Tia Júlia, a outra malograda da história, em discos voadores? Onde fica ao pé da de Maria Judite de Carvalho essa literatura tão apreciada num país de amantes do dois e dois são quatro, literatura em que o vencido é sempre vencido e o vencedor é sempre vencedor? Estamos certos de que *Os Armários Vazios*, se porventura Maria Judite de Carvalho quisesse manter o andamento indefinido e infinito das suas histórias, nos permitiriam, inclusivamente, verificar como o próprio triunfador, Dr. Ernesto Laje, acabaria por ser derrotado pela “ingênuo” Lisa. [...]

No entanto, o estudioso mencionado não se furta a apontar também as debilidades da obra em apreço:

Realmente custa a admitir que Maria Judite de Carvalho – em condições excepcionais para esgravatar até ao fundo a condição humana de certas criaturas – desiste a meio do caminho, e recorra a expedientes relativamente fáceis. O desastre de Dora Rosário e o casamento súbito de Lisa são soluções de emergência. Não podemos resignar-nos ao que a autora de *Os Armários Vazios* nos quer dar, quando temos a certeza de que os seus “armários” estão cheios, cheios a transbordar, e que, para esvaziá-los, só uma coisa falta – que as suas novelas, as suas histórias, as suas fábulas, as suas ficções, abram de par em par as portas ainda mal abertas de um “génio novelístico” dos mais valiosos com que contamos hoje em Portugal. (SIMÕES, 1981, p. 292).

Embora reconheçamos o valor das observações do renomado crítico que é João Gaspar Simões, discordamos de sua colocação a respeito do que ele chama de “expedientes relativamente fáceis” e “soluções de emergência”. No nosso entendimento, o livro tem uma profundidade e um andamento condizente com a evolução das personagens. O acidente é

necessário na medida em que propicia a aproximação de Ernesto e Lisa e o clímax da história, com o abandono e a solidão da protagonista Dora Rosário. Talvez, se a história se estendesse mais, tornar-se-ia enfadonha e desinteressante. É exatamente a concisão e a capacidade de Maria Judite de condensar os dramas de suas personagens que fazem com que *Os Armários Vazios* seja uma obra de qualidade e prova indubitável do talento de sua autora como uma voz de grande expressividade nas letras portuguesas.

As qualidades do romance em apreço são enfatizadas pelo crítico Fernando Mendonça, o qual tece o seguinte comentário sobre a referida obra e a sua protagonista:

[...] é, possivelmente, a heroína de *Os Armários Vazios* que mais intensamente nos ensina como se edifica a solidão de uma mulher, como essa solidão se alimenta de simulações e de segredos, de egoísmos e de concessões, de esperança e de catástrofe. [...] Este livro de Maria Judite de Carvalho, provavelmente um dos raros paradigmas novelescos nas letras portuguesas atuais, é o que deve chamar-se de uma obra-prima, não só ao nível de sua espantosa capacidade de revelar aos outros as tensões humanas, mas também, o que não é menos importante, ao nível de sua técnica literária, que nela é o estrato onde identificamos uma das mais notáveis escritoras de língua portuguesa. [...] (MENDONÇA, 1973, p. 174).

Em conformidade com Mendonça, depreende-se que Maria Judite é uma grande escritora da literatura portuguesa contemporânea e o seu único romance pode ser considerado como uma contribuição valorosa para desvendar os imbricados e controvertidos universos nos quais habitam as suas representações femininas, pois

*Os Armários Vazios* é um livro de denso pessimismo, como aliás todos os livros da autora, onde pobres mulheres se afadigam em respeitar o egoísmo dos homens. Dora Rosário não foge à regra, até o momento de sua refração pessoal. Mas é esta refração, que é o minuto em que decide voltar ao mundo dos homens (Ernesto Lage em questão), é tão somente para cair noutra ratoeira de egoísmo. As mulheres de Maria Judite não têm emenda, não rompem o código, permanecem na fronteira do acessível sem esperança, aguardam inermes a passagem dos dias. [...] (MENDONÇA, 1973, p. 175).

De certa forma, as mulheres criadas pela pena da escritora portuguesa parecem fadadas ao fracasso, à solidão, à mesmice cotidiana que as encerram em uma vida apequenada e sem ilusões. Nesse sentido, a epígrafe que abre o romance funciona como uma síntese da vida da protagonista: “J’ai conservé de faux trésors dans des armoires vides” (“Eu guardei falsos tesouros dentro de armários vazios”). Esses versos pertencem ao poema “Comme deux gouttes d’eau” (“Como duas gotas d’água”), e foram escritos pelo poeta francês Paul Éluard (1895-1952). Dora Rosário guardou a memória de um marido que não a amou e tampouco lhe deu valor. Ao tentar refazer sua vida, decepçiona-se novamente, ao ser abandonada pelo

pretendente, que termina casado com sua filha. Assim, na galeria de mulheres concebidas por Maria Judite, elas se equivalem e problematizam o espaço feminino, as rivalidades e os desencontros com o sexo oposto, demarcando, de modo geral, a impossibilidade de se atingir a felicidade, ficando imersas numa realidade deprimente, triste e que não aponta nenhuma saída, tangenciando o existencialismo, que muitos críticos identificaram como um traço frequente nos escritos juditianos.<sup>4</sup>

Enfim, pelos elementos apontados, constatamos que Maria Judite de Carvalho destacou-se tanto pela escritura de histórias curtas quanto narrativas mais longas, como o romance comentado nesse tópico e também a novela que é objeto desse estudo e da qual tratamos a seguir.

## 1.2 O drama das mulheres em *As palavras poupadas*

*As palavras poupadas* foi publicado em 1961 e contemplado com o Prêmio Camilo Castelo Branco<sup>5</sup>. O livro reúne oito contos e uma novela<sup>6</sup>, porém nos ateremos a analisar somente o primeiro texto, que é o mais amplo e que leva o mesmo nome do livro. Seu narrador é extradiegético e heterodiegético (GENETTE, 1995, p, 228 e 244), pois encontra-se fora da história narrada, e conta os incidentes vivenciados por Graça, uma mulher quieta, retraída e sozinha, mesmo com pessoas próximas a ela. A personagem tem apenas uma amiga, Clotilde, e não mantém uma boa relação com a empregada, Piedade. As duas praticamente não dialogam, mas percebe-se a falta de afinidade quando Piedade queima a comida, entre outras coisas: “O arroz está de facto queimado e salgado também. Não se pode comer. Piedade ultrapassou-se” (CARVALHO, 1963, p. 30).

A história apresenta várias analepses, momento nos quais a protagonista retoma as lembranças que tem com o pai, um homem pouco sentimental e taciturno, Leda, a segunda esposa do pai, Vasco, amante de Leda e paixão juvenil de Graça. Leda é descrita como uma mulher alegre e conversadora que fica cada vez mais retraída pela forma com que o pai de Graça

<sup>4</sup> Tratamos brevemente desse aspecto no tópico 1.3, no qual tecemos algumas observações sobre os textos ficcionais das escritoras paulista e portuguesa.

<sup>5</sup> “este prêmio destina-se a galardoar anualmente uma obra em português, de autor português ou de país africano de expressão portuguesa, publicada em livro e em 1.ª edição no ano anterior ao da sua entrega.” Disponível em: <<http://www.camilocastelobranco.org/index2.php?co=344&tp=3&cop=6&LG=0&mop=345&it=paginas>> Acesso em: 04 abr. 2019.

<sup>6</sup> “As palavras poupadas”, “Uma história de amor”, “Uma varanda com flores”, “Choveu esta tarde”, “A sombra da árvore”, “A noiva inconsolável”, “O aniversário natalício”, “Câmara ardente” e “Viagem”.

a trata. Buscando afeição, Leda se envolve com Vasco, sobrinho do marido. Graça, cheia de ciúmes, denuncia anonimamente o caso ao pai, que descobre que foi ela a delatora.

Quando Graça resolve se casar com Claude, ela está apaixonada e crê que ele é o amor de sua vida, conforme explicita o narrador a respeito da sintonia que há entre os dois. Ele sempre completava as frases dela, parecendo ser o relacionamento ideal. Porém, depois de casados, Graça viu que essa conexão entre Claude e ela não era uma cumplicidade entre casal, mas sim que a compreensão do marido servia para apressar os diálogos e afastá-la cada vez mais. Essa falsa compreensão magoa Graça, que começa a se isolar em seu próprio universo e a permanecer cada vez mais solitária.

Após alguns anos de um casamento infeliz, Claude falece depois de ficar doente por um tempo. Leda entra em contato com Graça para conversar, talvez para perguntar o porquê de denunciar a traição conjugal ao pai. Depois do encontro marcado, tudo certo para conversarem, Graça foge mais uma vez por não saber o que pode dizer à madrasta, por medo de como pode ser o diálogo e o que acontecerá: “Mas não vai acontecer coisa nenhuma, tudo ficará irremediavelmente igual e sem conserto. Porque o que tinha de se estragar já se estragou. Morreu uma noite para não voltar” (CARVALHO, 1963, p. 102). O livro tem início num táxi e termina num táxi, lugar onde Graça se sente à vontade por não ser perturbada pelo taxista e permanece isolada em seu próprio mundo.

Novamente, valemo-nos das palavras do crítico João Gaspar Simões (1981) para atestar o valor do livro cujo primeiro texto faz parte do *corpus* de nossa dissertação. O romancista, ensaísta e historiador português afirma que não existem rivais em língua portuguesa para *As palavras poupadas*, ainda dizendo que é uma das obras mais bonitas da novelística lusitana, mesmo não sabendo explicar o porquê dessa beleza, uma vez que “principiamos a lê-la com o mesmo sentimento de insegurança com que entramos num quarto escuro. Levamos as mãos diante para nos pouparmos a qualquer contacto menos macio e só a pouco e pouco começamos a familiarizar-nos com os objectos e a ter deles exacta noção” (SIMÕES, 1981, p. 281).

Simões acrescenta que é necessário chegar ao final da novela para poder entender toda a intriga presente na obra e sentir a solidão de Graça dentro do táxi, em uma chuvosa tarde de outubro e na “intimidade da qual vamos *reviver* todo um caso humano, nem mais dramático nem menos dramático, [...] tão intimamente vivido, que ao fim e ao cabo, não temos a certeza de quem o viveu realmente, se *Graça*, a protagonista da novela, se nós, seus leitores” (SIMÕES, 1981, p. 282, grifos do autor). Ele ainda reitera que é

feminino o dom de evocação de que Maria Judite de Carvalho se utiliza como que ao sabor de uma reminiscência por assim dizer a linfa emocional em que flutua, corpo e

alma, a sua protagonista, e de onde a pouco e pouco vai emergindo todo um passado, toda uma existência por assim dizer malograda. É esta a atmosfera humana da novela de Maria Judite de Carvalho: dir-se-á que a novelista, da vida, nos quer dar antes de mais nada a temperatura do malogro em todos os seres humanos, mas muito especialmente nas mulheres. [...] (SIMÕES, 1981, p. 282).

E ao terminar as suas observações, o crítico literário português faz a seguinte ponderação:

Nada de equívocos, porém: não estamos diante de um escritor improvisado. Maria Judite de Carvalho pertence ao número dos artistas que sabem o que querem, embora o não dêem a perceber ao leitor. Eis porque me inclino a ver na “novela”, ou talvez no “romance”, o verdadeiro campo de acção desta escritora em quem continuo a perceber mais predicados de intuição introspectiva do que de invenção fabulante. Se alguns dos contos deste livro – especialmente os que atrás mencionei – são em tudo dignos da autora de *As Palavras Poupadas*, é em *As Palavras Poupadas* que, quanto a mim, ela deu até hoje a medida exacta de um *génio* literário que considero dos mais raros e felizes de toda a nossa literatura moderna. (SIMÕES, 1981, p. 283).

Para Gaspar Simões, os dotes de grande escritora ficaram sobejamente comprovados pelas duas obras que Maria Judite havia publicado – *Tanta Gente, Mariana...* e *As palavras poupadas* – livros que trazem ao centro de suas narrativas os dramas e conflitos do universo feminino, os quais são tratados com sensibilidade e com um estilo ímpar, que corroboram a genialidade da escritora portuguesa e o valor da sua escritura.

O talento de Maria Judite também é ressaltado por Massaud Moisés (1985, p. 357-358), em particular, em relação a sua produção de contos:

Na linha de Katherine Mansfield, uma das criadoras do conto moderno, Maria Judite de Carvalho pratica a “arte do implícito” com a mão segura de quem não transpira moldes alheios mas busca dentro de si a inspiração condutora. Afinidade eletiva, a “arte do implícito” brota de um modo específico de encarar o fenómeno do mundo, a comédia das vaidades humanas e os dramas ocultos em cada existência aparentemente incolor. O arranjo estrutural das narrativas parece a única concessão feita à Literatura: como num diário íntimo ou nas “memórias dos outros”, os episódios se plasmam sempre de maneira unívoca, sem repetições, a fim de preservar a sutileza da própria realidade dissimulada atrás das aparências enganadoras. O implícito, graças ao processo arquetônico das narrativas, se mantém como tal e livra os contos duma empobrecedora linearidade. Em síntese, denotando a superior delicadeza com que os assuntos mais dramáticos são tratados por uma escritora de antenas superpoderosas na percepção do microscópico, o implícito denota que só a um olhar [não] superficial as personagens manifestam claramente o drama que as habita.

O professor Moisés resalta como um dos elementos mais importantes da ficção de Maria Judite o artifício do “implícito”, por meio do qual a escritora consegue extrair de situações banais e cotidianas, os eventos cômicos, as pequenas tragédias cotidianas de figuras femininas que pululam em sua ficção.

A respeito das personagens femininas juditianas, é válido acrescentar a apreciação crítica da professora Benilde Justo Caniato (1996, p. 18, grifos da autora), que destaca os seguintes elementos de sua construção:

Os pequenos episódios das figuras juditianas revelam grandes dramas humanos. Jô (“Paisagem sem barcos”) autodefine-se como uma *ilha pequena, sem arquipélagos, e à volta o oceano desconhecido e um nevoeiro tão denso que não deixava ver os barcos*. A ilha será o refúgio onde sua consciência e vontade pudessem, unidas, sair das coisas miúdas, principalmente para estar só, sem ninguém e nada a sua volta. [...] Pondo em destaque uma angustiada concepção de mundo, suas personagens apresentam-se, quase sempre, obstinadas por evadir-se das situações em que se encontram. Assim, Mariana (“Tanta Gente, Mariana”), ao perder o marido para Estrela, volta-se para Luís Gonzaga, o seminarista, embora soubesse que não se casaria com ele. Em *Os Armários Vazios*, Dora Rosário, numa tentativa de livrar-se das lembranças do marido, morto há mais de dez anos, vai para Sintra com aquele que seria seu amante por apenas uma tarde. Graça (“As Palavras Poupadas”), por sua vez, foge do encontro com Leda, conservando-se no *jogo* que não deseja terminar, pois acredita num fatalismo que, no fundo, não pretende destruir, [...]. Mariana, Graça, Dora, Manuela, Joana, condenadas a uma vida de solidão *a sós*, povoam as obras de Maria Judite. Cansadas, após tantas frustrações, procuram recordar o passado para preencher o que lhes resta da vida vazia. Vozes pretéritas ecoam *agudas, pausadas, baixas, gritadas*, sugerindo intenções e sentimentos, talvez para preencher a carência de comunicação, que sempre lhes dificultou o convívio.

Portanto, pode-se observar que a preocupação predominante dos escritos de Maria Judite de Carvalho tangencia sempre questões relativas ao universo feminino e problematizam as relações amorosas entre homens e mulheres e a dor e o sofrimento que tais relacionamentos lhes causam.

Assim como a escritora Lygia Fagundes Telles, autora do outro romance que constitui o cerne dessa pesquisa, Maria Judite também foi filiada à corrente existencialista, de acordo com José Manuel da Costa Esteves (2000, p. 7):

[...] Situada generacionalmente nas tendências novelísticas dos anos 50, os seus textos novelísticos tanto apresentam marcas existencialistas, próximas do “nouveau roman”, pela inquietação e ansiedade, o gosto pelas personagens sem passado, na esteira de Nathalie Sarraute e de Marguerite Duras, com uma forte presença da duração bergsoniana que implica uma reatualização vivida das recordações em cada momento do presente. No entanto, o universo de Maria Judite é tributário também de Tchekov, de Virginia Woolf, de Katherine Mansfield. Jacinto do Prado Coelho chama [...] a atenção [...] para a visão lírica e desencantada da vida que entronca na mais pura tradição portuguesa onde se insinua uma visão melancólica da existência. Críticos, como Paula Morão, Álvaro Manuel Machado e Óscar Lopes, consideram-na herdeira da escrita feminina portuguesa, na esteira de Irene Lisboa. Este último insere-a na ficção que representa a adolescência feminina, [...].

Os críticos consideram difícil classificar e situar a obra de Maria Judite de Carvalho e, dessa maneira, optam por assinalar que há nela traços do existencialismo e ressonâncias de contistas como Tchekov (1860-1904), Mansfield (1888-1923) e ainda da escritora inglesa

Virginia Woolf (1882-1941), uma das grandes vozes que juntamente com James Joyce, disseminaram inúmeras inovações na ficção do século XX, como o uso de técnicas como o fluxo da consciência e a fragmentação discursiva.

As obras publicadas por Maria Judite de Carvalho, em conformidade com Camila Rodrigues (2011, p. 47), foram as seguintes: *Tanta gente, Mariana* (contos) (1959), *As palavras poupadas* (contos) (1961), *Paisagem sem barcos* (contos) (1963), *Os armários vazios* (romance) (1966), *O seu amor por Etel* (novela) (1967), *Flores ao telefone* (contos) (1968), *Os idólatras* (contos) (1969), *Tempo de mercês* (contos) (1973), *A janela fingida* (crônicas) (1975), *O homem no arame* (crônicas) (1979), *Além do quadro* (contos) (1983), *Este tempo* (crônicas) (1991), *Seta despedida* (contos) (1995) e três obras foram publicadas depois de sua morte: *A flor que havia na água parada* (poemas) (1998), *Havemos de rir?* (teatro) (1998) e *Diários de Emília Bravo* (2002).

É válido, portanto, enfatizar que o universo feminino, de acordo com Rodrigues (2011, p. 51), com todas as suas singularidades e particularidades, é retratado nos contos e romances da escritora portuguesa. E esse universo revela-se problemático na medida em que os relacionamentos entre homens e mulheres se mostram conflituosos, a incomunicabilidade causa sofrimentos e, não raro, várias situações dramáticas direcionam as mulheres para finais trágicos. Nesse sentido, as histórias juditianas assumem tonalidades universais ao focar o drama feminino no conto, na novela e no romance.

### 1.3 Lygia Fagundes Telles e a temática feminina

Lygia Fagundes Telles<sup>7</sup> (1923-) nasceu em São Paulo e passou a infância em várias cidades do interior do estado, devido à profissão de seu pai, advogado e promotor público. Ao retornar para a cidade de São Paulo, terminou o ensino básico e ingressou na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco da Universidade de São Paulo (USP). Após terminar a graduação, ingressou na Escola Superior de Educação Física, também na USP. Na adolescência, incentivada por amigos como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Erico Veríssimo (1905-1975), manifestou sua vocação para a literatura.

Alfredo Bosi, em seu livro *História concisa da literatura brasileira* (2015), inclui o Modernismo em Tendências contemporâneas da literatura brasileira, compreendendo a nessa

---

<sup>7</sup> Informações predominantemente obtidas no site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/bibliografia>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

classificação a literatura produzida depois da década de 30. Após referir-se à superação do pré-modernismo, Bosi divide a passagem da década de 30 em dois momentos, entre 1930 e 1945/50 e a partir de 1950/55. Lygia Fagundes Telles está inserida nesse primeiro momento da literatura contemporânea, conforme classificação do estudioso mencionado.

Entre 1930 e 1945/50 o panorama da literatura apresentava a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna em primeiro plano, e mais lentamente o romance introspectivo. Em 1950 a prosa regional deu uma desacelerada, enquanto a ficção intimista apresenta-se mais forte, principalmente após a passagem das décadas de 30 e 40. Nesse sentido, destaca o crítico referido: “Escritores de invulgar penetração psicológica como Lygia Fagundes Telles [...] têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (BOSI, 2015, p. 414).

Ainda à luz das ponderações de Bosi, que por sua vez se baseia na análise de Lucien Goldmann, os anos de 1930 e 1940 serão lembrados como a era do romance brasileiro, não só pelo romance regionalista, mas também pela prosa cosmopolita e pela sondagem psicológica e moral. O estudioso divide o romance moderno brasileiro, de 1930 em diante, em quatro tipologias de acordo com a tensão do herói para com seu mundo, sendo eles os *romances de tensão mínima*, havendo conflitos mínimos, no máximo de oposição sentimental. Bosi exemplifica com os autores Jorge Amado (1912-2001), Érico Veríssimo, entre outros; os *romances de tensão crítica*, onde o herói resiste e se opõe às pressões do meio social, como nas obras maduras de José Lins do Rego (1901-1957) e em Graciliano Ramos (1892-1953); os *romances de tensão interiorizada*, nos quais o herói prefere se evadir e subjetivar o conflito ao invés de enfrentar o mundo. Os exemplos dados pelo pesquisador são os romances psicológicos em suas modalidades de memorialismo, intimismo e autoanálise, abordando o nome de Lygia ao exemplificar tais vertentes. A última tendência são os *romances de tensão transfigurada*, em que o herói procura ultrapassar o conflito por transmutação mítica ou metafísica da realidade. Os exemplos são Guimarães Rosa (1908-1967) e Clarice Lispector (1920-1977).

Bosi explica cada uma das quatro tipologias, mas nos ateremos às explicações sobre os romances de tensão interiorizada por se tratarem do tipo de narrativa de Lygia. A narrativa subjetivizante, quando analisada num primeiro plano com relação à consciência em seus momentos de memória ou reflexão, suavizam-se os

contornos do ambiente, que passa a atmosfera; e desloca-se o eixo da trama do tempo objetivo ou cronológico para a duração psíquica do sujeito. [...] Os romancistas e



contistas que trabalham a sua própria matéria psicológica tendem a privilegiar a técnica de narrar em primeira pessoa. (BOSI, 2015, p. 420).

O crítico supramencionado discorre sobre as diversas técnicas que misturam a prosa psicologizante, que se pode apresentar fragmentada e embutidas em *flashes*, ter experiências de monólogo interior ou, no caso de Lygia, “empostada nos ritmos da observação e da memória” (BOSI, 2015, p. 420). Ao falar sobre os autores, suas características e principais obras, Bosi acentua que Lygia utiliza uma linguagem limpa e nervosa para descrever o clima enfadado de algumas famílias paulistas cujos descendentes se “perderam”, mas é na evocação de cenas de alma da infância e adolescência que alcança os mais belos efeitos. O estudioso usa como exemplo o romance *As meninas*, que transcorre durante a ditadura militar no Brasil e que resumiremos nas próximas páginas.

Marreco (2013) assevera que se pode encaixar Lygia no grupo de escritores da geração de 45 entre os que surgiram em 1940 e cuja atitude era reagir contra a primeira fase do modernismo, esteticamente falando, mas deve-se observar que o caráter ficcional da autora está em sintonia com o existencialismo, vertente da época, além de correntes literárias como o expressionismo, marcado pela subjetividade do escritor, e o surrealismo, que renunciava aos valores sociais da época e era caracterizado pela liberdade na escrita. “Deve-se ressaltar, porém, que Telles sempre acompanhou as mudanças existenciais, políticas e sociais que ocorreram ao longo de sua carreira” (MARRECO, 2013, p. 03).

Nas próximas considerações que seguem, faremos uma breve conceituação sobre o que é o existencialismo e o porquê de a narrativa de Lygia estar em sintonia com essa corrente teórica, na qual a angústia é o cerne das preocupações dos seus principais estudiosos e teóricos: “Em primeiro lugar, como devemos entender a angústia? O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia” (SARTRE, 1970, p. 05).

O existencialismo, conforme ponderações de Batista e Souza (2009), tem a solidão do homem como tema fundamental e “ele (o homem) não tem qualquer socorro a esperar de um Deus qualquer visto que ela (a solidão) não pode existir do ser anterior a sua própria existência” (BATISTA e SOUZA, 2009, p. 965). Em consequência, o homem é obrigado a assumir sua liberdade, abandonado, e como disse Sartre, “condenado a ser livre”. “Além disso, liberdade é liberdade de escolher, mas não liberdade de não escolher. Com efeito, não escolher é escolher não escolher. Daí resulta que a escolha é fundamento do ser escolhido, mas não fundamento do escolher. E daí a absurdidade da liberdade” (SARTRE, 1943, p. 596, 591).

Faz-se necessário diferenciar o conceito de liberdade da teoria existencialista e da concepção clássica. Na concepção clássica, a liberdade é entendida como o livre arbítrio. Na

visão sartreana, a liberdade deve caminhar junto com a responsabilidade. No existencialismo, a liberdade possui a capacidade de deixar o sujeito decidir o que será de sua vida, responsabilizando-o por seus atos. Porém essa liberdade é condicionada, pois é limitada pelas regras da sociedade, as quais devemos nos submeter. E é devido a essa submissão que às vezes o homem entra em conflito com o meio em que vive. Nesse sentido, a sua subjetividade assume um papel destacado, pois

A palavra subjetivismo tem dois significados, e nossos adversários se aproveitam desse duplo sentido. Subjetivismo significa, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio e, por outro lado, impossibilidade em que o homem se encontra de transpor os limites da subjetividade humana. É esse o segundo significado que constitui o sentido profundo do existencialismo. Ao afirmarmos que o homem escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe, mas queremos dizer também que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens. [...] Portanto, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela engaja a humanidade inteira. (SARTRE, 1970, p. 5).

Levando em conta as ponderações de Sartre, é possível observar que a ficção da escritora paulista apresenta muitos traços existencialistas e, conforme postula a pesquisadora Marreco, podemos notar que a escrita de Lygia

aborda as experiências humanas, principalmente as interiores e é através da solidão – drama particular da maioria de suas personagens, que analisa sentimentos e percepções, conflitos entre mundos objetivos e subjetivos, o real e o irreal, utilizando, inúmeras vezes, monólogos interiores – recurso estilístico paraliterário também denominado fluxo de consciência. Telles se empenha em narrar a condição humana e a relação do homem com o seu destino, numa instigante mistura de intimismo e realismo. Ela é autora que sabe o quanto a palavra da ficção é poderosa e reconhece a virtualidade da linguagem e da invenção. (MARRECO, 2013, p. 02).

As ficções da escritora paulista, geralmente, não chegam ao extremo do existencialismo sartreano, pois suas personagens terminam quase sempre enxergando ou vivenciando algo positivo, que ameniza seus dramas existenciais, como acontece com Raíza, Virginia, Lorena, para citar apenas algumas delas. Até mesmo na narração de Rosa Ambrósio, verifica-se a problemática existencialista, mas permeada pelo humor:

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante. [...]  
Fiquei uma esponja pingando fel e não queria isso, ah! mas o que fazem esses mortos que não ajudam? Mamãe, Miguel, tia Ana e mais aquele monte de parentes. Meu avô Júlio sabia tanta coisa e sua sabedoria se perdeu, morreu e ninguém aproveitou nada, há de ver que nem os mortos ficam sabendo do que aconteceu aqui, já puxei meu pai fujão pela manga, se você morreu, me dê um sinal! Gostava de assoviar o pobrezinho. Tinha um amigo dentista que se matou com um tiro na boca, sabia fazer mágicas. Era terrível quando brincava de cumprimentar estendendo a falsa mão de borracha que

largava na mão da gente, eu girava e jogava a mão longe. Melhor não mexer com ele, pode repetir a brincadeira. [...] (TELLES, 1989, p. 19).

Curiosamente, são as personagens masculinas nos livros de Lygia Fagundes Telles que aparecem representadas negativamente, apáticas, sem almejar um futuro, deixando-se consumir pelos anos, como é o caso do pai de Raíza:

O estrangeiro. E ele não fora outra coisa em toda sua vida: um estrangeiro amedrontado, sem bagagem e sem ambição. Teria sido bom farmacêutico? Provavelmente nem isso, era tão vago, tão sonhador, impossível imaginá-lo eficiente em meio dos boiões e pozinhos brancos. [...] (TELLES, 1998c, p. 33).

Em relação às figuras femininas, há uma grande diferença, pois elas embrenham-se em questões extremamente pungentes dos seres humanos, debatem-se por vezes entre a luz e a escuridão, mas a primeira predomina sempre e elas vislumbram possibilidades de se autoafirmar e encontrar o seu lugar no mundo que as cercam. Já as criações femininas de Maria Judite estão fadadas ao fracasso, à solidão, e impossibilitadas de seguir uma trajetória que lhes garanta um mínimo de realização pessoal e de satisfação de seus anseios e desejos, conforme se pode depreender da imagem desencantada de Dora Rosário, nas páginas finais de *Os armários vazios*:

[...] Estava a chover e ela, uma mulher cinzenta, um pouco curvada, perdida na cidade deserta depois da peste e do saque. [...] seu caminhar era incerto e hesitante, às guinadas, como se estivesse levemente embriagada ou ainda não tivesse acordado totalmente de um longo sono.

A chuva continuava, uma chuva mansa e igual, quase lenta, sem interesse em tombar, escorrendo como que passivamente de um céu doente e velho, lacrimejante, fatigado de existir. Era um dia igual a tantos, [...]. (CARVALHO, 2018, p. 244).

A atmosfera cinzenta do dia chuvoso e a figura envelhecida de Dora Rosário revestem-se de um pessimismo e de uma falta de esperança que se coadunam com os postulados existencialistas, os quais também se notam em *As palavras poupadas*:

[...] Estava [Graça] farta de mover as pedras no tabuleiro, farta das pedras e das suas mãos a movê-las e do tabuleiro onde as movia. Mas não podia fazer mais nada. Levanta-se da mesa. Lá fora, num relógio qualquer, batem duas horas. Daí a momentos, daí a uma eternidade, levantar-se-á da mesa outra vez. E amanhã. E depois. E daí a muitos anos. Tudo morre à noite, dizia Claude. Mas não, a vida é longa, desliza e escorre sem uma quebra. Uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e de palavras poupadas. Dessas principalmente. [...] (CARVALHO, 1963, p. 33-34).

A mesmice e o sem saída existencial de Graça é evidente no fragmento transcrito acima. As mesmas ações repetidas até a exaustão, a falta de diálogo com o marido e com as demais pessoas que a cercam transformam o cotidiano da protagonista em um viver sem sentido, que só pode terminar com a morte. Nesse sentido, podemos observar que as tintas existencialistas de Lygia Fagundes Telles são mais brandas, invadem o universo das personagens, mas não as destroem, porque elas encontram saídas, perscrutam caminhos e trajetórias nos quais a felicidade ainda é possível. Já nas obras juditianas, tudo é cinza, é escuro, e o mau tempo (a chuva, o inverno) potencializa o efeito de negatividade, de isolamento e de infelicidade que marcam indelevelmente o mundo das mulheres da escritora portuguesa.<sup>8</sup>

Retornando à autora paulista, é relevante salientar que ela iniciou sua carreira como escritora publicando o livro de contos *Porão e sobrado* (1938). Em 1949 publicou *O cacto vermelho*, uma segunda coleção de contos, que recebeu o prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras (ABL) (LUCAS, 1999). Ela destacou-se não só como contista, mas também como romancista e, face ao fato de que vamos estudar uma de suas obras romanescas, julgamos pertinente apresentar um resumo dos seus romances.

*Ciranda de pedra* (1954) é o primeiro romance publicado de Lygia. A aceitação foi imediata por parte da crítica, com traduções para o inglês, polonês, chinês e espanhol. Antonio Candido considera que nessa obra a autora alcançou a maturidade literária. O romance conta a história de Virgínia, uma personagem sozinha dividida entre dois lares, pois os pais são divorciados. Inicialmente reside com a mãe e Daniel, seu amante, e suas irmãs, Bruna e Otávia, moram com o pai, Natércio. Freitas (1999) relata que segundo a própria Lygia, Virgínia é a personagem mais instigante que concebeu.

Laura, mãe de Virgínia, sofre com enfermidades físicas e mentais. Daniel, que é médico, toma conta da mãe. Após a piora no estado de saúde de Laura, Virgínia passa a morar com o pai, as irmãs e Fraulein Herta, governanta alemã rígida e com uma franca predileção por Otávia, irmã do meio, delicada, com cachos loiros e às vezes com um comportamento cínico e vil. Os amigos das meninas, Conrado, Afonso e Letícia, juntamente com as irmãs, formam uma ciranda de pedra, representada pelas estátuas de anões no jardim da casa de Natércio. Virgínia pensa também no pai, sempre ausente e fugidio, mostrando claramente o “núcleo temático do romance: rejeição e fuga. Uma ciranda impenetrável” (LUCAS, 1999, p. 12).

---

<sup>8</sup> Embora julguemos que o existencialismo seja uma característica importante nos escritos de Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho, não pretendemos aprofundar essa discussão, uma vez que ela extrapolaria os objetivos propostos nessa dissertação.

A primeira parte do romance se encerra com a descoberta de Virgínia sobre o seu verdadeiro pai, Daniel, e com a tentativa de fuga da personagem para um colégio interno. Na segunda parte, anos se passam quando Virgínia retorna. Bruna, a irmã mais velha, casou-se com Afonso, Otávia tornou-se pintora, Conrado, seu amor de infância (e juventude), tem problemas sexuais e Letícia, irmã de Conrado, tornou-se uma tenista reconhecida e lésbica. Virgínia, que inicialmente era excluída da ciranda, passa a ser o centro dela ao despertar o interesse de Conrado, de Afonso e Letícia, tornando-se um elo entre essas personagens. A forma que a personagem encontra para lidar com as rejeições sofridas é a fuga. E o livro termina com Virgínia partindo para uma viagem longa e internacional, sem previsão de retorno, deixando todos para trás.

O segundo romance de Lygia Fagundes Telles é *Verão no aquário* (1963), um dos objetos de pesquisa deste trabalho. Com ele, Lygia recebeu seu primeiro Prêmio Jabuti, prêmio tradicional de literatura brasileira concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Faremos um resumo dessa obra no próximo tópico deste capítulo da dissertação.

O livro *As meninas* (1973) foi contemplado com os prêmios Jabuti, Coelho Neto da ABL e “Ficção” da Associação Paulista de Críticos de Arte e traduzido para o espanhol, inglês, francês e publicado também em Portugal. O romance conta a história de três meninas que se conheceram num pensionato: Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição, foi escrito e se passa no pior período da ditadura militar no Brasil, inclusive trazendo relatos de tortura.

Lorena, menina sonhadora e um tanto exótica, lembra muito a Virgínia de *Ciranda de pedra*. Cursa Direito, é amante de uma forma não concretizada de um médico chamado Marcus Nemésius (M. N.) e vem de uma família abastada. Lia, filha de uma baiana com um alemão, cursa Ciências Sociais e é progressista, lutando contra a ditadura com o namorado preso e recebendo apoio dos colegas da faculdade. Ana Clara trancou a faculdade de Psicologia e é dependente química. Namora Max, um traficante e também usuário de drogas.

A divisão da perspectiva da narrativa entre as três personagens exige a atenção do leitor para com o fluxo da história, pois muda repentinamente. Quando Lorena está narrando a história, o texto se torna leve, fluído, com várias palavras em latim, porque a personagem adorava o idioma, mas ao mesmo tempo angustiante pela ansiedade sentida na espera de um telefonema do amado M. N. Quando Lia está no comando da narrativa, percebe-se um idealismo e um engajamento na luta pela redenção da sociedade em geral, como observou Lucas (1999). Ana Clara, quando está narrando, torna o texto confuso e com lapsos de memória, misturando passado e presente e mostrando os efeitos das drogas na voz narrativa.

*As meninas* mostra a grandeza de Lygia ao narrar personagens com “as consciências afetadas pela droga, pela insegurança e pelo medo. Tem-[se], deste modo, a oportunidade de fixar literariamente os quadros de indefinição psicológica, entre a sanidade e a loucura” (LUCAS, 1999, p. 14).

Em *As horas nuas* (1989), Lygia traz a personagem Rosa Ambrósio como narradora – uma atriz de teatro afastada dos palcos, de meia-idade e alcoólatra – e divide a narrativa com outras personagens, como o gato Rahul, animal com imaginação, memória e “senso crítico, que, assim como Rosa, toma a palavra, interrompe a narração com perguntas e dúvida das próprias verdades em que acredita” (MARTINS, 2013, p. 02). Rosa, pela distância dos trabalhos nos palcos, passa o tempo todo representando, misturando seus papéis com a vida real.

Marreco (2013) analisa a metáfora por trás do título de *As horas nuas* como sendo o desnudamento emocional de Rosa num exame de consciência e também literalmente, como no trecho em que ela se desnuda no banheiro para tingir os fios grisalhos na têmpora e virilha. Esse mesmo desnudamento ocorre similarmente com Rahul, o gato, que vislumbra as vidas passadas de maneira satírica baseada na crença popular de que os gatos possuem sete vidas.

Gregório, marido de Rosa, lutou contra a ditadura e morreu durante a narrativa. Diogo, o jovem assessor de Rosa, virou seu amante interessado apenas no conforto que a atriz poderia oferecer-lhe, e transformou-se numa tentativa de a personagem intentar agarrar-se à juventude do rapaz. Possui uma filha, Cordélia, que namora pessoas muito mais velhas que ela, e as duas não mantinham um relacionamento próximo. Miguel foi o amor de adolescência e Lili era uma das poucas amigas que sobrara. Dionísia era a fiel empregada de Rosa, que cuidava da patroa, dava banho e a ajudava. Devido aos problemas de Rosa com a depressão, a solidão, o álcool, a resistência à velhice e às despedidas, a personagem frequenta uma analista, Ananta. No final da narrativa a psicanalista desaparece e a autora deixa algumas pistas desconexas e a solução do problema para o leitor resolver.

Rosa Ambrósio tem medo da solidão, da velhice e do tempo, problemática constante na narrativa, conforme-se depreende da seguinte passagem do romance: “Okey, falei no tempo e vejo agora que com ele eu tinha o tempo diante de mim. O tempo diante de mim” (TELLES, 1989, p. 10). A temática temporal une as vivências de Rosa Ambrósio, que se debate entre a glória perdida que ficou no passado e o presente, no qual a idade, o sofrimento e a solidão se tornam constantes e não apontam saídas para a personagem. Esse último romance aproxima-se grandemente da ficção de Maria Judite, uma vez que se acentuam as questões existencialistas e o sem saída para o ser humano, que vai se desprendendo da vida e caminhando inexoravelmente para a morte.

*As horas nuas* recebeu o Prêmio Pedro Nava de melhor livro do ano. Foi publicado em Portugal e traduzido para o espanhol, alemão, francês, italiano e sueco. Lygia Fagundes Telles recebeu em 2005 o Prêmio Camões pelo conjunto da sua obra.

#### 1.4 O triângulo amoroso em *Verão no aquário*

A obra, que tem uma narradora intradieética e autodieética (GENETTE, 1995, p. 229-230 e 244), conta a história de Raíza, personagem que apresenta um complexo de rejeição e que insiste numa busca de autoconhecimento. Novamente, “o centro das tensões encontra-se na família” (LUCAS, 1999, p. 13). Filha de um pai farmacêutico e alcoólatra – Giancarlo – que morreu precocemente e com quem era muito apegada, sobrinha de um tio mentalmente instável internado num hospício, prima de Marfa, uma confidente boêmia, sobrinha de tia Graciana, solteirona e meiga e filha de Patrícia, uma romancista descrita como solitária, fria e que aparentemente não se importa com a filha por não lhe demonstrar afeto.

Raíza, durante a narrativa, trata as pessoas com ironia, principalmente a mãe, ferindo aos outros e a si mesma com as palavras que expressam rispidez e grosseria, muitas vezes não intencionalmente: “Por que mesmo quando não era minha intenção ferir eu acabava ferindo? Hábito?” (TELES, 1998c, p. 118). Devido à carência emocional pela perda prematura do pai, com quem era muito apegada, e pela falta de afeto da mãe, Raíza busca em relacionamentos sem bases firmes uma companhia, por temer a solidão. Diogo, um de seus namorados, diz isso à própria Raíza: “Você tem medo de ficar sozinha, Zazá, você tem medo e por isso me segura embora não me ame. E com isso acaba ficando mais só ainda” (TELLES, 1998c, p. 50).

Essa falta de afeto por parte da mãe afeta Raíza profundamente, o que a faz disputar a atenção de Patrícia com André, um seminarista com problemas existenciais amigo de Patrícia que Raíza julga ser amante da mãe. O triângulo amoroso, uma temática bastante cara ao romance-folhetim, é o elemento que estrutura as relações entre as personagens de *Verão no aquário*, o qual “é formado por mãe e filha que disputam o amor do mesmo homem” (BAUAB, 2014, p. 11).

Raíza acredita que se apaixonou por André, mas inconscientemente ela busca a afeição da mãe ao demonstrar ciúmes do carinho e atenção de Patrícia pelo jovem. Outro motivo para Raíza querer distanciar o seminarista da mãe é uma forma de vingança pelo pai, pois André recebe o suporte e atenção de Patrícia enquanto ela se “negou” a ajudar o marido alcoólatra, na visão da narradora.

Uma forma que Raíza encontra de extravasar toda a frustração sentida é com festas, bebidas e drogas, sempre com a presença de Marfa. Num trecho da narrativa, após uma das festas agitadas que as meninas compareceram e depois das juras de amor de Raíza para André, Marfa diz: “Impressionante, compreende? Impressionante como você está sempre representando, Raíza” (TELLES, 1998c, p.102). Anteriormente Raíza falava do amante e jurava castidade a André, algo que a prima condenava por não ser verdadeiro.

Numa busca incessante pela afeição de André, Raíza tenta ser uma pessoa melhor. Termina o relacionamento com o amante Fernando, homem casado, deixa de fumar e para de fazer especulações sobre a mãe e o jovem. Mas apenas temporariamente. A personagem sente uma necessidade de disputar André com Patrícia, numa frenética busca por afeição. No final do romance, Raíza passa a procurar o seminarista em seu quarto na pensão com certa carência por crer que está apaixonada. O rapaz sempre se esquivava da jovem, pois ele acredita firmemente em seu propósito de ser religioso. Até certo dia que Raíza o procura numa noite tempestuosa e André é agressivo e força uma relação sexual, sem gentileza alguma:

O querido André... Eu deveria saber que seria assim, não, não fora meu amante, fora meu inimigo. E aquele beijo seco, arenoso. [...] O que é que eu fora buscar, afinal? O amor? Mas que amor? Uma lembrança tão sem beleza a daquela posse transformada na mais áspera das polêmicas, nem prazer tivera, nem sequer a certeza de que minha mãe e ele eram amantes, continuava a dúvida pois o fato de ter-me aceito não significava resposta, não significava coisa alguma. E então?... (TELLES, 1998c, p. 183).

No outro dia, quando Raíza estava descansando, Marfa a acordou com urgência porque André havia cortado os pulsos e faleceu depois no hospital, deixando uma carta para Patrícia. Mãe e filha têm uma conversa sincera e emotiva, com tons de reconciliação. Raíza precisou levar uma injeção no dia e quem a aplicou foi o Doutor Marcelo. A única lembrança que ela tinha do médico era o cheiro de árvore e que gostaria de revê-lo. O otimismo e a possibilidade de felicidade são promessas que o fecho da narrativa permite vislumbrar: “Enxuguei as lágrimas. E fechei a janela ao sentir o sopro frio do vento. O verão terminara” (TELLES, 1998c, p. 206).

*Verão no aquário* tem um tempo diegético relativamente curto, durando uma estação, o verão, mas contém muitas analepses. A personagem central relembra suas experiências o tempo todo. Raíza ao mesmo tempo em que vê a mãe como exemplo de mulher independente, ela se opõe e a ataca. Ao final do livro, quando Raíza recupera os laços de afetividade com a mãe, percebe-se um amadurecimento da personagem principal. Ribeiro faz a seguinte observação: “temos um final que na verdade é um começo: é o final do livro, mas o começo de uma nova



etapa da vida de Raíza” (RIBEIRO, 2012, p. 75). Não é possível sabermos o que acontecerá após a personagem encontrar o médico, mas entende-se que ela poderá iniciar um novo relacionamento com ele.

Em relação a esse romance, o estudioso Fábio Lucas (1999, p. 16-17) ressalta os seguintes aspectos:

No segundo romance, *Verão no aquário*, o complexo de rejeição se denuncia desde os primeiros momentos para a personagem central, Raíza. A narrativa se faz em primeira pessoa. [...] Raíza se contrapõe a Marfa, prima, que a atrai contra a mãe, Patrícia, mulher superior, romancista, solitária. Raíza suspeita, ao longo do romance, estar disputando o mesmo amor com a mãe. A propósito: a figura da mãe, em Lygia, apresenta-se normalmente como uma figura provedora, mas contraditada.

As lembranças carinhosas do pai, farmacêutico alcoólatra, são as de “um estrangeiro amedrontado”. Já o pai de Marfa, tio Samuel, enlouquecera. Raíza se deixa empolgar por André, um místico desinteressado da carne. Tenta seduzi-lo, julgando-o amante da mãe, Patrícia.

O projeto da personagem consistiria em sair do “aquário” e ganhar os amplos espaços da vida, seguindo, desse modo, os conselhos da própria mãe. Mas Raíza se prende às situações mais próximas, entre as quais a mais forte vem a ser desafiar e derrotar a mãe, cujos segredos não consegue devassar.

[...] Observa-se [...] a triangulação feminina: Raíza, Marfa e Patrícia. Estranha geometria em que os lados não se comunicam enquanto convivem.

Enfim, *Verão no aquário* congrega todos os ingredientes necessários para um bom romance: amor, ciúme, loucura, falta de comunicação entre as personagens. É importante destacar a trama folhetinesca que se encontra no centro do enredo: a disputa de mãe e filha pelo amor de um mesmo homem, conforme já assinalamos.

Na seção “Sobre a autora” do livro *Os contos* (2018, p. 747-748), coletânea que reúne todos os títulos de narrativas curtas produzidas por Lygia Fagundes Telles, somos informados de que *Ciranda de Pedra* (1954) foi considerada uma obra em que a autora alcança a maturidade literária e foi saudada por críticos como Otto Maria Carpeaux, Paulo Rónai e José Paulo Paes. Em 1958, foi publicado o livro *Histórias do Desencontro*, pelo qual a escritora recebeu o prêmio do Instituto Nacional do Livro. *Verão no aquário* (1963) foi ganhador do prêmio Jabuti. Em parceria com o segundo marido, escreveu o roteiro para o cinema *Capitu* (1967), baseado em *Dom Casmurro*.

Na década de 1970, foram publicados *Antes do baile verde* (1970) – contos, cuja história que dá título ao livro recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França; *As meninas* (1973) – romance que recebeu vários prêmios, conforme já assinalamos; *Seminário dos ratos* (1977), premiado pelo PEN Clube do Brasil. O livro de contos *Filhos pródigos* (1978) foi republicado com o título de um de seus contos, *A estrutura da bolha de sabão* (1991).

Na década de 1980, apareceu *A disciplina do amor*, que recebeu o prêmio Jabuti e o prêmio APCA. O romance *As horas nuas* (1989) também foi premiado e, na sequência, os textos curtos se sucedem ao longo da década de 1990 e 2000: *A noite escura e mais eu* (1995), que recebeu o prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, o prêmio Jabuti e o prêmio Aplub de Literatura; surgiram ainda *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002), *Conspiração de nuvens* (2007), *Histórias de mistério* (2011), *O segredo* (2012), *Um coração ardente* (2012) e as crônicas de viagem de *Passaporte para a China* (2011), e, em 2018, a coletânea com todos os textos breves da escritora – *Os contos*.

A escritora considera sua obra de natureza engajada, comprometida com a difícil condição do ser humano e, como participante do tempo e da sociedade contemporânea, busca “apresentar através da palavra escrita a realidade envolta na sedução do imaginário e da fantasia” (“Sobre a autora”, *Os contos*, 2018, p. 749). E, nos seus escritos, sobressaem figuras femininas, lúcidas, loucas, angelicais, rebeldes, em suma, uma gama de mulheres que dialogam com outras tantas criações ficcionais, como é o caso daquelas concebidas pela escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho, e que iremos tratar nos próximos capítulos.

## 2. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA FICÇÃO

A descrição acaba, assim, por tornar-se artisticamente necessária não pelas minúcias, mas pela relação das personagens com os objetos e com os acontecimentos. [...] as personagens amoldam-se aos espaços ocupados, para o fluxo narrativo prosseguir [...].

Benilde Justo Caniato

Neste segundo capítulo, forneceremos uma visão panorâmica a respeito do espaço na ficção, resenhando textos de críticos como Antonio Dimas (1985), Osman Lins (1976), Gaston Bachelard (2008), Luis Alberto Brandão (2013), entre outros, a respeito desse componente narrativo.

Para a elaboração do capítulo, foi feito o levantamento sobre obras que abordam a questão do espaço e utilizado o método qualitativo e de revisão bibliográfica. Primeiramente abordamos as teorias mais relevantes expostas pelos autores mencionados. Feito isso, tecemos considerações acerca do espaço nos romances *Ciranda de Pedra*, *As meninas* e *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, e no romance *Os armários vazios*, de Maria Judite de Carvalho.

Dessa forma, o objetivo desse capítulo é apresentar uma abordagem teórica sobre o espaço na esfera ficcional e verificar alguns elementos da construção espacial nas obras romanescas das duas autoras.

## 2.1 Considerações sobre o espaço na esfera ficcional

Antônio Dimas (1985) inicia seu texto trazendo algumas “tocaias” possíveis de serem encontradas durante a leitura de um livro, ainda apontando que o espaço pode se tornar um elemento tão importante quanto outros componentes da narrativa, como tempo, estrutura, foco narrativo e personagens. Quem decidirá a importância de cada elemento é o leitor. Ou seja, cabe ao leitor descobrir os ingredientes do espaço, onde se passa a narrativa e qual a função desse espaço para o desenvolvimento do enredo.

Utilizando-se da breve introdução teórica de Lins (1976) para examinar o espaço nas obras de Lima Barreto, observamos teorias sobre o espaço e o tempo. A teoria relacional diz que o espaço e o tempo são redutíveis a coisas e eventos. A teoria absoluta proclama a irredutibilidade do espaço e do tempo; a teoria objetiva, na qual “os predicados temporais básicos apontam relações físicas entre instantes e acontecimentos também físicos” (LINS, 1976, p. 63); e as subjetivas, nas quais as entidades temporais são somente instantes ocorridos em nossa mente.

Lins (1976), partindo dessas teorias sobre espaço e tempo, acaba por concluir que não se pode dissociar os dois elementos, entendendo então que o tempo e o espaço são indissociáveis. Deve-se, então, aprofundar numa obra literária, a função que o espaço desempenha, como os introduz o narrador e qual a sua importância. É importante salientar que

o estudo do espaço ou do tempo ficará restrito ao universo romanesco, onde os elementos são ficcionais.

Salientando a importância do espaço, o autor de *O fiel e a pedra* faz a seguinte ponderação:

[...] eles [os espaços exemplificados] constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação. (LINS, 1976, p. 67).

O autor ainda define o espaço, no romance, como tudo aquilo que é exposto e que enquadra a personagem, que tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, ocorrendo, às vezes, de ser constituído por figuras humanas, “coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero” (LINS, 1976, p. 72).

E como devemos entender o espaço numa narrativa? Lins (1976) aponta a importância da divisão entre espaço e personagem. Podemos ter dificuldade nessa separação quando nos ocorre que a personagem é espaço e quando suas lembranças pairam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designa-se como espaço psicológico. Eventos mentais como sensações, desejos, lembranças e experiências não podem ser atribuídos à localização espacial, não sendo, então, espaço psicológico. Nesse sentido, é importante observar que os “liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição justa” (LINS, 1976, p. 70) a respeito do espaço.

Outro ponto destacado pelo autor foi o ambiente social e ambiente natural e o espaço social e espaço físico. O espaço físico pode ser entendido como o espaço por si só, com sua descrição; o espaço social indicaria, por exemplo, as categorias das edificações do local narrado, os hábitos das personagens no local, o estilo de vida que o ambiente implica. O espaço social pode ser uma área geográfica estabelecida e também uma época de opressão.

A atmosfera, ainda do ponto de vista de Lins (1976), pode ser entendida como manifestação ou decorrência do espaço, consistindo em algo que envolva a personagem, mas não necessariamente decorre do espaço, apesar de surgir com frequência como procedência desse elemento, havendo às vezes casos nos quais o espaço se justifica pela atmosfera que provoca.

O autor ainda salienta que não se deve confundir espaço com ambientação para efeitos de análise, sendo a ambientação os processos destinados a provocar, na narrativa, a noção de ambiente. Para aferir o espaço, levamos em conta a nossa experiência de mundo; para discorrer

sobre ambientação, onde transparece a expressão do autor, deve-se ter um conhecimento sobre a arte narrativa. Nas palavras de Antonio Dimas (1985, p. 29), “O espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica”.

A importância da ambientação que Lins (1976) expõe deve-se ao fato de que ela estabelece o espaço, fazendo com que um escritor possa valer-se de três modalidades: ambientação franca, reflexa e dissimulada. Por ambientação franca, o autor entende aquela que “se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79), ou seja, há um narrador que somente descreve. A ambientação franca pode ocorrer quando o narrador é também personagem.

A ambientação reflexa é característica nas narrativas em terceira pessoa e as coisas são vistas através da personagem, e nela, o narrador e a personagem compartilham a visão dos fatos. A ambientação dissimulada ou oblíqua exige uma personagem ativa, como se o espaço nascesse dos atos dessa personagem.

A fim de concluir os três tipos de ambientações expostos por Lins (1976), podemos dizer que a ambientação franca depende da introdução do narrador, a reflexa depende de uma personagem passiva na narrativa, na qual o narrador verá somente a partir da perspectiva dessa personagem, e a dissimulada depende de uma personagem ativa, e se cria no relato uma harmonização entre o espaço e a ação.

Após apresentar esses três tipos de ambientação, Lins (1976) traz dois aspectos de importância na ambientação, que são a ordenação e a precisão dos elementos espaciais. Na ordenação encontramos a ambientação desordenada, onde o narrador somente cataloga e descreve os elementos, sem uma preocupação de ordem, e a ambientação ordenada, onde há uma preocupação com a ordem dos elementos narrados. A precisão ou imprecisão dos elementos espaciais refletem a época ou tradição literária nas quais os textos foram escritos.

Após trazer esses elementos, o autor ressalta a importância de observar todos os sentidos que podem interferir na narrativa, e não apenas a visualidade do espaço. Lins (1976) ainda destaca a importância do narrador como revelador do espaço, pois descrever os móveis e objetos é uma maneira de descrever as personagens.

No capítulo seguinte do livro, Lins (1976) traz o conceito de espaço caracterizador, que trata de um ambiente restrito, como uma casa ou um quarto, onde as escolhas dos objetos refletem o modo de ser da personagem. Por outro lado, a inserção social é sugerida por elementos exteriores, como um bairro. Quando o espaço contribui para delinear um

personagem, usualmente ele pouco acrescenta para o desenrolar da ação. Compreendemos o habitante em consonância com os elementos espaciais descritos, mas poucas ações acontecem nessa perspectiva.

O teórico supracitado aclara, ainda, que há casos em que o espaço pode provocar a ação e casos nos quais o espaço propicia a ação. O espaço aparece como provocador da ação nas narrativas onde “a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida – vê-se a mercê de fatores que lhe são estranhos” (LINS, 1976, p. 100). O espaço, nesse caso, surpreende a própria personagem. Quando o espaço propicia a ação, os casos “ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (LINS, 1976, p. 101).

O espaço serve também, de acordo com Osman Lins, somente para situar e enriquecer a personagem, não havendo, nesses casos, um nexos entre a personagem, o cenário e a ação cumprida. Quando, para Lins (1976), não há laços entre a descrição do espaço e das personagens, o espaço não influencia em nada as personagens, deixa de ser ficção. Por outro lado, a ambientação é intrínseca à narrativa, resultando sempre em ficção.

Assim como Lins (1976), Perec (2001) também ressalta a importância do espaço e do tempo, descrevendo-os como indissociáveis e como categorias que servem para explicar a realidade. O teórico conceitua o espaço como uma dúvida: “Continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo”<sup>9</sup> (PEREC, 2001, p. 139).

Outro estudioso que faz considerações pertinentes sobre o espaço é Brandão (2013). O crítico inicia seu texto questionando sobre o que se pensa quando se aborda o espaço literário e chega à conclusão de que o espaço se define como a aproximação de sistemas espaciais incompatíveis, inconsistentes.

A representação espacial na história da cartografia, segundo os apontamentos de Brandão (2013), varia de acordo com a relação que cada cultura e época possuem com o espaço, com relação aos fatores econômicos, sociais e políticos. O estudioso faz ainda um percurso histórico da categoria espaço na história da literatura, expondo que a sua consolidação – do espaço – se dá no início do século XX.

Ainda na primeira metade do século XX, o espaço não ocupava posição de destaque no formalismo russo, no *new criticism* norte-americano, na estilística e na fenomenologia, porque as vanguardas artísticas se recusavam a conceder à arte a função de retratar a realidade. O

---

<sup>9</sup> “Continuamente necesito marcá-lo, designá-lo; nunca é meu, nunca me é dado, tenho que conquistá-lo” (PEREC, 2001, p. 139, tradução nossa).

estruturalismo, que se expandiu a partir de 1960, serve como uma retomada dos pressupostos formalistas. O foco centrava-se na gramaticalidade do texto literário, relegando à categoria do espaço literário um papel secundário.

No âmago do pensamento estruturalista, a sincronia prevaleceu sobre a diacronia, motivo pelo qual se tornam ausentes as geografias nas discussões estruturalistas, que somente mais tarde passaram a ser tratadas como um sistema interpretativo, e de orientação epistemológica e modelo de leitura. No estruturalismo, o espaço significa “o veículo para se estabelecer um ‘empirismo da linguagem’” (BRANDÃO, 2013, p. 26). Alguns teóricos apontados como propagadores dessa corrente teórica são Roland Barthes, Roman Jakobson e Octavio Paz. Em suma, as correntes formalistas e estruturalistas acreditam ser irrelevante atribuir ao espaço como categoria literária um valor empírico ou mimético.

Após a conjuntura estruturalista, veio a desconstrução, denominada pós-estruturalismo, representando um aumento das discussões e valorização da tendência espacializante. Com relação ao espaço, nessa corrente teórica, houve a negação do sistema de oposições como sentido/forma, alma/corpo, entre outros, onde o espaço é inserido no segundo termo. Nesses tipos de oposições, geralmente trata-se o primeiro como originário e o segundo como derivado, levando a um princípio de valor errôneo.

De acordo com a crítica desconstrucionista, deve-se problematizar a percepção do espaço como categoria menor, empírica e sem poder de transcendência. Por conta das considerações dessa corrente teórica, o espaço deixa de ser definido como “empirismo substancialista – de índole desqualificadora de sua dimensão corpórea ou de índole apologética de sua fixidez ontológica –, passa-se a tratá-lo como efeito de diferença, ou seja, segundo uma perspectiva radicalmente relacional” (BRANDÃO, 2013, p. 29). Pode-se citar como obras de referências desse período as de Michel Foucault, Jacques Lacan, Paul de Man, Roland Barthes e Jacques Derrida.

Após o estruturalismo e um pouco depois do pós-estruturalismo, nos anos de 1960 e 1970, os denominados estudos culturais insurgiram contra as premissas estruturalistas, e passaram a ser considerados como um campo interdisciplinar. A abordagem culturalista, para os estudos literários, teve como consequência a retomada da noção de literatura como representação e colocou em destaque os lugares onde os discursos são produzidos, popularizando os termos como fronteira, entre-lugar, margem, periferia, colônia, oriente e ocidente. Obras de Richard Johnson e Homi Bhabha endossam o movimento.

Para encerrar esse percurso histórico sobre o espaço na teoria da literatura, está a teoria da recepção. O marco inicial dessa teoria ocorreu em 1967 com uma palestra de Hans Robert



Jauss, na qual os elementos textuais, incluindo o espaço, que eram vistos como campos passivos – ou pela irrelevância nos estudos da linguagem, ou pela crença de que ele poderia ser deslocado para o texto – passam a ser admitidos segundo “um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (BRANDÃO, 2013, p. 32).

Wolfgang Iser compreende que a teoria da recepção leva à reflexão sobre o imaginário, pois na recepção se reproduz, na consciência do receptor, através de algumas indicações funcionais e estruturais, o objeto imaginário do texto. Ou seja, “o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade” (BRANDÃO, 2013, p. 34). Resumidamente, as correntes culturalistas e sociológicas ocupam-se do espaço pela perspectiva da representação, isto é, como conteúdo social que se projeta no texto.

Após o percurso histórico, Brandão (2013) expõe três linhas de força do espaço: semiótica, política e filosófico-antropológica. A primeira delas, a semiótica, relaciona-se com as contribuições desconstrucionistas, já que busca questionar os mecanismos que definem o espaço como um sistema de significação e organização. A segunda, a política, liga-se à primeira e destaca a politização do conceito de espaço, de acordo com os estudos culturalistas, entendendo que a política subentende a constituição de locais públicos onde é possível manifestar a pluralidade da condição humana.

A última linha de força do espaço é a filosófico-antropológica, relacionada aos estudos culturais e aborda o espaço como sinônimo de pensamento, levando a um debate de caráter filosófico, uma vez que “[...] especializado, o pensamento deve ser concebido em estado de cultura, como manifestação da inteligibilidade do humano” (BRANDÃO, 2013, p. 42). Pode-se constatar, até o momento, que o termo espaço tem relevância em várias áreas, como a geografia, teoria da literatura, artes, filosofia, entre outras, sendo possível notar a intensificação, o interesse e a ênfase no âmbito da literatura a partir do século XX, com o pós-estruturalismo.

A variedade de acepções do verbete espaço, por ser utilizado em vários campos de conhecimento, pode ser um problema na hora de tentar conceituar o vocábulo. Brandão (2013) traz a definição de espaço presente no *Dicionário de Semiótica* como algo “considerado como objeto que, embora comporte elementos descontínuos, é construído a partir da extensão, entendida como grandeza plena, sem solução de continuidade” (BRANDÃO, 2013, p. 50).

A definição do *Dicionário de Teoria da Narrativa* coloca o espaço como uma das mais importantes categorias da narrativa, integrando desde os “componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens. [...] em segunda estância,

espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) com até as psicológicas (espaço psicológico)” (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Além das várias definições do conceito do termo espaço, há o sentido metafórico. Na operação conceitual, conforme Brandão (2013), busca-se delimitar ou por um viés ontológico – conceito como essência das coisas – seja de acordo com uma perspectiva hermenêutica – conceito como signo. A metáfora, por outro lado, estipula abertura, expansão. “O conceito localiza, a metáfora desloca; o conceito posiciona, a metáfora transporta” (BRANDÃO, 2013, p. 52). O autor mencionado expõe que as opções de compreender a natureza do espaço se projetam nas formas em que se acredita que ele se manifesta. Dessa forma, temos o espaço natural (também intitulado geográfico, físico), e o espaço produzido ou construído decorrente da ação humana (simbólica ou concreta).

Brandão (2013) define quatro modos de abordagem do espaço na literatura nos estudos literários ocidentais do século XX. São eles: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem. O primeiro modo, representação do espaço, provavelmente o mais recorrente de acordo com o estudioso, é o que se dedica à representação do espaço no texto literário, podendo ser entendido como cenário, lugar de trânsito ou de pertencimento das personagens da ficção. Mas há também o espaço social, sinônimo de condição econômica, histórica, ideológica e cultural; e o espaço psicológico, que engloba os afetos, as sensações, expectativas e vontades das personagens e narradores.

Nos estudos literários contemporâneos, a linha mais difundida é a que aborda a representação do espaço urbano. Outra vertente relevante é a que, “em maior ou menor sintonia com os estudos culturais utiliza um léxico espacial que inclui termos como margem, território [...] buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em razão do fato de se vincularem a identidades sociais específicas” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

O segundo modo, a estruturação espacial, vincula-se a procedimentos formais, ou de estruturação textual. Consideram-se como aspecto espacial os recursos que produzem efeito de simultaneidade. Ou seja, nessa abordagem, o “fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, o caráter de mosaico [...]. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal” (BRANDÃO, 2013, p. 61).

O terceiro modo, espaço como focalização, é responsável pela focalização, perspectiva ou ponto de vista, isto é, refere-se à definição do olhar ou da voz do narrador. “O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] Por essa

via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (BRANDÃO, 2013, p. 62).

O quarto e último modo, espacialidade na linguagem, diz respeito ao fato de que há uma espacialidade própria da linguagem verbal, e estabelece-se que a palavra é, igualmente, espaço. Esse ponto de vista de que a linguagem verbal aparenta ser apta a exteriorizar relações espaciais se divide em duas linhas argumentativas:

Na primeira, considera-se que tudo que é da ordem das relações é espacial. [...] a ordem das relações, que define a estrutura da linguagem, é espacial à medida que é abordada segundo o viés sincrônico, simultâneo, e não diacrônico, histórico. [...] Na segunda linha argumentativa, a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. [...] O texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção. Aqui, o elemento contrapositivo não é mais o tempo, mas o aspecto cognitivo, de codificação intelectual, usualmente tido como prioritário na definição do discurso verbal em registros não literários. (BRANDÃO, 2013, p. 64).

Além desses quatro modos de abordagem do espaço no texto literário expostos pelo estudioso referido, há algumas derivações das vertentes primárias, as quais Brandão (2013) chama de expansões. Vamos expô-las aqui de forma breve. A primeira expansão são as representações heterotópicas, que tratam não de questionar sobre o que é espaço, mas de indagar em quais situações a obra literária é capaz de fazer uso do que é identificado como espaço em certas circunstâncias sociais. A segunda expansão, operações de espaçamento, “considera a espacialidade de um texto em função de seu modo de estruturação. [...] O espaço da obra se revela, constitutivamente, no fato de que ela não é homogênea nem fixa” (BRANDÃO, 2013, p. 68).

A terceira expansão, denominada distribuições espaciais, toma como princípio que o espaço no texto ou narrativa se estabelece por meio de visões, focos, perspectivas, os quais também têm *status* de espaço. Sendo assim, é de grande importância a maneira como se dá a disposição dos elementos vinculados à personagem como espaço. Dessa maneira, “Esses elementos são: os que identificam a personagem como espaço; os que demarcam o espaço na qual a personagem se desloca; [...] os que delineiam o espaço no qual a personagem é referida ou manifesta [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 70), entre outros. A quarta e última vertente, espaços de indeterminação, interroga o espaço literário “como produto (obra, corpo, dado, referência), como relação (operação, atribuição, articulação) e como condição (tanto da identificação de produtos quanto do estabelecimento de relações)” (BRANDÃO, 2013, p. 72).

Nas correntes teóricas das áreas de humanas, o debate sobre a categoria espaço, de acordo com Brandão (2013), atingiu o ápice, em termos de polo de propagação, na França nos anos de 1960 e 1970. O autor aponta três textos como fundamentais para compreender a problemática espacial no campo teórico das humanidades e também as divergências e impasses daquele contexto. Os textos em congruência com o estruturalismo são *Semiologia e urbanismo*, de Roland Barthes, *Outros espaços*, de Michel Foucault, e em posição contrária, o livro de Henri Lefebvre, *A produção do espaço*, que tece críticas aos pensamentos estruturalistas.

Nos três textos os autores constroem o debate em concordância com o viés diacrônico. Ao tentarem definir os termos de uma história do espaço, os autores partem de princípios diferentes. Lefebvre parte da asserção marxista que relaciona o “debate sobre espaço aos modos sociais de produção” (BRANDÃO, 2013, p. 75). Barthes atribui a “abordagem do espaço conforme a perspectiva da sua significação” (BRANDÃO, 2013, p. 75), e Foucault “apresenta uma classificação histórica suficientemente genérica para, ao lidar com a época atual, postular uma investigação descritiva” (BRANDÃO, 2013, p. 75).

Brandão (2013) utiliza a obra do escritor uruguaio Rafael Courtoisie para abordar três modelos de espacialidade: a visão, o movimento e o tato. Como espacialidade, o teórico define a estimulação e vivência da problematização do que é entendido como espaço. O espaço tátil é o espaço como categoria material. Quando se pretende identificar a idiosincrasia do texto poético, a “atribuição da solidez, concretude, materialidade ao signo verbal e por extensão ao texto literário, é, como se sabe, uma das soluções mais comuns nas tentativas de definir literatura” (BRANDÃO, 2013, p. 176).

O espaço visivo, apreendido pela visão, é o que inicialmente exige distância entre o observador e o observado. E é essa distância que estabelece a nitidez da visibilidade. Por último, o espaço dinâmico, o qual Brandão explicita como aquele que pode não ser só determinante de outras categorias, mas também resultante, como um efeito, havendo um deslocamento, dinamismo. Nesse sentido, de acordo com o estudioso em epígrafe, “Espaços podem ser conceituados como efeitos de deslocamentos, o que introduz no cerne do conceito as noções de movimento e de tempo” (BRANDÃO, 2013, p. 180).

O autor relaciona, ainda, o termo espaço à noção de vazio, trazendo primeiramente a noção aristotélica que define o espaço a partir do posicionamento de um corpo entre outros corpos, só existindo espaço se houver objeto material, critério que acarreta na inexistência do vazio. A visão newtoniana define espaço como um recipiente que contém um objeto. Esse recipiente pode ser uma extensão infinita e incorpórea, uma espécie de fundo total e imóvel,

um espaço absoluto. Essa noção de vazio é equivalente a uma extensão sem um corpo ou um continente sem conteúdo.

Faz-se importante pontuar, também, a relação entre vazio e nada sobre a qual Brandão (2013) discorre. O pesquisador disserta que o nada remete a antigas polêmicas entre correntes filosóficas. Essa polêmica consiste, de um lado, na defesa da negatividade do nada, sendo ele a negação de um ser determinado, e de outro lado, a positividade do nada, sendo o não ser absoluto. Essa ambivalência exposta pelo autor apresenta duas tendências. A primeira evidencia o nada como um esvaziamento do espaço tido como pleno. A segunda tendência coloca o nada como um vazio aparente e uma plenitude inquestionável.

Finalizando as considerações de Brandão (2013), a questão fundamental no debate sobre a narrativa, na área da análise dos discursos verbais, é o estatuto realista do texto. O termo realista tem várias definições, porém nesse contexto indica tanto a obra “qualificada de verossímil por seu autor, quanto a que é assim compreendida por seu receptor” (BRANDÃO, 2013, p. 207). Esse termo expressa também que toda narrativa, para ser entendida como tal, presume as categorias tempo, espaço e sujeito.

Candido (2006), em seu artigo “Degradação do espaço”, analisa esse componente romanesco no livro *L’Assommoir* [*A Taberna*] de Zola e, logo no início, aponta os espaços gerais e amplos encontrados na obra, como a igreja, o cartório, a rua, o museu e a praça, mostrando nesses espaços a fluidez da matéria narrada. Os espaços particulares e restritos são as escadas, os quartos, os botecos, oficinas e o cortiço onde as personagens moram, mostrando o elemento metafórico da estagnação. A fluidez se dá nos momentos em que as personagens, pobres, vão para a parte rica de Paris, e a estagnação representa as personagens miseráveis presas em seus ambientes de trabalho ou residência.

Ao descrever os ambientes onde o operário vive ou trabalha, Candido (2006) destaca que Zola salienta alguns atributos que caracterizam o espaço de forma específica. Ao se referir à lavanderia, além de descrever o espaço, o narrador relata os cheiros, as umidades, as cores das roupas, os vapores, a sujeira, o silêncio. O crítico encerra o artigo apontando que o escritor de *L’assommoir* incorpora

o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora, que por isto mesmo modifica a relação tradicional entre o narrador e a narrativa, Zola, nessa altura do livro, aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial do direito e chega a um momento de suprema degradação do estilo, quando chegou também ao ápice a degradação do espaço e da vida nele encasulada. (CANDIDO, 2006, p. 59).

Após as considerações sobre espaço dos teóricos Candido (2006) e Brandão (2013), utilizaremos os conceitos de Tomachévski (1971), para distinguir os termos fábula e trama. Fábula é o que se conta, é o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são passados durante a narrativa, em sucessão cronológica de causa e efeito. A trama dá-se pela ordem de aparição dos acontecimentos na obra, não seguindo necessariamente a ordem cronológica. Ou seja, é como o narrador montou a fábula, a história. A trama é uma construção artística.

Tomachévski (1971) traz também os motivos livres e associados e o conjunto de motivos, que são motivação composicional, motivação caracterizadora e motivação falsa. Motivo associado pode ser entendido como aquele indescartável, caso o descartem, pode-se arruinar a sequência causal, e se comprometer a causa e o efeito. O motivo livre, caso seja descartado, não comprometerá a fábula, mas danificará a trama. As descrições do porte físico da personagem, as manias, o ambiente em que se passa a narrativa, a caracterização da ação. A classificação dos conjuntos de motivos de Tomachévski que se constitui por motivação composicional são os objetos colocados na narrativa ou as ações das personagens. Nada está na narrativa por acidente, tudo tem um motivo.

A motivação caracterizadora pode ser homóloga ou heteróloga. A motivação homóloga confirma um estado de coisas, ou seja, um céu furioso será homólogo ao homem sofrendo por amor. A motivação será heteróloga e de contraste se ao lado da casa luxuosa houver uma favela com pessoas famintas. Motivação falsa ocorre quando o autor nos permite imaginar um falso desfecho, rompendo expectativas.

Em *A poética do espaço* (2008), o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) realiza um estudo das imagens que se desencadeiam em diferentes espaços recorrentes numa obra literária tais como casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto.

Segundo Bachelard (2008), por meio do espaço, é possível chegar a uma fenomenologia da imaginação, isto é, pode-se conhecer uma imagem em sua origem, em sua essência e pureza. A fenomenologia é uma corrente filosófica que se ocupa com o “estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado” (LYOTARD, 1999, p. 10) e Bachelard é um dos mais ilustres representantes dessa corrente.

A casa, tomada como exemplo pelo estudioso francês, é considerada como um local que possui espaços que podem representar o refúgio de emoções (sótão, porão, gavetas). Ela é um corpo de imagens que fornece ao homem razões e ilusões de estabilidade.

No texto literário, o espaço adquire um caráter poético “ao estabelecer relações simbólicas e semióticas com as peripécias que envolvem os dramas e aspirações das

personagens” (CELERI, PEREIRA, 2018, p. 276) e isso poderá ser constatado nas análises efetuadas nesse capítulo e também no terceiro dessa dissertação.

Ao longo dos onze capítulos que compõe o seu livro a respeito do espaço, Bachelard relaciona o componente espacial ao devaneio, ao público e ao privado, à dialética do interior e exterior, ao confinamento e à imensidão.

Em síntese, a casa e os seus cômodos e móveis são extremamente importantes para compreender as personagens, as quais são marcadas por sua relação com o espaço não só físico, mas também por aquele evocado pela memória. Além disso, muitos móveis e cômodos funcionam como uma extensão das personagens, refletem a personalidade daquele espaço que habitam e também caracterizam a sua psicologia, revelada pela arrumação/desarrumação, ordem/desordem, limpeza/sujeira, pobreza/abundância do local que ocupam.

Nesse tópico, procuramos evidenciar os elementos principais a respeito do espaço, que foram discutidos por vários estudiosos e atestam a importância desse componente romanesco para a análise de um texto literário. No prosseguimento de nossa pesquisa, comentamos algumas passagens de obras de Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho, focalizando a construção do espaço e sua relevância dentro dos relatos em que foram concebidos.

## 2.2 Os elementos espaciais e sua importância nos escritos de Maria Judite de Carvalho

O primeiro romance a ser analisado nesse capítulo será *Os armários vazios*, de Maria Judite de Carvalho. Nessa narrativa, a vida de Dora Rosário é contada dentro de espaços restritos, sendo eles os seguintes: a loja e o apartamento da personagem. A loja tem uma descrição minuciosa, mas o apartamento é descrito de modo limitado pelo fato de a história ser narrada por Manuela, companheira de Ernesto – quando eles se conheceram, Ernesto era noivo de uma inglesa. Após um tempo terminou o compromisso e ficou com Manuela, mas nunca se casaram –, e este é também foco do interesse amoroso de Dora. A narradora centra-se nas emoções da personagem principal de acordo com o que pensa ser a verdade e não volta sua atenção para as outras personagens, narrando também os ambientes pelos quais Dora mais transita e que já pôde ver, como é o caso da loja de antiguidades.

Dessa forma, só conseguimos conhecer os espaços da narrativa de acordo com o olhar de Manuela. Os espaços exteriores são limitados, já que a narradora foca na vida de Dora e ela transita em poucos ambientes, sendo os principais a loja, o apartamento e por um curto período, após o acidente, o hospital. Esses espaços contribuem para a composição do espaço psicológico,

que se caracteriza de acordo com a percepção que as personagens têm dos espaços por onde circulam, sendo o mais importante a loja. Nos modelos de espacialidade elencados por Brandão (2013), os mais perceptíveis nesse romance são o movimento, onde há o efeito de deslocamento, e a visão, onde há uma distância entre o observador e o observado.

De acordo com Lins (1976), a ambientação estabelece o espaço do local narrado. Dos três tipos de ambientação expostas pelo teórico, a que mais se encaixa nessa narrativa de Maria Judite de Carvalho é a dissimulada. Nesse tipo de ambientação a ação não é interrompida para as descrições do local. Dessa maneira, “A responsabilidade da descrição é assumida explicitamente pela narradora, ajustando-se ao tempo subjetivo da *história*. Os dados descritivos, a par de emoldurar a narração, complementam o fluxo narrativo (*ambientação dissimulada*)” (CANIATO, 1996, p. 44, grifo da autora).

Bachelard (2008) afirma que a casa protege o homem e dá razões ou ilusões de estabilidade: “Porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] a casa é todo um mundo” (BACHELARD, 2008, p. 24-53). Indo em direção oposta ao pensamento do teórico, o apartamento de Dora Rosário não desperta na personagem recordações alegres ou ruins. Ela sempre foi amorfa, dependente das opiniões do marido e incapaz de se impor, vendo o seu lar com indiferença, sem afetividade ou rejeição:

Lisa fazia dezassete anos e dava a sua primeira festa. Ao mesmo tempo estreava, por assim dizer, o sofá e os *maples* de veludo que há muito tempo andava a insistir para que ela comprasse, “porque assim, com aqueles tão feios e velhos, nem podia receber ninguém, era uma vergonha”. (CARVALHO, 2018, p. 161).

O único objeto que ganha destaque durante a narrativa no apartamento de Dora é um retrato de seu falecido marido, Duarte. Tal ênfase é verificada na narração, antes de a personagem descobrir a traição do marido e que ele tinha o propósito de deixá-la antes de adoecer. Dora procura se lembrar ao longo do dia, todos os dias, das feições e modos do marido. Após a sua sogra, Ana, contar sobre as intenções do marido, Dora passa a ver o retrato de forma mais desbotada e a se lembrar cada vez menos de sua imagem.

Como o romance fala da vida de Dora Rosário, a narradora discorre sobre o modo de ser da personagem. Descrita como calada, e como alguém que só dizia o necessário de uma forma reduzida ao mínimo indispensável, quieta, sem gestos, com o corpo acompanhando essa apatia. Ernesto chamava Dora de a amiga do Exército da Salvação. Após descobrir a traição do marido e de ouvir a filha dizer que “a mãe é uma pessoa sem idade e sem solução”



(CARVALHO, 2018, p. 174), a personagem muda drasticamente. Adquire roupas novas, sapatos de salto, vai ao salão de beleza fazer um corte de cabelo moderno e compra batons e perfumes.

A forma como Manuela descreve a loja, local onde ela já esteve, é detalhada. A loja se chama Matusalém, em homenagem ao dono e fundador, mas Lisa, filha de Dora, apelidou-a de Museu:

Era ali que passara grande parte dos últimos dez anos, por entre mesas e mesinhas umas semicirculares, encostadas à parede, outras como aves pernaltas, adormecidas e um tudo-nada oscilantes no seu sono, outras ainda muito firmes nas pernas grossas, imperiais, de fortes garras metálicas cravadas no chão. Havia também papeleiras várias e uma escrivãzinha de Avril alta e delicada, arcas de vários séculos, um solitário caldeirão Régence, de estofa a desfazer-se e muitos outros móveis, todos eles com o seu *curriculum vitae* extremamente completo e devorados por gerações ativas de bichos-da-madeira, ainda maciços, apesar disso, reunidos como fidalgos decadentes num asilo para velhos de categoria. Redomas sobre preciosos relógios parados, parados longe, naquele tempo, imagens do século XVIII, homenzinhos de marfim, hieráticos e delicados, caixas, pratos desirmanados e com gatos, uma carpeta persa ainda em bom estado, e pelas paredes, espetados aqui e além, estáticos no seu voo de tantos anos, uma profusão de anjinhos barrocos, gorduchos e bonacheirões, pudicamente velados e até vestidos e de botas, mas todos eles com asas de pássaros bem abertas. (CARVALHO, 2018, p. 160).

Em um outro dia que Manuela vai à loja para conversar com Dora, descreve mais alguns objetos que rodeavam a personagem enquanto fazia crochê. Durante a narrativa, algo sempre destacado pela narradora são os relógios. No trecho acima Manuela comentou sobre os relógios, parados, e há outro trecho em que ela evidencia isso: “Em frente, sobre uma mesa de pé-de-galo, o relógio-que-trabalhava, um belo relógio-lira francês [...] ia marcando serenamente o tempo, o de Dora Rosário, o seu (dele, relógio, o de todos nós. Mas nesse dia o tempo de Dora Rosário dir-se-ia haver parado [...])” (CARVALHO, 2018, p. 176).

Ao enfatizar os relógios parados, quando o foco está na vida de Dora, a narradora deixa implícita a inatividade e o desânimo da personagem principal para com as coisas da vida, da loja, de tudo. Antes da mudança da personagem, ela era retratada dessa forma no serviço: “Dora Rosário saía para o emprego, mostrava aos visitantes os *bibelots* de época, almoçava ao balcão de uma pastelaria ou de um *snack* qualquer, fumava às vezes um cigarro depois do café, mas quando regressava, ao fim da tarde, era como se não tivesse saído” (CARVALHO, 2018, p. 145). Antes da reviravolta na vida da personagem, ela levava seus dias de forma robótica somente com a preocupação de se lembrar da imagem de Duarte, uma preocupação diária que acompanhou Dora por dez anos.

A própria personagem sabia de seus problemas e se sentia limitada. Quando não podia falar sobre seus aborrecimentos, a filha ou os móveis antigos, ela não tinha assuntos para conversar. Em um diálogo com a sogra, descobre que todas as pessoas da família já tinham um jazigo reservado, local do qual ela fora excluída.

Antes da mudança de Dora, sua preocupação era chegar para trabalhar, passar seu dia na loja e fechar as portas às sete horas da noite. Todos os dias, a mesma rotina. Entrar no serviço, mostrar os produtos para os clientes, fechar a loja no mesmo horário e pegar o metrô para casa. Após a mudança, a postura da personagem também muda. Ela “estava a pôr *bâton*, em frente de um pequeno espelho de Veneza” (CARVALHO, 2018, p. 186), gesto que nunca seria atribuído a Dora Rosário. E foi a partir desse dia que Ernesto olhou para Dora de forma diferente, como uma fênix que ressurgia após anos estagnada, ocultada em um espaço fechado, confinada a uma vida sem expectativas e sem esperanças. Ela parecia ser um prolongamento das peças envelhecidas que a loja vendia, assemelhava-se a um objeto, sem vida e sem nenhum propósito, até o momento da revelação das intenções do marido falecido. A partir disso, ela se renova, renasce e se predispõe para encetar um possível relacionamento amoroso.

Ernesto voltou a loja uns dias depois para negociar um tapete persa antigo com Dora e a convidou para um café. Esse é um dos poucos momentos na narrativa onde a personagem se encontra em um ambiente externo. Durante o trajeto até o café, as personagens dialogam sobre crenças e a mudança de Dora. Ela inclusive começa a reparar melhor na aparência de Ernesto. Há poucos detalhes sobre o ambiente em que as personagens estão; a narradora informa somente que eles se sentaram na esplanada do Baía, num restaurante em Cascais, porto de Lisboa. O que se pode depreender desse espaço, dada a boa condição financeira de Ernesto, é o espaço social em que eles se inserem, demonstrando ser um local de *status* mais elevado, com pessoas mais abastadas financeiramente.

Um outro ambiente externo é descrito quando Ernesto busca Dora para ajudá-lo a decorar a casa de férias. Nesse trajeto, enquanto estão no carro, o humor de Dora condiz com o espaço narrado. Há um sol que não era reconfortante e arrepios por conta da umidade do local. A personagem está apreensiva por um possível relacionamento amoroso, que ocorre apenas uma vez. A tensão da personagem reflete-se na paisagem que acaba criando um ambiente sombrio, inquietante, cheio de maus presságios, os quais desembocam na catástrofe que arruinará a vida de Dora para sempre.

Outro ambiente mencionado, após o acidente que os dois sofrem ao voltar da casa de férias, é o hospital. A descrição que Manuela faz do hospital não é muito detalhada, pois é narrada de acordo com o que Dora contou para ela. Pode-se considerar a descrição desse

ambiente como espaço psicológico, uma vez que, de acordo com Brandão (2013), denomina-se espaço psicológico por expor, juntamente com a descrição do espaço, as sensações e expectativas de Dora nesse ambiente, mostrando a percepção da personagem do espaço em que está inserida.

Já no final da narrativa, quando Dora procura Manuela para conversar sobre o casamento de Lisa com Ernesto, muito envergonhada e triste pelos acontecimentos, Manuela descreve a ela e ao ambiente: “Estava a chover e ela uma mulher cinzenta, um pouco curvada, perdida na cidade deserta depois da peste e do saque” (CARVALHO, 2018, p. 244). Utilizando a teoria de Tomachévski (1971), percebe-se que nesse trecho há um dos motivos conceituados pelo autor, a motivação caracterizadora homóloga. O espaço descrito pela narradora, um céu cinzento e dia chuvoso homologa a tensão e a vergonha que a personagem sente e, de certo modo, a paisagem e a personagem unificam-se, pois ambas desvelam tristeza, solidão, sofrimento, apreensão, em suma, sentimentos muito negativos, já que a personagem perde o homem amado para a própria filha e retorna ao estágio de vida anterior, apagada, confinada a uma vida mesquinha e corriqueira e sem possibilidades de qualquer mudança.

### 2.3 Aspectos do espaço em obras de Lygia Fagundes Telles

A primeira obra da escritora paulista a ser comentada em relação ao espaço será *Ciranda de pedra*. A trama do romance gira em torno da vida de Virgínia e divide-se em duas partes, mostrando o ponto de vista de Virgínia, personagem principal, durante sua infância e juventude. A narrativa se dá principalmente no espaço restrito da casa daquele que ela acredita ser seu pai, Natércio. No desenrolar da trama, ela descobre mais tarde, que seu padrasto, Daniel, é seu pai biológico. Outro espaço que aparece no romance é o internato.

De acordo com Lins (1976), consideramos que a ambientação do romance em apreço é reflexa por conter um narrador em terceira pessoa que não participa da ação e descreve o espaço limitando-se à focalização da personagem. Na primeira parte, temos a perspectiva de uma Virgínia criança, segundo a qual vemos a diferença entre a casa do pai – que na primeira parte é Natércio – e a do tio Daniel – que futuramente será chamado de pai.

Quando o narrador nos apresenta a casa de Daniel, podemos perceber que se trata de uma casa simples e humilde, já que o médico gastava quase todo o dinheiro que tinha para tratar de Laura, mãe de Virgínia que perdeu a sanidade. Por ser criança, Virgínia não entendia o porquê de tio Daniel não lhe dar as coisas como Natércio dava às irmãs: “Dirigiu-se à cômoda

que tinha um tom rosa encardido e puxou a gaveta. Estava emperrada. Puxou com mais força. [...] O pai deu mobília nova para ela (Bruna) e então ela me deu estes. Tio Daniel disse uma vez que ia me dar uma mobília azul e não me deu nada” (TELLES, 1998b, p. 10).

Por meio da descrição da casa de Daniel, é possível constatar que ela é bem menor que a de Natércio e bem mais simples também. Este reside numa mansão, aquele, numa casa de subúrbio. Na casa de Daniel temos apenas as descrições transmitidas pelo foco de visão de Virgínia a respeito dos aposentos, como o seu quarto ou os cômodos por onde ela passava: “Os degraus da escada rangeram de leve. E voltou a quietude na casa” (TELLES, 1998b, p. 66). Conforme Candido (2006), é possível, além de descrever os espaços, descrever os cheiros, os sons e o silêncio, algo que pode ser confirmado nessa passagem. A personagem passava por ali durante o dia e não há descrições de como é essa escada. Após esse trecho, subentende-se que é uma escada antiga, que faz barulhos quando alguém pisa em seus degraus. Em certo sentido, esse fato conota também a pobreza, a simplicidade do local.

Não há muita descrição sobre o bairro ou a rua em que a casa de Daniel se situa. Apenas uma breve menção ao fato de ser uma rua comprida e estreita. Ainda na fase criança de Virgínia, a descrição da casa de Natércio é completamente diferente. Há uma riqueza de detalhes que a personagem e o narrador expõem sobre a casa, permitindo ao leitor inferir que seja habitada por pessoas de posse, requintadas: “E a casa dele, mãe!... Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo de um gramado que não acaba mais. Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão uma fonte no meio de uma roda de cinco anõezinhos de pedra [...]” (TELLES, 1998b, p. 19). Aspectos como o tamanho, a amplitude do jardim, o caramanchão, a fonte evidenciam a condição financeira de seus moradores, em oposição à casa habitada por Daniel e Laura, situada num local afastado, com poucos cômodos e um mobiliário modesto, denunciando uma situação de contenção, de simplicidade, completamente oposta à de Natércio e de suas filhas, Otávia e Bruna, refinados burgueses, cercados de empregados e até de uma governanta alemã.

Outra passagem que traz minúcias a respeito da casa de Natércio é a que transcrevemos abaixo:

O casarão cinzento e largo ficava no fundo de um espaçoso gramado em declive, sinuosamente cortado por estreitas alamedas de pedregulhos. Quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa. Além desses ciprestes, nenhum arbusto, nenhuma flor na grama que tinha o aspecto de ter sido recentemente podada, “Podada demais”, pensava Virgínia a olhar pesarosa as folhinhas tenras, ceifadas ferozmente. No extremo esquerdo do gramado, em meio da roda dos anões de pedra, jorrava a fonte. Um pouco adiante, já quase encostado à cerca de fícus, erguia-se o

caramanchão, ninho fresco e verdejante de avencas, a planta bem-amada de Frau Herta. (TELLES, 1998b, p. 34).

Em *Ciranda de pedra*, os espaços não são cerceados. Diferentemente de *Os armários vazios* de Maria Judite de Carvalho, onde o espaço se limitava somente à loja e ao apartamento da personagem pela perspectiva de Manuela, no livro de Lygia Fagundes Telles, as personagens são focalizadas alternadamente. Dessa forma, é possível que o espaço seja ampliado, pois quando o narrador focaliza uma personagem específica, revela uma particularidade com o espaço e amplia o aspecto geográfico. Quando o narrador foca em alguma das irmãs de Virgínia, há uma representação um pouco diferente do espaço. Otávia, por exemplo, sempre está próxima ao piano, e isso demonstra a vida financeiramente confortável que Natércio provê para as filhas.

Quando Virgínia cresce, é possível observar as modificações no espaço. Isso ocorre porque essas modificações se associam à relação das personagens com esses espaços por onde transitam. Trata-se, em suma, da percepção que essas personagens têm dessas espacialidades. A casa de Natércio, antes detalhada como grande e sofisticada, passa a ser representada como o “casarão cinzento, esparramado em meio do gramado. Notou que os quatro ciprestes tinham desaparecido. [...] Achei que a casa estava parecendo um túmulo, os ciprestes cresceram demais, ficaram sinistros. [...] “Eis aí, até a casa está mudada” (TELLES, 1998b, p. 104). Nota-se que o modo de ver a casa é bem diferente da visão infantil. Virgínia, agora adulta, enxerga a residência paterna de modo diverso, projetando nela seus sentimentos e emoções, que se tornam negativos pela rejeição que sempre sofreu da parte familiar “rica e abastada”.

A casa de seu padrasto, Natércio, é sempre associada ao silêncio e às sombras, no presente da narrativa: “O casarão adormecera na penumbra” (TELLES, 1998b, p. 150). Essa característica reflete o espaço psicológico no romance, ao demonstrar as sensações e percepções da personagem acerca do espaço e, de acordo com as ponderações de Candido (2006), ao descrever os espaços restritos da narrativa, como as duas residências, o narrador descreve os cheiros, silêncios e umidades. E a casa de seu pai, Daniel, é descrita como feia e pobre, mas como um local onde a personagem era melhor tratada e também mais amada. Porém Virgínia ressalta: “Nenhuma é minha casa” (TELLES, 1998b, p. 140) e isso referenda a sua posição de filha bastarda, que não é aceita na casa de Natércio, e também não se adapta à moradia pobre de Laura e Daniel, além do ressentimento por não ter conseguido ajudar a mãe doente e compreender melhor Daniel. Ela gostaria de receber os mesmos tratamentos e regalias das irmãs, mas entre o desejo e a realidade vai uma larga distância e ela não consegue ajustar-se a nenhum dos dois espaços que habita, desvelando um conflito pessoal e insolúvel.

Ao usarmos a teoria de Tomachévski (1971), é perceptível a motivação homóloga, já que o humor da personagem se relaciona com o espaço retratado. Virgínia sempre vê o casarão como solitário e sombrio, e isso representa os sentimentos que ela tem naquele ambiente, demonstrando a correspondência entre os espaços e o estado de espírito e a caracterização do psicológico da personagem consubstanciando a paisagem e a sua consciência: “E lembrou-se daquela noite em que um deles [ciprestes], fustigado pela tempestade, curvava-se numa reverência maligna na direção de sua janela” (TELLES, 1998b, p. 104). O mal-estar, as dores e sofrimentos que a governanta, as irmãs e Natércio lhe infligem são reforçados e acentuados pelo mau tempo, pela tempestade, que amedronta e fragiliza Virgínia, vivendo numa casa onde tudo lhe é hostil, adverso.

Outro trecho que referencia a diferença entre o espaço social – condição econômica das personagens – é a discrepância entre o escritório de Daniel e o de Natércio. O escritório de Daniel é apresentado como um pequeno cômodo, com móveis antigos, tapetes puídos e tudo com uma pequena camada de poeira, tendo uma atmosfera de abandono. Mesmo assim, não é um ambiente detalhado e caracterizado como frio. O escritório de Natércio, por outro lado, é delineado como “espaçoso mas sombrio, com estantes que forravam as paredes até o teto. As cortinas cor de vinho estavam descerradas. Contudo, embora o dia estivesse luminoso, a luz que chegava até a mesa era tímida e frouxa” (TELLES, 1998b, p. 47). O escritório de Daniel sempre tinha a porta aberta para Virgínia. O de Natércio frequentemente era descrito com as portas cerradas e isso aponta para a diferença de tratamento que Virgínia recebia: acolhimento, afeto, no primeiro caso, e apatia, sisudez, indiferença, no segundo caso.

Uma passagem bastante significativa de *Ciranda de pedra* é a descrição da fonte, com os anões de pedra, na casa de Natércio:

[...] aproximou-se [Virgínia] dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!” – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. “Não posso entrar? Não posso?” – repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha. Atirou a água na cara risonha do anão de carapuça vermelha. E sorriu sem vontade. Ficou vendo a água escorrer por entre seus dedos. Pensou em Natércio. “Por que está sempre fugindo?” – insistiu, olhando fixamente a boca da fonte, como se a resposta pudesse vir dali. (TELLES, 1998b, p. 71)

Nesse fragmento, o elemento espacial – a fonte circundada pelos anões – desvela a dificuldade de Virgínia de se integrar ao universo da mansão. As mãos entrelaçadas dos anões conotam os moradores da casa – Frau Herta, Bruna, Otávia, Natércio – que não aceitam e não

permitem que Virginia se una àquela estrutura familiar rígida, petrificada, que não tolera a inserção do elemento bastardo, segregando-o, impedindo-o de penetrar em seu espaço e conviver em harmonia. Eles assemelham-se a uma muralha, uma barreira intransponível para aquela figura estranha, vinda de um outro mundo (o subúrbio), originada por uma relação extraconjugal, e que todos empenham-se em menosprezar, em expelir e extirpar daquele espaço que não lhe pertence. Em certo sentido, as figuras de pedra esmagam e destroem a inocência de Virginia, obrigando-a se conscientizar de que é rejeitada pela família que julga ser a sua, de que precisar amadurecer, enfrentar os seus medos e encarar a realidade adversa.

E tudo isso culmina num percurso que vai da menina à mulher, no final da narrativa, que pode encarar o passado como um processo de aprendizado, que a torna um ser mais forte e capaz de enfrentar uma vida nova, com outros desafios e a possibilidade de uma existência mais completa e feliz. Virgínia passa a ser, após se tornar adulta, o centro da ciranda. Ao voltar para a casa de Natércio encontra a ciranda de Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia ainda muito fechada, mas ao descobrir as fraquezas de cada um de seus componentes, entende que era de certa forma desejada e temida por todos. Sendo assim, todas as personagens se relacionavam de alguma maneira com Virgínia, tornando-se, assim, o cerne da ciranda de pedra: “Sentia que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, “Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar para você” (TELLES, 1998b, p. 162).

No final da narrativa, Virgínia desiste de tentar fazer parte da ciranda, resolvendo viajar sem destino traçado e sem planos para voltar. Deixa a ciranda de pedra para trás, o fabuloso jardim onde passou sua infância, a chácara onde morava o amado Conrado: “Tanta inveja da antiga roda de pedra, mas por que não posso entrar?! [...] Decidi viajar. Mas uma longa viagem, sem passagem de volta, pelo menos por enquanto. [...] Mais importante do que nascer é ressuscitar” (TELLES, 1998b, p. 186).

A segunda obra da autora a ser analisada é *As meninas*. A ambientação dessa narrativa decorre da consciência das personagens. Em conformidade com Brandão (2013), o modelo de espacialidade de movimento é o mais presente, porque se aprofunda em direção a um espaço e tempo desconhecidos, e também o espaço como focalização, no qual o distanciamento entre o observador e observado é quase nulo, pois o narrador abraça a visão das personagens. Uma consideração importante a ser feita é a relação de tempo e espaço nesse romance. Nesse sentido, Todorov aponta que:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos acontecimentos podem desenrolar-se

ao mesmo tempo, mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta. (2011, p. 242).

Sendo assim, na história, o tempo, relacionando-se ao espaço, é pluridimensional, podendo ocorrer vários fatos, permitindo antecipações e *flashbacks*. No discurso, o tempo é linear, os eventos são colocados sequencialmente. Mas o tempo do discurso pode alterar a ordem cronológica dos acontecimentos. Vale recordar que, conforme os apontamentos de Lins (1976), deve-se entender que o espaço e o tempo são indissociáveis.

Ainda em concordância com a teoria de Lins (1976), a ambientação presente na história é a dissimulada, pois o espaço surge conforme as ações das personagens. “Lorena, você está aí? [...] Entre! – gritei. [...] Cheirou as rosas da caneca, fez um gesto de enlevo, ai, que delícia. Parou diante da gravura de Chagall. Sabe que estou começando a gostar desse seu quadro? É esquisito – disse escondendo as mãozinhas nas mangas do hábito” (TELLES, 1998a, p. 106). Assim, o espaço vai se construindo à medida que a personagem adentra o local e deixa transparecer as suas emoções e sentimentos em relação a ele.

O tempo do discurso nessa narrativa equivale aos dias em que ocorre uma greve, e o tempo da história é aquele que perpassa a vida das personagens, visto que no romance há *flashbacks* e um tempo presente, no qual se valoriza o tempo interior. O romance se passa durante a ditadura militar brasileira, e dessa forma, de acordo com Brandão (2013), temos um espaço social que se caracteriza pelo tempo de repressão e violência do governo ditatorial contra o povo brasileiro. A história gira em torno da vida de três garotas que vivem no pensionato Nossa Senhora de Fátima, cada uma com sua particularidade. Lorena, a mais rica das meninas, procura fazer o seu quarto parecido com o que tinha na infância. Tanto Lorena quanto as amigas retratam o quarto como uma concha:

[...] Este quarto imagino amarelo bem claro, tenho o papel de parede, a cama dourada ali naquele canto. A estante e a mesa naquela parede. Neste espaço, o armário embutido. Ali, a minigeladeira e o barzinho, hein, Loreninha?”

[...]

Entro na minha concha. (TELLES, 1998a, p. 22, 171).

Para Bachelard (2008), a concha, assim como o ninho, representa a função de habitar. A concha mostra, ao mesmo tempo, o ser livre e o ser acorrentado, mostrando a liberdade de se ter o lar junto consigo e os malefícios que isso traz: “O ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara ‘uma saída’” (BACHELARD, 2008, p. 123). A tentativa de fazer de seu quarto um lugar tão aconchegante quanto sua casa na infância é a ilusão de estabilidade e conota



ainda proteção, abrigo contra as adversidades enfrentadas no espaço externo, nas ruas, onde a repressão e a violência já eram parte do cotidiano das personagens.

Como o romance tem mais de um narrador que transita entre as personagens, focalizando cada uma alternadamente, há uma ampliação do espaço devido às focalizações diferentes. Temos mais de uma perspectiva de um mesmo ambiente, e um exemplo é o quarto de Lorena, descrito na narrativa sob as perspectivas variadas de Lia, Ana Clara e da própria Lorena.

A narrativa se passa majoritariamente em espaços restritos, como é o caso do pensionato, e do quarto de Lorena, principalmente. Outro espaço limitado que aparece na narrativa é a cadeia, local onde o namorado de Lia está preso em razão dos protestos contra a repressão. Os espaços gerais são as praças, ruas e a fazenda, mas pouco da narrativa se passa nesses ambientes. Como a história do romance ocorre em um período de repressão militar, os espaços abertos representam um perigo e limitam as personagens: “Sabem que você foi preso e torturado, menino corajoso esse Miguel, é preciso ter coragem, bravo, bravo. Sabem que a Silvinha da Flauta foi estuprada com uma espiga de milho [...]” (TELLES, 1998a, p. 28).

Dessa maneira, os espaços abertos revelam perigo para as personagens e os restritos representam proteção e liberdade. Um pensionato de freiras, por exemplo, não levantaria suspeita de nenhum policial. Nesses espaços, as personagens são livres para pensarem e agirem da maneira que quiserem, ao contrário do espaço aberto, onde elas devem agir de acordo com as imposições sociais ou sofreriam sanções, castigos, punições.

Dessa forma, Lorena predominantemente se insere no espaço fechado, por não ir às ruas e ficar somente em casa (pensionato) e em seu quarto; Lia é a personagem que mais sai às ruas para protestar, não estando sob a proteção do espaço restrito e demonstrando a tensão do período da ditadura; e Ana Clara, que transita também nos dois espaços, pois sai para encontrar seu noivo rico e ir a casas noturnas e fica no quarto com as outras meninas e com seu amante, Max, onde se droga e passa a habitar o espaço onírico devido aos efeitos das substâncias químicas.

O terceiro e último romance de Lygia, que vamos comentar neste tópico, é *As horas nuas*. O romance tem três narradores; a personagem principal, Rosa Ambrósio, narra a maior parte do romance, o gato Rahul narra uma pequena parte, e há um narrador onisciente no final da narrativa. Quando Rosa está comandando a narração, o texto não é muito fluído e retrata bem o problema da atriz em decadência e com dificuldades devido ao alcoolismo. Quando o gato Rahul narra, ajuda-nos a compreender melhor a sua dona, por ser testemunha ocular das ações de Rosa. E o narrador onisciente, no final da narrativa, permite certa neutralidade para fechar o romance.

Durante a narração de Rosa, é comum os monólogos interiores, mesclando o presente com o passado e seus dias de glória. O presente sempre traz à tona a dificuldade que a personagem encontra em envelhecer, apoiando-se no seu amante Diogo, um homem mais jovem, como uma tentativa de mantê-la jovem. A única pessoa que não abandona Rosa é a fiel empregada, Dionísia. A narrativa revela o espaço social da personagem ao retratar a carreira bem-sucedida de Rosa e o seu apartamento de luxo. A vida que a filha Cordélia leva também demonstra uma boa situação financeira.

O espaço psicológico que postula Brandão (2013) fica claro na narrativa por mostrar a percepção da personagem do espaço que a cerca. Em certos momentos de embriaguez, a descrição de Rosa torna-se difusa, indistinta, distorcida. O monólogo interior e o fluxo de consciência também são característicos desse tipo de espaço. A ambientação reflexa discutida por Lins (1976) coloca o narrador como não intruso, onde as coisas são vistas pela personagem. Considerando-se que descrever os objetos e móveis é descrever a personagem, e isso ocorre em *As horas nuas*, quando Rosa descreve a riqueza e a quantidade de móveis que mobíliam o seu apartamento, desvelando a si própria como uma personalidade abastada, que deseja manter um estilo de vida confortável e sem contratempos, embora a sua situação de decadência fique também patente.

A narrativa é composta principalmente por um espaço restrito, que é o apartamento de Rosa Ambrósio:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. A mania da Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho. Está bem, querida, roupa que eu sujei e que você vai lavar, reconheço, você trabalha muito, não existe devoção igual mas agora dá licença? eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoadas no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível. (TELLES, 1989, p. 09).

A teoria da motivação homóloga de Tomachévski (1971) também se adequa à interpretação desse romance, porque a vida de Rosa está desordenada e a bagunça do apartamento desvela o caos interior da personagem, uma cinquentona que tenta se manter jovem para não perder o amante e também necessita da boa aparência para o seu trabalho como atriz. No entanto, tanto a sua aparência como o seu apartamento estão entrando em colapso, deteriorando-se, e assim, espaço e personagem amalgamam-se e revelam a decadência, a queda, o envelhecimento irremediável e irrefreável.

No tocante à espacialidade de *As horas nuas*, vale comentar a descrição do gato Rahul, a qual, além de ser inusitada, reveste-se de um humor ácido, pelas críticas que ele tece a sua dona e ao seu namorado, Diogo:

Pulo do colo de Rosona. Vou pisando pelos tapetes, almofadas quando fui feito para árvores, telhados. Mas já estou achando que é melhor pisar no conforto, engordei. Diogo também engordou, o que me deixa mais consolado. Rosona me agarra de novo. Sossega, Rahul, que não vou lavar o gatinho mais limpo do mundo, disse entrando na sala de banho. Fechou a porta e puxou acariciante a minha orelha, até o fim dos tempos terei alguém me puxando pela orelha ou pelo rabo. Subi no banco. Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim?... , experimentou ao levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados. Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do espelho. Está me namorando, Rahul? Não posso, querida, você mandou me castrar, respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato. Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa, Ô! meu Pai!... (TELLES, 1989, p. 27-28).

Um espaço específico do apartamento – o banheiro – torna-se um componente extremamente relevante para revelar a intimidade de Rosa e a tentativa de se manter jovem por meio da pintura dos cabelos e dos pelos pubianos. O gato narrador é impiedoso ao descrever as atitudes de sua dona e a verdadeira situação de Rosa, que tenta inutilmente deter a ação do tempo. Aqui também se verifica a ambientação reflexa, na qual o espaço parece ser um prolongamento da personagem, que mistura objetos inúteis com outros que emprega para o processo de tingimento e, nessa confusão de objetos, nessa tentativa frustrada de parecer mais jovem, o leitor percebe a inutilidade das ações de Rosa e a intensificação de sua situação de decadência e de perda de prestígio.

Nesse ponto, damos por encerradas nossas considerações sobre o espaço nos romances *Os armários vazios*, *Ciranda de pedra*, *As meninas* e *As horas nuas*. Enfatizamos que se trata de um tópico panorâmico, cujo intuito é destacar o componente espacial como um elemento bastante relevante nos enredos dos livros de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles.

No próximo capítulo, dedicar-nos-emos a analisar o espaço em *As palavras poupadas* e *Verão no aquário*, centrando-nos nas passagens que fazem referência a aquários, os quais, conforme já comentamos, corroboram o aprisionamento e o confinamento das suas protagonistas.

### 3. O ESPAÇO DOMÉSTICO EM *AS PALAVRAS POUPADAS* E *VERÃO NO AQUÁRIO*

Pode ser um bosque incrustado nas tramas de um tapete velho, um vale de montanhas cinzentas, uma rua deserta onde repousa uma árvore solitária ou um cemitério abandonado, toda narrativa iniciada com uma descrição de espaços como esses se assemelha a um convite, a uma porta se abrindo para um mundo estranhamente hospitaleiro.

Sayuri Grigório Matsuoka

Neste terceiro e último capítulo, utilizaremos a discussão teórica efetuada no segundo capítulo para tecer considerações acerca do espaço na novela *As palavras poupadas*, de Maria Judite de Carvalho, e no romance *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles, as duas obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

O objetivo desse último capítulo é analisar alguns elementos da construção espacial nas obras supracitadas tendo como base a teoria exposta no capítulo anterior e colocar em evidência a metáfora do aquário presente nas duas obras.

### 3.1 A caracterização do espaço em *As palavras poupadas*

*As palavras poupadas*, novela da escritora Maria Judite de Carvalho, está presente no livro de mesmo nome e que tem mais oito contos. Ater-nos-emos a analisar somente a novela que dá nome ao livro. A trama da narrativa se apresenta de forma densa, na qual acompanhamos as digressões da personagem principal, Graça. Caso fossemos ponderar o período de tempo em que se passa a narrativa, poderíamos situá-lo ente a juventude da protagonista até a sua maturidade e o relato dessa vivência contém muitas analepses, é fragmentário, o que exige do leitor um pouco mais de atenção.

Retomando o conceito de fábula de Tomachévski (1971), caso fossemos reduzir os elementos necessários para o desenvolvimento cronológico e causal da novela, teríamos: Graça é uma criança com um pai quieto e uma madrasta simpática, Leda, que tem um caso com sua paixão de infância, o primo Vasco. Um pouco mais velha e com o pai já doente, Graça denuncia os adúlteros e decide sair de casa e casar com o namorado, Claude, com quem o pai não aceitava o relacionamento. O pai falece um pouco depois e Claude morre alguns anos mais tarde.

Clotilde, uma amiga antiga de Graça, resolve visitá-la depois de 6 meses do falecimento de Claude. Algumas semanas depois, Graça compra um aquário para colocar na sala e recebe uma ligação de Leda para marcar um encontro. No dia marcado, Graça foge para evitar o contato com a ex madrasta. A fábula é o que se conta, e a trama é como a autora montou a história, ou a fábula. Caso a novela fosse dividida em capítulos, ficaria mais evidente a “desordem” que perpassa o relato de Graça, com várias passagens em discurso indireto livre e *flashbacks*, pois a história não é contada em ordem cronológica.

O texto tem um narrador heterodiegético e inicia-se e termina com a personagem dentro de um táxi. A narrativa ocorre majoritariamente em espaços restritos, como é a casa de Graça – no passado e no presente – e há pouca ação nos espaços externos, como a rua. Uma característica das personagens de Maria Judite de Carvalho é o apego ao passado, à recordação

constante, uma vez que “Espaço e tempo, no entanto, desafiam-nas pelos atalhos que as conduzem inevitavelmente à solidão” (CANIATO, 1996, p. 35). Assim como no artigo de Candido (2006) sobre o livro *L’assommoir*, a narrativa, quando ambientada nos espaços restritos, é mais estagnada, demonstrando a inércia da personagem frente aos acontecimentos cotidianos devido à valorização ao que se passou.

E é esse o maior desejo de Graça, a proximidade com o passado. Por isso a personagem dispõe os objetos de sua casa sempre da mesma forma, sem mudanças: “Os móveis são os mesmos, estão sempre nos mesmos lugares, não os quis mudar. Sempre teve horror a trocar os lugares às coisas [...]. A ausência confortável dos velhos lugares” (CARVALHO, 1963, p. 19).

Lins (1976) postulou que descrever móveis e objetos é uma maneira de descrever a personagem, e as escolhas dos objetos refletem o modo de ser da personagem, de acordo com a definição do espaço caracterizador. Graça, ao optar pela organização dos móveis da mesma forma que o da sua antiga casa, “passa a conduzir-se pelo espaço e tempo de outrora [...]. Somente aquele espaço circunscrito, voltado para aquele tempo duradouro, poderia dar sentido ao presente de Graça” (CANIATO, 1996, p. 37).

Brandão (2013) aponta em seu estudo três modelos de espacialidade, ou seja, o que é entendido como espaço e como ele se constitui. O espaço dinâmico é o que mais se encaixa nessa obra de Maria Judite de Carvalho, pois o fato de Graça voltar ao passado e ao presente traz dinamismo e movimento à narrativa. Ora a personagem está falando da má relação entre ela e a cozinheira, ora está lembrando do relacionamento que mantinha com a madrastra.

As descrições dos espaços não são muito ricas, mostrando a predileção do narrador pelos objetos da casa da personagem como uma forma de retorno ao passado. Candido (2006), ao analisar *L’assommoir*, constatou que o narrador, além de descrever os espaços, relatava os cheiros, a umidade, as cores das roupas, a sujeira e o vapor dos ambientes onde as personagens se inseriam. Assim ocorre também em *As palavras poupadas*:

Quantos Invernos haviam passado depois desse, e ainda hoje há dentro de si momentos e sons, aromas também, que ele lhe legou em herança. Os sentidos apuravam-se-lhe dentro do mundo novo, restrito e por isso mesmo muito mais nítido que passara a ser o seu. [...] O perfume que a madrastra usava nesse inverno [...]. Tinha forma, a de Leda. E a sua voz também. (CARVALHO, 1963, p. 37).

Observando que Lins (1976) e Brandão (2013) enunciaram o espaço social como sendo aquele no qual se salientam os hábitos das personagens no local narrado, o estilo de vida que a personagem leva, a categoria do local e as condições econômicas, históricas, ideológicas e culturais, podemos afirmar que Graça tinha um padrão de vida elevado enquanto morava na

casa do pai. Após se casar com Claude, os dois encaram, inicialmente, dificuldades financeiras, como fica evidenciado no seguinte excerto, no qual o pai de Graça desaconselha o casamento: “Foram más. O teu Claude, minha pobre Graça – Claude, não é? – não tem um chavo. Foi criado por esse tio que tem qualquer coisa de seu mas três filhos legítimos, do matrimónio. Não vale a pena deixares o teu país para levares uma existência modesta ou até pobre” (CARVALHO, 1963, p. 92).

Após alguns anos, o espaço social das personagens muda, quando Claude consegue um emprego melhor graças a um tio: “Depois daqueles dois anos de Paris, sempre por quartos modestos de hotel, por restaurantes de *libre-service*, tinham-se fixado em Bruxelas, onde o tio lhe arranjava uma boa situação numa das suas fábricas” (CARVALHO, 1963, p. 59). Entende-se também que passa a haver uma melhora na condição financeira, graças à presença da cozinheira e empregada, Piedade.

Ainda de acordo com Brandão (2013), podemos observar a presença do espaço psicológico na narrativa, que engloba as sensações, expectativas, os afetos, aflições e vontades da personagem e do narrador. Um exemplo dessa representação do espaço psicológico é quando, no final da narrativa, Graça foge do encontro marcado com a madrastra, Leda. São poucas as descrições do espaço nesse momento, mas sabemos exatamente o receio e as emoções da personagem diante do possível encontro:

A voz de Graça é rápida, apressada, e seu olhar fugidio não quer fixar Piedade, resvala por ela, dissimulado, já está longe. Onde está?  
 “Se essa senhora aparecer diga-lhe que saí, que... que fui para Lisboa... que não sabe quando eu volto. Diga-lhe qualquer coisa.” (CARVALHO, 1963, p. 103).

Utilizando-se da definição de Lins (1976) sobre a ambientação – e considerando-se que ela caracteriza o espaço – pode-se concluir que dentro os três tipos de ambientação expostas pelo autor, a mais recorrente em *As palavras poupadas* é a dissimulada. A ambientação dissimulada, segundo o teórico, exige uma personagem ativa e ocorre como se o espaço nascesse dos gestos das personagens. Caniato (1996) menciona a seguinte passagem para confirmar esse tipo de ambientação: “Passa [Graça] em frente do espelho da *coiffeuse* e vê, mesmo sem olhar, a sua sombra de perfil. Detesta esse perfil que não conhece, que nunca viu senão dificilmente, com um espelho na mão, com outro ao lado, e que não lhe pertence, que é dos outros (CARVALHO, 1963, p. 83).

Nesse tipo de ambientação, a descrição não interrompe a ação da narrativa, fazendo com que o objeto surja na história por conta da ação da personagem. Outro trecho que pode ressaltar



essa ambientação é aquele no qual Graça descreve a pintura que Vasco fez, ao se sentar para descansar. Neste excerto, é a personagem que pormenoriza o quadro:

Nunca tinha reparado em como a pintura era chata, o desenho grosseiro. Senta-se para a ver melhor, com mais atenção, e também porque se sente cansada. Vendo bem, as mãos da mulher não são de pele, parecem borracha, o cesto não tem volume, a cara é inexpressiva. (CARVALHO, 1963, p. 21).

Outro exemplo pode ser observado no trecho a seguir, onde o espaço configura-se através da ação de se deslocar da personagem, harmonizando-se com essa ação. Além da descrição do espaço, há também a especificação do cheiro e das sensações sentidas naquela noite de primavera:

Tinha saído. Era uma noite macia de Primavera, tão suave. Havia no ar um aroma indefinível, a quê? Um pouco de algodão viera a tocar-lhe o rosto fazendo-a estremecer. A sensação horrível de uma teia de aranha. Mas era um simples farrapo das flores dos castanheiros-da-índia, que todo o dia haviam esvoaçado sobre a cidade, ao sabor da aragem. (CARVALHO, 1963, p. 50).

O narrador quase não detalha o espaço em que Graça vive/viveu. A sua casa é descrita como tendo a “móvia americana, que episodicamente fora sua, embora esse episódio tivesse durado uns bons doze anos” (CARVALHO, 1963, p. 32). O outro trecho que aborda a residência da personagem é quando Claude, marido de Graça, falece, ocasião em que ela se desfaz da casa com os móveis que tinham tons claros.

A sala do apartamento de Graça é apresentada com alguns detalhes sobre a móvia. Pelo fato de a personagem ter horror às mudanças, subentende-se que a organização dos móveis é a mesma da casa antiga:

Em frente, o grande armário de vidrinhos com as encadernações, à direita o divã de veludo e à frente dele os dois *fauteuils* e a mesinha baixa com a rosa-de-cristal-cinzeiro numa das pontas. À esquerda a consola com o busto do pai, o queixo erguido, os olhos vazados. Ao lado, sem nada em cima, a pequena estante com os livros que ele preferia: Cronin, Maugham, Pierre Benoit. Em frente, o grande estirador onde trabalhava, sempre de pé. Triste e vazio. Na parede, um único quadro, que esse continua, não foi afastado – porquê? –, a camponesa embrulhada num xaile preto, com um cesto nas mãos grossas e vermelhas, inchadas pelo frio. (CARVALHO, 1963, p. 20).

A disposição dos móveis na sala de Graça demonstra o quanto seu pai era metódico e solitário. Não há objetos alegres, tudo assevera que ele era um homem quieto e prático. E Graça manifesta essa mesma característica do pai, mostrando-se uma mulher solitária que se sente em

segurança em sua própria morada, principalmente em seu quarto: “Lá fora é perigoso estar, há sempre o telefone que toca e é preciso atender, alguém que bate à porta e a quem é necessário falar, a própria presença – silenciosa embora mas presença – da criada, que pode surgir de um momento para o outro junto de si” (CARVALHO, 1963, p. 43).

Para a personagem, o quarto é um lugar de proteção, um abrigo para a solidão. O quarto traz recordações à Graça, pois foi o local onde houve a ruptura familiar. A apresentação feita pelo narrador é a seguinte:

Os móveis são os mesmos. A grande cama Império que a avó lhe deu antes de morrer, a pequena *coiffeuse* com o espelho já despolido e quebrado num dos cantos (foi Vasco que um dia o partiu a jogar à bola com ela), as duas cadeiras com o estofado azul, desbotado, o tapete de Arraiolos que a mãe fez e que tem pássaros também azuis na barra. Pássaros azuis e anémons rosadas. Junto à porta, a mesa onde estudava e dantes tinha em cima um candeeiro de pé alto, de bronze. [...] O quarto fica de um dos lados do corredor. Do outro, quase em frente, mais para a direita, a sala. (CARVALHO, 1963, p. 44).

Caniato (1996) explicita que o quarto de Graça assume um sentido de consolidador dos eventos mentais da personagem. Ainda de acordo com a estudiosa, o espaço nessa novela de Maria Judite de Carvalho utiliza uma linguagem simbólica que conduz a personagem aos pensamentos e sensações de um passado que ela procura reviver: “Absorvido pelos vários sentidos, o espaço de antes e de agora acaba por traduzir o cansaço, a ansiedade, complementando a personagem atual” (CANIATO, 1996, p. 40).

Utilizando-se dos postulados de Bachelard (2008) para complementar o que foi exposto, podemos assinalar que a morada protege o sonhador e lhe permite sonhar em paz. Dessa forma, “É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 2008, p. 26). A casa, seus cômodos e móveis ajudam a compreender a relação da personagem com o espaço físico e também com o espaço evocado pela memória.

A motivação homóloga de Tomachévski (1971) também se adequa à novela, confirmando um estado de coisas. Ao descrever o inverno, o narrador coloca os dias como tristes e monótonos. Dois trechos podem confirmar claramente tal motivação. O primeiro deles é o que segue: “numa breve semana ainda hoje diluída no nevoeiro espesso que Graça não sabia se estava sobre a cidade ou dentro de si própria” (CARVALHO, 1963, p. 59).

O outro fragmento que confirma essa motivação é quando a personagem foge de Leda. Graça está em pânico ao pensar em se encontrar com a madrasta, o desespero e a ansiedade tomam conta dela. E o espaço externo contribuirá para deixar a narrativa mais tensa:

Um grande carro cinzento passa velozmente, salpica-a de lama. Graça sente nas pernas uma matéria fria e grossa, e ao mesmo tempo um nó na garganta, prestes a desatar-se em lágrimas. Mas não será assim. Ela chama-as lá dentro, afoga-as, domina-as. E limita-se a limpar, rapidamente, com um lenço de assoar, as pernas de seda negra. Chove mais. (CARVALHO, 1963, p. 104).

E a novela se encerra em um táxi, assim como se iniciou, acentuando o tema da solidão na narrativa: “É um doce momento de repouso” (CARVALHO, 1963, p. 105). Graça, ao entrar no táxi, está isolada do mundo, acalentada pela insociabilidade e isolamento. Nesse sentido, “A convivência desfaz-se por completo, criando-se nelas uma espessa e isolante epiderme, porque está em causa a própria existência” (CANIATO, 1996, p. 47). Ela volta a se isolar, perde a oportunidade de resolver os conflitos do passado e segue numa trajetória infeliz e vazia, na qual a comunicação, o diálogo com os demais é cortado, como se cada personagem somente pudesse viver dentro de uma redoma, dentro de um espaço onde nada pudesse atingi-la, contudo, as divagações mentais da personagem expressas em discurso indireto livre impedem que essa ilusão se concretize:

São seis e vinte em ponto e Leda ainda não chegou. Espreita para ambos os lados da rua mas só avista um homem gordo, de gabardina, que leva um grande guarda-chuva pendurado no braço. Depois o homem desaparece e a rua fica completamente deserta. Parece domingo.

Para que virá Leda? Que virá dizer-lhe, perguntar-lhe? Que quererá ouvir? Chegará carregada de explicações, dir-lhe-á que nunca houve entre ela e Vasco mais do que aquilo que Graça viu um dia? Virá explicar-lhe a sua vida de mulher quase abandonada, a fugaz ilusão de amor que Vasco lhe dera? Trará censuras, acusá-la-á de ter desfeito um lar, de ter morto o pai com aquele desgosto, de a ter morto a ela? Ou virá vê-la, muito simplesmente, sem saber que foi ela a culpada, a verdadeira criminosa? E Graça que lhe há de dizer se ela vier falar-lhe na carta? Que a não escreveu? Mas qual é a diferença? E se falar, se explicar tudo, que acontecerá?

Mas não vai acontecer coisa nenhuma, tudo ficará irremediavelmente igual e sem conserto. Porque o que tinha de se estragar já se estragou. Morreu uma noite para não voltar. (CARVALHO, 1963, p. 102).

A rua deserta e a ânsia da espera reverberam um turbilhão de questionamentos de Graça, que teme o que possa ocorrer, quando reencontrar a madrasta. Nesse sentido, configuram-se na narrativa o espaço como símbolo da solidão, da incomunicabilidade entre os seres. A personagem refugia-se num táxi, espaço restrito, que lhe dá a sensação de proteção em relação às ameaças externas – a presença da madrasta e o reviver de emoções e ressentimentos antigos. Em face deles, ela prefere a fuga, o não enfrentar as situações conflituosas e retornar ao seu “aquário”, pois sair dele representaria remexer o passado, reabrir antigas feridas. Tal postura é bem diferente de Raíza, personagem central do livro de Lygia Fagundes Telles.

### 3.2 A caracterização do espaço em *Verão no aquário*

Em *Verão no aquário*, segundo romance de Lygia Fagundes Telles, acompanhamos a história de Raíza, protagonista e narradora da história. Assim como a novela de Maria Judite de Carvalho, esse romance de Telles contém também muitas analepses, por meio das quais a personagem relembra os acontecimentos em sua antiga casa ou o seu relacionamento com seus parentes, e a história se passa durante um verão na cidade de São Paulo, onde mora Raíza.

A fábula, conforme já comentamos, é o que se conta, levando em conta a ordem causal e cronológica da narrativa. Nesse romance, quando o reduzimos ao desenvolvimento cronológico, temos um pouco menos de analepses do que em *As palavras poupadas* porque a novela concentra a ação, ao contrário do romance, além de se passar somente em um verão, enquanto a novela juditiana perpassa quase toda a vida da personagem.

Raíza é uma criança que presencia discussões entre o pai e a mãe por conta do abuso de álcool por parte do genitor. Seu pai falece e o tio fica mentalmente desequilibrado, passando a morar em um hospital psiquiátrico. Raíza já teve três namorados, João Afonso, Fabrízio e Diogo, e ao ter um relacionamento com Fernando, homem casado, presencia um encontro romântico entre ele e sua prima, Marfa. Ao ir em uma festa com muito álcool e drogas, só consegue se lembrar do que passou no dia seguinte. Em sua procura por uma elevação espiritual e afeição, procura André na pensão onde ele mora para conversar e aumentam suas suspeitas sobre o caso do jovem com a mãe.

Ao retornar ao apartamento, acorda no meio da noite tempestuosa e resolve procurar o jovem novamente, momento no qual há uma relação sexual bruta e forçada. Raíza volta para casa e acorda com Marfa dando a notícia do suicídio do rapaz. Antes de chegar no hospital, Raíza resolve passar na igreja para rezar, mas está muito alterada, o que leva o médico a aplicar-lhe um tranquilizante, fato que a personagem só lembra após acordar em casa e saber da visita do médico.

Se a escritora tivesse contado a história dessa forma, a ordem dos capítulos seria a seguinte: VI, I, III, novamente I, V, XIII, XIV e XV, seguindo a sequência em que decorrem os fatos narrados. Caso a novela de Maria Judite de Carvalho fosse separada por capítulos, sua disposição cronológica seria mais confusa do que o romance de Lygia, por conter mais analepses e *flashbacks*, que alternam o presente e o passado constantemente.

O texto tem, então, um narrador autodiegético, que relata suas experiências como personagem central da história, sendo caracterizado pelo registro em primeira pessoa gramatical. Seguindo os conceitos de Candido (2006), no artigo em que analisa *L'assommoir*,

de Zola, enfatizando os espaços delimitados, notamos que a narrativa se passa predominantemente no apartamento de Patrícia, mãe de Raíza e local onde vive a personagem, sendo esse um espaço restrito da história. O romance tem alguns trechos onde Raíza se encontra em ambientes externos, como a igreja – nesse caso é o espaço geral – ou o pensionato onde vive Marfa, sua prima.

Assim como ocorre no romance de Zola e na novela de Maria Judite de Carvalho, a protagonista, quando localizada nesse espaço restrito e juntamente com o calor angustiante descrito pela narradora, revela a estagnação, a paralisação dos eventos na narrativa. Ao utilizarmos a teoria de Brandão (2013) sobre os modelos de espacialidade, podemos enquadrar essa obra no espaço dinâmico, pois as digressões de Raíza trazem movimento e dinamismo à narrativa.

Empregando os conceitos de Lins (1976) e Brandão (2013) sobre o espaço social como a representação do espaço onde a personagem mora, os hábitos das personagens nesse local, o estilo que elas levam, a categoria do espaço onde elas vivem e as condições históricas e econômicas, podemos notar que a protagonista têm um padrão elevado graças à profissão de escritora bem sucedida de sua mãe, Patrícia. Raíza não precisava trabalhar, apenas revisava os textos que Marfa traduzia: “Marfa traduzia bem, mas era preciso rever com cuidado porque de vez em quando ela carregava demais no tom de um ou outro impropério que porventura a personagem deixava escapar” (TELLES, 1998c, p. 26). Elas contavam, ainda, com uma empregada que também cozinhava.

O espaço social que Lins (1976) conceitua, agrega também a área geográfica e a categoria do local. O apartamento fica no sétimo andar, onde Raíza observava a realidade das pessoas de uma certa distância: “Fui até a janela. E fiquei a olhar os quintais que se aninhavam ao redor do edifício. [...] assim do alto não se vê as nódoas das roupas e não se reconhece os bichos que estão sendo torturados” (TELLES, 1998c, p. 69). A própria personagem reconhece que vive num casulo, esperando que ele se rompa.

André, a ponta do triângulo amoroso formado por Patrícia e Raíza, é retratado como um jovem angustiado e de origem humilde. Raíza descreve o pensionato onde ele morava como um local velho e antigo: “[...] enquanto subia [Raíza] a velha escada da casa de cômodos. Era um casarão decadente mas limpo. A escada cheirava a creolina” (TELLES, 1998c, p. 142). Além de descrever o espaço, a narradora relata também os cheiros, cores e sujeiras do local, assim como apontou Candido (2006) ao estudar *L'assommoir*: “Espiei e senti o cheiro de André, aquele cheiro característico de sala de aula que eu conhecia tão bem” (TELLES, 1998c, p. 143).

Brandão apresenta ainda o espaço psicológico, que compreende as aflições, afetos, expectativas, sensações e vontades da personagem narradora. Um exemplo dessa representação do espaço psicológico é quando Raíza vai atrás de André no meio da tempestade que estava se formando. Podemos sentir a angústia da protagonista ao procurar o jovem em seu quarto: “Encostei-me ofegante na porta. -André! A luz fraquejou piscando indecisa. Um raio estourou próximo. A luz foi então diminuindo até que a casa inteira mergulhou na escuridão. Torci a maçaneta. -André, supliquei batendo com força, eu sei que você está aí!” (TELLES, 1998c, p. 181).

Dentre os três tipos de ambientação propostas por Lins (1976) – franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua – a que é mais frequente em *Verão no aquário* é a ambientação dissimulada. Vale recordar que a ambientação caracteriza o espaço, a dissimulada exige uma personagem ativa e há um “enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83). Ou seja, conforme já comentamos, seria como se o espaço nascesse dos gestos/ações das próprias personagens. Observemos um fragmento no qual se pode verificar a ambientação mencionada:

Caminhei na ponta dos pés até o piano. Dali já não podia ouvir o ruído secreto de vozes e esse silêncio era mais excitante ainda. Apanhei a pasta que ele deixara na poltrona. Estava cheia de livros em meio de papéis com anotações feitas nervosamente, numa letra irregular. Examinei um pequeno caderno preto. [...] No fundo da pasta encontrei um toco de lápis roído, ele roía lápis como roía as unhas. Eu te amo, escrevi na página em branco. Embaixo, tracei um R. Então fechei o caderno, meti-o na pasta e saí correndo, com a sensação de que alguém me vigiava. Fechei depressa a porta do quarto e voltei-me para o espelho onde uma moça ofegante e quase nua olhava-me estupidamente. (TELLES, 1998c, p. 37).

É perceptível, no trecho acima, que a descrição não interrompeu a ação da narrativa, focando então no objeto devido à ação da personagem. Outro trecho que confirma a ambientação dissimulada no romance é quando Raíza revira uma gaveta à procura de um remédio, trazendo os objetos que compõem a cena: “Revolvi a gaveta na esperança de encontrar um tubo que tia Graciana me emprestara [...]. Não o encontrei. Na antiga desordem, apenas os objetos de sempre: o isqueiro que não fazia fogo, a piteira chinesa, uma pasta com retratos, um caderno que comprei [...]” (TELLES, 1998c, p. 16). Tais objetos acabam por salientar os moradores do local e a passagem do tempo, pois há o “isqueiro” que não funciona, a pasta com retratos e um objeto que, de certa forma, denuncia a condição financeira das personagens – a “piteira chinesa” – um artefato que dá indícios de que o dono é alguém abastado, que certamente não tem preocupações relacionadas à esfera monetária. E de fato, Raíza e a mãe vivem confortavelmente, não havendo nenhuma menção à carência de bens materiais. Na verdade, são

as relações interpessoais que revelam os conflitos, a falta de diálogo e de amor entre mãe e filha.

Em relação à questão financeira, é importante ressaltar que o romance tem início com um sonho de Raíza na casa antiga. Pelas descrições da personagem, é possível notar que a casa é grande e espaçosa, demonstrando a boa condição financeira que os pais de Patrícia tinham antes de falirem: “Estávamos os dois na sala dos retratos da nossa antiga casa, sala dos retratos e das visitas que não nos visitavam nunca. Os móveis suntuosos, os objetos, os quadros – tudo tinha vindo na mudança de tia Graciana, remanescentes meio desparelhados do famoso leilão na casa da avó” (TELLES, 1998c, p. 120).

Ainda na casa antiga, um espaço frequentemente descrito por Raíza é o sótão. Giancarlo, pai da personagem, farmacêutico fracassado e bêbado, procurava refúgio nesse ambiente juntamente com Samuel, tio de Raíza, que ficou louco e foi internado: “Para que as duas irmãs ficassem em paz – minha mãe [...] e minha tia – era preciso que os dois irmãos ficassem longe de suas vistas. No sótão, por exemplo. Sim, a casa era enorme mas nós três não cabíamos dentro dela (TELLES, 1998c, p. 11).

Bachelard (2008) coloca o sótão como uma maneira de ver-se a nu, como se o telhado cortasse as nuvens e todos os pensamentos nesse local fossem claros, com os sonhos numa amplitude clara. O teórico estabelece uma comparação entre sótão e porão: no sótão os animais como ratos e camundongos fazem seu alvoroço, mas ao perceber o dono da casa chegando, voltam ao seu refúgio. No porão os animais são mais misteriosos, pois agitam-se lá seres mais lentos. Assim, “No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite” (BACHELARD, 2008, p. 37). Para o filósofo francês (2008), os medos se racionalizam facilmente no sótão e esse espaço mostra uma proteção para o homem, que pode procurar abrigo da chuva e do sol.

Não há muitas descrições acerca do quarto de Raíza. Sabemos que há um abajur e um retrato do pai que está em cima de uma mesa de cabeceira que tem uma gaveta, onde a personagem guarda alguns objetos pequenos numa bagunça cotidiana, uma penteadeira com um espelho, uma mesa onde ela revisava os textos e há cortinas nas janelas. A parca descrição que a narradora faz dá a entender que o quarto é organizado de forma superficial. No interior, nas gavetas e armários, está tudo desordenado, exatamente como os sentimento de Raíza em relação às demais personagens.

O quarto de André é apresentado com uma pequena cruz na cabeceira da pequena cama, um grande armário e com uma estante cheia de livros. Há também uma mesa pequena com uma pilha de livros, um caderno e anotações espalhadas em cima e uma única cadeira. Uma

desordem evidente que também reflete o mundo interior de André, que pode ser considerado como confuso, um verdadeiro caos. Bachelard (2008) caracteriza o armário como um espaço de intimidade, que não se abre para qualquer um: “Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta” (BACHELARD, 2008, p. 92). Durante a narrativa, não vemos André abrir o armário, assim como a personagem não se abre, apresentando-se sempre caótica, soturna e solitária.

No quarto de Raíza, há um retrato de seu pai, atestando o apego da personagem ao seu genitor, que faleceu, e as lembranças dos tempos em que ela se considerava mais feliz e menos perdida. Patrícia é sempre retratada como calma, taciturna, imperscrutável. Raíza não consegue compreender muito bem a mãe e a disputa por André torna o relacionamento mais complicado ainda. O quarto da mãe compõe-se de uma penteadeira e na mesa de cabeceira há um abajur de opalina rosada, dois livros, o cinzeiro e uma espátula, mas não há fotos: “Andei até o meio do quarto sóbrio e cálido. Faltava ali qualquer coisa de mais pessoal, mais íntimo. Retratos, por exemplo” (TELLES, 1998c, p. 157). O espaço claro e prático reflete a sobriedade da personagem, a sua praticidade.

O último ambiente a ser analisado é o quarto de tia Graciana. De acordo com Lins (1976), ao descrever os objetos e móveis, descreve-se a personagem. A escolha desses objetos reflete o modo de ser dessas personagens. Graciana pegou vários móveis da casa de sua mãe, avó de Raíza, e os colocou em seu quarto. Essa atitude reflete uma tentativa de resgatar o espaço e o tempo que já passou, trazendo conforto à Graciana e à Raíza, que descreve o cômodo como “o mais fresco da casa, embora houvesse nesse frescor um pouco da umidade doentia de uma velha mala que ficou longo tempo fechada” (TELLES, 1998c, p. 28). Bachelard (2008) aponta que o ato de descrever os móveis e os cômodos ajuda a compreender a relação da personagem com o espaço físico e com o espaço evocado pela memória.

Sobre a penteadeira de tia Graciana há vários bibelôs e frasquinhos de perfumes, que ela mesma preparava. A narradora retrata o quarto como úmido e velho e a preferência da personagem pelo escuro acentua essas descrições: “E correu fechar a cortina. Muita luz, não? [...] No verão, prefiro os ambientes mais escuros, disse ela sentando-se ao meu lado. Estava agora perfeitamente à vontade na semi-obscuridade rosada. – Não ficou melhor assim?” (TELLES, 1998c, p. 29). Outro aspecto que reforça a vontade de Graciana em se ocultar é o seguinte trecho: “As cortinas estavam cerradas e na obscuridade de concha, tive a sensação de mergulhar num sonho. Olhei para o relógio de madrepérola em cima da mesinha. Há não sei quantos anos estava parado nas três horas” (TELLES, 1998c, p. 103). O relógio parado há anos corrobora a



ideia de a personagem ter ficado aprisionada ao passado e ao seu desejo de não esquecê-lo, buscando preservá-lo.

Outro aspecto interessante que encontramos na caracterização de Graciana e seu quarto é a maneira como a narradora retrata esse cômodo habitado pela personagem. Em vários excertos temos a descrição do quarto como uma concha. Bachelard (2008) explicita que as conchas representam as imagens que ilustram a função de habitar. Um molusco tem a sua concha, seu lugar, que concomitantemente é uma carapaça. Ao mesmo tempo que ele é livre, ele é acorrentado, aprisionado. Ele tem seu lar consigo sempre, mas não consegue se livrar dele. A concha, no caso de Graciana, mantém a sua ingenuidade de quando era jovem, encasula-a e a protege do mundo que a assusta e, também, serve para guardar os tesouros de seus familiares.

E o quarto de Graciana, sempre escuro, é a sua concha: “Deixei-a imóvel e assustada dentro de sua concha” (TELLES, 1998c, p. 36) / “Tia Graciana já tinha voltado para sua concha” (TELLES, 1998c, p. 160). Essa mania da personagem de sempre se esconder representa o seu medo em se impor e a sua mania de se abster de dar opiniões, voltando para o conforto de seu quarto. Nessa perspectiva, é importante destacar que

A simbologia dos antigos fez da concha o emblema do nosso corpo, que encerra num invólucro exterior a alma que anima o ser inteiro, representado pelo organismo do molusco. Assim, disseram eles, como o corpo se torna inerte quando a alma se separa dele, da mesma forma a concha torna-se incapaz de mover-se quando se separa da parte que a anima. (BACHELARD, 2008, p. 127).

O espaço descrito – o quarto – configura-se como um elemento protetor de Graciana. Dessa maneira, espaço e personagem fundem-se e convertem-se nas duas faces de uma mesma moeda, estabelecendo uma relação solidária e complementar: “Queremos simplesmente mostrar que quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido (BACHELARD, 2008, p. 141). Nesse sentido, tia Graciana é incapaz de sair de seu aquário (o quarto/a casa), condenada a esse confinamento, que ela considera como um lugar onde está segura, não precisa discutir ou se impor, pois ela não permite que nada a atinja, nem a dor e nem qualquer sentimento amoroso.

Nas descrições do aposento ocupado por Graciana, constamos o emprego da motivação homóloga de Tomachévski (1971), que confirma a complementaridade espaço/personagem, assinalando a sua solidão e também outros sentimentos, conforme se pode depreender do seguinte fragmento extraído do romance: “Não havia flores em parte alguma, tinha sido um inverno terrível aquele, a geada matou tudo” (TELLES, 1998c, p. 31). Graciana, ao relembrar

com tristeza da morte de sua irmã, conta que o inverno fora sem flores, ambiente que reforçava a melancolia e a dor do momento passado.

Outra passagem que reforça a motivação homóloga é quando Raíza resolve ir ao quarto de André, cheia de dúvidas por causa de seus sentimentos confusos e de ansiedade e o tempo está tempestuoso, intensificando o ritmo da narrativa: “Acordei no meio da escuridão. Anoitecera e soprava agora um vento ardente. Senti o cheiro da tempestade aproximando-se embuçada, se o vento não gemesse tanto podia até ouvir-lhe os passos” (TELLES, 1998c, p. 180).

Ao descobrir que André havia se matado, Raíza sente um arrependimento profundo e a chuva recomeça a cair. O dia está cinzento. E já no final da narrativa, quando a protagonista e sua mãe conseguem se entender e superar o desentendimento que havia entre elas, Raíza enxuga as lágrimas, fecha a janela ao sentir o vento frio, momento em que “o verão terminara” (TELLES, 1998c, p. 206), configurando o fecho do relato.

Lins (1976) menciona casos em que o espaço pode provocar a ação e casos em que pode propiciar a ação. E o espaço pode servir também para situar e enriquecer a personagem, influenciando-a: “Eu também me sentia entorpecida em meio da tarde que estalava ao sol. Até o silêncio era quente, um silêncio de boca aberta e narinas dilatadas, aninhando-se nos cantos de sombra ou debaixo dos móveis como um animal encalorado” (TELLES, 1998c, p. 21). Em muitos trechos da narrativa pode-se notar esse arrastar do dia por causa do calor, como se o calor pesasse e cansasse as personagens. Sendo assim, o calor do verão parece atuar diretamente no modo de agir das personagens, provocando atitudes de inércia, de falta de ação, as quais culminam na falta de comunicação entre mãe e filha, confinando-as a viverem solitárias, em seus “recipientes de vidro”, até o momento em que uma tragédia as faz saírem de suas redomas e, a partir disso, mãe e filha buscam restabelecer o fio do diálogo partido com a disputa por André e buscar uma solução para o seu relacionamento conflituoso.

### 3.3 O aquário como representação metafórica das personagens das duas obras

Nas análises realizadas a respeito do espaço em *As palavras poupadas* e *Verão no aquário*, pode-se perceber que um objeto é recorrente nas duas obras e devido a sua importância, julgamos imprescindível abordá-lo nesse tópico. O aquário está presente nos dois livros e tem um significado especial, não sendo somente um recipiente decorativo com peixinhos em seu interior. Iniciaremos as considerações com a novela *As palavras poupadas* e

a importância desse objeto para Graça, depois teceremos ponderações a respeito desse componente estrutural da narrativa em *Verão no aquário*, para a protagonista Raíza.

A angústia, para Graça, revela-se simbolicamente no aquário que a personagem adquire no início da narrativa: “Dá [Piedade] dois passos em frente e fica a olhar sem compreender o que faz ali aquele aquário” (CARVALHO, 1963, p. 17). De acordo com Lepecki (1979 *apud* OLIVEIRA, 2005, p. 291), se de uma perspectiva “o espaço reduzido e fechado, concomitantemente translúcido, é reduplicação do estado de espírito da protagonista em quem convivem angústia e virtualidade de realização”, de outra, “o peixe, mudo e passivo, objecto e posse nas mãos de um sujeito, reduplica, por seu turno, a sequência vivencial onde a protagonista permitiu-se ser objecto nas mãos de outrem – pai, marido ou madrasta, não importa”. O recipiente e seu único habitante desvelam a situação de Graça no mundo patriarcal: deve obediência ao pai, ao marido, à madrasta e, em certa medida, ela é um objeto, controlado por todos, impedida de lutar pelo seu amor pelo primo. Tal como o peixinho, que é comprado e colocado num cômodo da casa, Graça também é manipulada, objetificada, deve atender às expectativas dos mais velhos, embora isso não a impeça de tentar fugir dessa situação, mesmo fracassando.

A solidão da personagem relaciona-se com o pequeno aquário que abriga um único peixe. O temor da protagonista a mudanças reflete-se na compra do objeto, que ela coloca exatamente onde havia outro aquário em sua antiga casa: “Em que estava a pensar? No aquário, claro, em que havia de ser? No aquário e no lugar onde o vai pôr. Mas aonde há-de-ser senão na sala? Não foi para isso que o comprou, para o pôr na sala? Era lá que estava o peixe encarnado de Leda, em cima da estante [...]” (CARVALHO, 1963, p. 19).

A narrativa contém muitas analepses, e o aquário ajuda a compor a história por trazer recordações à personagem:

O aquário fica ali muito bem, não podia arranjar-lhe sítio melhor. Veio preencher um lugar que, Graça verifica-o depois de o ter pensado, lhe pertencia. Assim como um rectângulo de parede de onde se tire um quadro, pertence para todo o sempre ao quadro. O papel fica mais escuro ou mais claro (não desbotou com o tempo ou não se queimou), e horrivelmente nu e vazio. O ar também sobejava na parede, por cima da estante. Agora sim, está tudo como devia estar. Sereno, quase apaziguado. O aquário arrasta-a por secretos caminhos ao Dupont e depois, por um atalho conhecido, às trutas do Roal. (CARVALHO, 1963, p. 27).

Embora o aquário seja um invólucro que, normalmente, tem um ser vivo dentro de si, essa vida reveste-se de monotonia, de tristeza, de falta de horizontes. O peixe que se mexe nas

suas águas está aprisionado, confinado num espaço exíguo e condenado a repetir sempre os mesmos movimentos e as mesmas ações, assim como as personagens da novela juditiana.

O pai de Graça era descrito como taciturno e pouco afetuoso, não mantendo um bom relacionamento com a filha e nem com a sua segunda esposa. Leda, madrasta de Graça, era retratada como alegre e falante, mas vai se fechando cada vez mais devido ao tratamento frio que recebia do marido. O aquário servia, para Leda, como um objeto para reflexão, assim como servia para Graça: “Leda corava muito [...] e as pálpebras tombavam-lhe sobre os olhos como persianas que ela involuntariamente cerrasse porque lá fora não havia nada para ver. Às vezes parava em frente do aquário, como que esquecida. Que pensamentos seriam os seus?” (CARVALHO, 1963, p. 63).

O aquário, em *As palavras poupadas*, além de trazer recordações e motivar as reflexões nas personagens, é também um emblema da opressão e da paralisação de Graça. O fato de a protagonista estar sempre encarcerada em seu apartamento, rodeada por móveis e objetos que não a deixam esquecer o passado, evidenciam a visão restrita que acomete a personagem e a aprisiona num aquário imaginário.

A solidão traz conforto a Graça, e ela encontra refúgio em seu quarto, onde não precisa lidar com telefonemas, com a empregada, com ninguém. As paredes invisíveis que se ergueram no apartamento aprisionam as duas pessoas que ali transitam. Piedade encontra asilo na cozinha, onde passa a maior parte do dia. Nessa constante procura por proteção, Graça não sai de seu abrigo, de sua concha, onde se isola do mundo e mantém suas lembranças por meio da disposição da mobília que é mantida exatamente como na casa de seu pai – intacta.

A narrativa tem início em um táxi e termina em um táxi, quando Graça foge do encontro marcado com Leda. Uma característica das personagens juditianas é a passividade e o conformismo, motivo que leva a protagonista a fugir da madrasta com medo de que o encontro pudesse mudar as disposições de seu passado. Ao esgueirar-se do confronto com pessoas que fizeram parte de sua vida, Graça encontra uma forma de evitar o encontro com os fantasmas de seu passado. De acordo com a análise de Früh (2005, p. 95), essa personagem “[...] permanece presa ao movimento cíclico do mundo-aquário em que vive. Um mundo calmo, aparentemente, sem sobressaltos”.

Em *Verão no aquário*, o aquário é o símbolo da opressão que imobiliza a protagonista. A narrativa retrata o processo de identificação e a busca de Raíza pela maturidade, mostrando a personagem presa nesse aquário imaginário enquanto não consegue alcançar seu objetivo. Nesse período, Raíza encontra-se encarcerada na inércia de não conseguir alcançar seus objetivos, sejam eles o amor da mãe ou de André, homem idealizado, ou até mesmo voltar a

tocar piano. O calor denso vem para reforçar a sensação de enclausuramento no aquário, onde Raíza parece estar imersa num nadar sem escapatória.

Encontrando-se nesse sufoco, a personagem principal tenta abrandar a solidão com festas e paixões levianas. Após ficar com Fernando, a protagonista começa a relembrar seus antigos casos. Essa prisão figurada em que a personagem se encontra é simbolizada pelo aquário. Numa passagem do romance, ela deixa entrever esse universo de sentimentos e emoções mal resolvidas e que perpetuam a sua insatisfação e a sua incapacidade para manter um relacionamento amoroso:

Os anos iam tombando e com eles os amores, um por um, com uma naturalidade natural demais. Nua ao lado de Fernando, como já estivera ao lado de João Afonso, aquele João Afonso tão elegante, tão grisalho, tão cansado e tão campeão de voleibol, principalmente campeão. [...] Engoli as lágrimas e pude então rir para Fabrízio que nesse momento enchia meu copo de vinho. [...] Fabrízio Rodrigues, o Lili. [...] [Diogo] me amou e eu quis também mas não consegui. [...] “Você tem medo de ficar sozinha, Zazá, você tem medo e por isso me segura embora não me ame. E com isso acaba ficando mais só ainda. Por que você tem tanto medo assim?” (TELLES, 1998c, p. 50).

Raíza sente-se impotente e inapta a romper com esse isolamento e essa carência emocional e afetiva, e a narrativa torna-se angustiante ao acompanhar esse aprisionamento da personagem, conforme fica patente no seguinte excerto: “Lecionar, não é? Amanhã, titia, amanhã começo uma vida nova, hoje não dá mais tempo. [...] Cerrei as venezianas para que o quarto ficasse mais fresco. Era longo demais aquele verão. Era longa demais a vida” (TELLES, 1998c, p. 77 e 99). O fato de adiar certas atitudes, de se recusar a agir revela uma personagem profundamente apegada à inércia, e pouco afeita a mudanças radicais. Um grande período de sua vida é intensificado pelas bebedeiras e ressacas, uso de drogas, tabagismo, depressão e o calor sufocante:

Quando abri os olhos novamente, estava com a cara nas bandagens cheirando a éter e suor. E ele? Perguntei-lhe olhando em redor. ‘Ele quem?’ estranhou Eduardo deslizando as mãos pelas minhas coxas. Estou bêbada, bêbada, fiquei repetindo voltada para a orquestra. [...] O vestido colara-se ao meu corpo e agora já não me repugnavam os outros corpos também molhados que se encostavam ao meu, o suor nos irmanava, o suor e a aflição. (TELLES, 1998c, p. 79-80).

Ao entrar na igreja para rezar, Raíza pensa em sua família como seres frágeis e aprisionados num mesmo aquário: “Fechei os olhos: ajudai a ela [Patrícia] para que os que dependem da sua força sejam ajudados também, eu, Marfa, André, tio Samuel, tia Graciana, Dionísia... [...] Tinha ainda o aquário com os peixes nadando em círculos, amigos e inimigos condenados à mesma água” (TELLES, 1998c, p. 142). Nesse trecho, é perceptível um

amadurecimento por parte da personagem, ao reconhecer a dependência para com a mãe, não somente financeira, mas como uma força motriz da qual os demais dependem, inclusive a própria Raíza.

No meio da narrativa, podemos ver uma mudança em Raíza, uma tentativa de reconstrução, uma metamorfose: “Estamos saindo do casulo e essa é uma fase difícil, eu mesma retrocedo às vezes ao ponto de partida, perco a esperança, fico ruim de novo. Mas assim que o casulo se romper, temos que seguir em frente, com a coragem de não olhar para trás!” (TELLES, 1998c, p. 114). A personagem passa por esse processo numa busca pelo afeto da mãe e de André e também pela salvação divina. Nesse fragmento é possível visualizar as recaídas que a personagem tem, não conseguindo deixar o vício do cigarro de uma vez e o vício da carne com Fernando, seu amante: “Você está amarela... ‘É que deixei de fumar e todas as vezes que aperta a vontade, fico assim. Depressa, um cigarro!’ Quando a fumaça me penetrou, foi diminuindo o formigamento nas pontas dos dedos. [...] Senti de repente uma certa calma.” (TELLES, 1998c, p. 162). O abandono de vícios arraigados é tão difícil quanto a atitude de sair do espaço fechado e opressivo no qual se encontra.

Outra característica que aprisiona a personagem no aquário é a visão restrita de Raíza. A personagem observa tudo com uma certa distância, como se sentisse uma necessidade de proteção permanecendo fechada em casa e escondida em seu aquário. Ela observa as pessoas do alto do sétimo andar, com muros delimitando o espaço dessas pessoas, onde não há socialização com os vizinhos. Assim como ocorre em sua própria casa, onde se erguem muros invisíveis isolando cada personagem em seu próprio “recipiente de vidro”:

E fiquei a olhar os quintais que se aninhavam ao redor do edifício. No quintal do viveiro de pássaros, uma mulher lavava roupa no tanque. [...] No quintal dos velhos, o gato brincava com um bichinho escuro que podia ser um camundongo. Ou um passarinho. No quintal da casa de pensão, só as roupas abertas nos varais que iam e vinham formando um labirinto. [...] *Meu metro quadrado está aqui dentro, pensei fechando as mãos.* (TELLES, 1998c, p. 69, grifo nosso).

O sentimento de proteção que a protagonista necessita fica evidente no gesto que ela tem com o aquário: “Tirei uma folha de alface do prato e mergulhei-a no aquário. Agora eles vão ter um esconderijo. [...] Eles estão muito expostos, os pobrezinhos. [...] Fiz girar a folha dentro do aquário. Sentia-me mais exposta do que os peixes” (TELLES, 1998c, p. 129-130). A transformação de Raíza começa a ficar evidente quando ela e Patrícia começam a conversar sobre a vida de peixes de aquário, fato que se transforma numa alusão explícita à vida das próprias personagens:

- Deve ser boa a vida de peixe de aquário, murmurei.
  - Deve ser fácil. Aí ficam eles dia e noite, sem se preocupar com nada, há sempre alguém para lhes dar de comer, trocar a água... Uma vida fácil, sem dúvida. Mas não boa. Não esqueça de que eles vivem dentro de um palmo de água quando há um mar lá adiante.
  - No mar seriam devorados por um peixe maior, mãezinha.
  - Mas pelo menos lutariam. E nesse aquário não há luta, filha. Nesse aquário não há vida.
- A alusão não podia ser mais evidente. Estou me despedindo do meu aquário, mamãe, estou me preparando para o mar, não percebe? Mas nem você percebe isso?... (TELLES, 1998c, p. 131).

Posteriormente ao diálogo com a mãe, Raíza procura André para conversar. A personagem transita por momentos em que constata a necessidade que tem relacionada a mãe e por momentos nos quais a rejeita. Quando está próxima a André, tomada pelo ciúme, rechaça essa carência: “Vamos para o mar, André? Minha mãe me aconselhou o mar, diz que estou num aquário. Mas ela também está num aquário. ‘Ela não’” (TELLES, 1998c, p. 174). Dessa maneira, o espaço do aquário configura-se como um espaço ínfimo, pequeno, limitador e as personagens, tanto a mãe quanto a filha, precisam sair desse local redutor, buscar a liberdade e tentar re-estabelecer os laços familiares.

Após o suicídio de André, Raíza consegue se libertar dos sentimentos contraditórios que sente pela mãe, quando alcança o equilíbrio e inicia uma vida nova. Percebe-se que a personagem conseguiu sair do aquário ao se conscientizar a respeito da crise vivida e demonstrar maturidade com relação ao rancor que sentia por Patrícia. Essa transmutação pode ser entendida como sair do aquário para enfrentar o mar ou sair do casulo para enfrentar o mundo:

- Eu queria ter a certeza, mamãe, eu queria tanto saber... Vivi num inferno e infernizei todos em redor, nem nos sonhos tinha paz. Via vocês dois juntos e acordava tão desesperada, queria ter certeza...
- Tem agora?
- Não, não tenho. Aconteceu tanta coisa e ainda não sei.
- E quer saber ainda?
- Não, não me interessa saber mais nada. Não me interessa mais, é como se tudo isso nunca tivesse me preocupado. Será que estou assim porque ele morreu. Ele não precisava ter morrido...
- Precisava, Raíza, murmurou ela brandamente, acariciando minha cabeça. Fez uma pausa. Mas passou e a prova disso é que você já não se interessa mais em saber.
- Quis tanto te quebrar e quem se quebrou fui eu. (TELLES, 1998c, p. 196 e 200).

No final da narrativa, tanto Raíza quanto a mãe deixam de lado as suas defesas, expondo seus sentimentos e emoções, saindo do confinamento emocional e também do espacial, ao assumirem seus papéis e suas culpas no relacionamento conflituoso que se perpetuou entre

ambas ao longo do relato, e que finalmente é rompido com a tragédia desencadeada com André, que era o ponto mais acirrado entre ambas e que ocasionava o isolamento e falta de diálogo entre elas. O seu desaparecimento termina por quebrar as paredes do aquário e as faz reatar os laços afetivos anteriormente rompidos.

Em *As palavras poupadas*, a primeira menção ao aquário surge no início da história, quando Graça resolver comprá-lo:

O peixe põe-se a dar voltas no seu pequeno planeta translúcido. “Pode pôr-lhe um pouco de areia no fundo e algumas pedrinhas de cor”, disse o empregado que a atendeu. Como se ela não soubesse. Mas por enquanto a casa está vazia e o peixe tem o espaço todo seu e dança e para depois a olhar para fora surpreendido, agitando os seus grossos lábios redondos. Tem mesmo que lhe arranjar qualquer coisa, aquela ausência de cenário é triste demais, quase constrangedora. Faz frio. (CARVALHO, 1963, p. 16-17).

Na loja, chama a atenção de Graça o fato de o aquário e seu habitante estarem num local impessoal, sem ligações afetivas, “frio” como a estação do ano, que fustiga os transeuntes nas ruas. No entanto, a mudança de espaço também não significa que o peixe adentrará em um ambiente mais acolhedor, pois os moradores da casa de Graça, cada um à sua maneira, vive dentro de um espaço determinado, e não há possibilidade de qualquer alteração dessa situação.

Diferentemente do que ocorre com Raíza e sua mãe, que rompem as paredes de seu isolamento, quebram o vidro que as separavam, Graça, cada vez mais se isola, se refugia no seu mundo, e parece condenada a viver na solidão, longe do contato físico com outras pessoas, aprisionada num passado no qual também não foi feliz.

Uma narrativa volta-se para o presente, para a liberdade e a menção ao “mar” em *Verão no aquário* é bastante simbólica nesse sentido, uma vez que Raíza está saindo do seu casulo, está acertando as contas com o passado e as perspectivas para o seu futuro são promissoras. Em contrapartida, a narrativa juditiana desvela uma personagem aferrada ao passado, e mesmo quando tem a possibilidade de solucionar situações que ficaram pendentes na sua juventude, ela foge, retorna à proteção do seu “aquário”, deixando evidente que para Graça não há nenhuma possibilidade de que sua vida possa sofrer alguma mudança, mesmo porque ela não deseja isso, preferindo o isolamento e uma vida cotidiana marcada pela rotina, pelos infinitos dias de inverno, sem luz, apagada, resignada a essa sorte e a essa condenação que ela mesma se auto infligiu.



### 3.4 Os espelhos: reflexos interiores de Graça e Raíza

Um objeto comum nas duas narrativas e que cercam as protagonistas são os espelhos. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019), o espelho (*speculum*), deu nome à especulação. Antigamente, especular era o ato de observar o céu e seus astros, os movimentos das estrelas, utilizando um espelho. Em conformidade com os contos ocidentais, o espelho reflete o conteúdo do coração e da consciência, assim como a sinceridade.

Na tradição nipônica, por sua vez, o espelho também é relacionado com a revelação da pureza e da verdade. A perspectiva indo-budista utiliza um espelho do carma para o julgamento dos mortos, sendo instrumento de Iluminação e símbolo da sabedoria e do conhecimento. O espelho coberto de pó representa o espírito obscurecido pela ignorância. “Esses reflexos da Inteligência ou da Palavra celestes fazem surgir o espelho como o símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. É também o do Intelecto divino que reflete a manifestação, criando-a como tal à sua imagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 394).

Ao dizer que o intelecto divino se manifestou e se criou tal qual sua imagem, temos a origem da queda de Lúcifer pela revelação da Identidade e da Diferença no espelho. No sentido religioso, “O coração humano, espelho que reflete Deus, está dito, por exemplo, em Angelus Silesius; o espelho do coração reflete, entre os budistas, a natureza de Buda; entre os taoístas, o Céu e a Terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 394). O espelho é frequentemente atribuído a um símbolo solar porque a inteligência celeste refletida pelo espelho se identifica simbolicamente com o sol, mas ele é ao mesmo tempo um símbolo lunar porque a lua é como um espelho que reflete a luz do sol. O espelho, na tradição do Veda, simboliza a sucessão de formas, o caráter mutável dos seres e sua duração limitada.

Na China, o espelho é um símbolo lunar e feminino, sendo o emblema da rainha. É também o signo da harmonia e união conjugal, e o espelho partido representa a separação. O espelho octogonal representa a harmonia e a perfeição e para os taoístas, ele os protege e afasta das influências maléficas. Ainda na China, o espelho redondo representa o celeste e o espelho quadrado representa o terrestre. No Japão, o espelho é um símbolo de pureza da alma, uma reflexão de si na consciência.

Em uma acepção filosófica projetada por Platão e Plotino, a alma é considerada espelho, pois a imagem de um ser está sujeita a receber a influência de seu modelo, assim como um espelho. O homem enquanto espelho reflete o que está em seu interior, beleza ou feiura. O

mais importante é a qualidade do espelho. Quanto mais polida a sua superfície, mais reflexo será obtido. Nessa perspectiva, “[...] como um espelho, quando é bem feito, recebe em sua superfície polida os traços daquele que lhe é apresentado, assim também a alma, purificada de todas as manchas terrestres, recebe em sua pureza a imagem da beleza incorruptível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 395).

A função de um espelho não é só refletir uma imagem, pois esse espelho, ao se tornar alma, participa da imagem e passa por uma transformação. Dessa forma, “Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 396). Para encerrar as definições conceituais de espelho em diferentes culturas, no Irã, o tema do espelho mágico que possibilita ler o passado, o presente e o futuro, é clássico, conforme comprova a seguinte lenda: a taça de um rei, Jamshid, é um espelho que simboliza seu coração. A ferrugem que cobre o espelho (coração) de metal simboliza o pecado, e o polimento do espelho simboliza sua purificação.

Nas duas obras utilizadas como objeto de análise nesta dissertação, o espelho é um dos objetos que cercam as personagens e se destaca. Em *Verão no aquário*, o espelho tem diferentes significados para Raíza. O espelho velho, que ficava na casa antiga, representava para a personagem uma fuga, um local onde ela podia ser feliz e se encaixar em sua morada juntamente com o tio e o pai: “Sim, a casa era enorme mas nós três não cabíamos dentro dela. Mas cabíamos dentro do espelho. E éramos felizes quando nos encontrávamos nele embora parecêssemos três afogados na superfície de uma água vidrada” (TELLES, 1998c, p. 11). A menina temia que o espelho se quebrasse e ela se perdesse do pai e do tio.

Esse mesmo espelho é descrito como muito antigo e delimitado por uma moldura dourada, que pode ser visto como uma proteção para as personagens, uma forma de eternizar determinados momentos de suas vidas e, embora a superfície espelhada não seja mais a mesma, configurando dois momentos distintos e dois espaços também diferenciados – o espelho da mesa de toalete e do sótão desvelam o mundo interior e o círculo familiar restrito, solitário e incomunicável:

[...] um espelho redondo todo cheio de manchas porosas como esponjas embebidas em tinta. Nele eu ficava amarela também, eu, meu pai, tio Samuel, todos da mesma cor do cristal doente, enfeixados no círculo da moldura dourada.

[...]

Lancei um olhar ao espelho da mesa de toalete. Eu teria que procurar minha imagem em outro lugar, lá em meio das manchas do espelho do sótão e que há anos me guardava intacta, como num retrato (TELLES, 1998c, p. 11, 24)

A vulnerabilidade do espelho pode ser vista também como a fragilidade do espaço em que Raíza mora. Ela não se considera bem-vinda em sua própria casa, sentindo que não pertence àquele lugar. Em um outro trecho, Dionísia, a empregada, está polindo as caçarolas até refletirem como um espelho. De acordo com a lenda da literatura islâmica mencionada anteriormente, que se encontra presente no *Dicionário de símbolos*, esse polimento e brilho significa a purificação e a elevação, como uma vitória sobre a sujidade.

Durante a narrativa, muito do que conhecemos de Raíza é descrito por outros personagens. Quando temos a própria personagem se descrevendo, muitas vezes é através de seu reflexo no espelho, onde ela transmite seu modo de ser e se projeta por intermédio do objeto: “Achei que antigamente meu cabelo era mais dourado. [...] Voltei-me para o espelho: uma moça magra e loura, os pés descalços manchados de talco. E os cabelos escorrendo água” (TELLES, 1998c, p. 20, 127). Nesse instante de contemplação, ela se vê como uma mulher comum, confinada em um ambiente asfixiante, e de extrema solidão.

Durante muitos momentos da narrativa, Raíza esforça-se para esconder seu verdadeiro eu em uma tentativa de adequação ao meio em que vive, além do medo da rejeição ao tentar ser quem é e por encontrar um pouco de alento ao se integrar com outras pessoas. Nesse fingimento e carência, acompanha sua prima Marfa em festas regadas com álcool e drogas e após combinar o álcool com substâncias ilícitas, recobra a lucidez ao encarar a imagem projetada pelo espelho: “Olhei ao redor: eram grotescas as imagens das mulheres nos espelhos, agora que elas se expunham sem disfarces, desabotoados os botões apertados, afrouxadas as cintas apertadas, relaxamento de caras e bexigas num *intermezzo* que cheirava a suor, perfume e urina” (TELLES, 1998c, p. 81). É somente através da imagem crítica refletida que Raíza consegue enxergar o caos e se libertar daquele ambiente. As imagens especulares revelam figuras de mulheres grotescas, que afrouxam as vestes, os cintos, enfim, deixam de lado as convenções sociais e podem desvelar as formas de seus corpos, as suas imperfeições. De certa forma, Raíza harmoniza-se com essas visões “grotescas” e tem o desejo de se desvestir das convenções, das amarras sociais, para que o seu verdadeiro eu possa desabrochar.

Após esses fatos, a personagem entende que o espelho não se reveste somente da função de refletir uma imagem, tendo a seguinte preocupação: “E se eu fosse um espelho deformador de imagens como o espelho louco do parque de diversões?” (TELLES, 1998, p. 83). O espelho pode também refletir a alma, trazendo a interação do sujeito contemplado e do espelho que contempla. A deformação, como apontamos acima, pode conotar também uma libertação, uma possibilidade de mudança, que é o que a protagonista de *Verão no aquário* persegue durante toda a narrativa marcada pelo triângulo amoroso com a mãe, Patrícia, e André.

O conceito formulado no *Dicionário de símbolos* para o espelho partido, significando separação, pode ser observado na narrativa. Nas últimas páginas do livro, quando tentam levar o espelho para o apartamento, ele se partiu “e caiu em estilhaços” (TELLES, 1998c, p. 202). Ao se romper, o espelho liberta a menina que lá estava “presa”, simbolizando a maturidade alcançada por Raíza e mostrando que ela está pronta para a fase adulta.

Em *As palavras poupadas*, a personagem principal é um pouco diferente de Raíza. Graça é mais introvertida, calada e não há pessoas com quem compartilhar suas angústias, vivendo só em seu próprio mundo. A empregada e ela não tinham um bom relacionamento e o marido não dialogava muito com ela, causando uma introspecção maior ainda.

Graça não se sentia muito à vontade em frente a grandes espelhos, evitando-os quando possível. Na opinião da personagem, “Os espelhos [...] eram feitos para a gente se estudar, de frente, ou a três quartos, com atenção, durante alguns segundos, e para depois deixarem de existir” (CARVALHO, 1963, p. 26). Os grandes espelhos, conforme Graça pondera, refletiam centenas de imagens suas e a perturbavam, pois conseguia se ver mesmo sem olhar. Ela se sentia exposta, como se fosse um filme projetado para todos verem.

Outra característica da personagem é a aversão a mudanças. Graça utiliza a mesma mobília deixada pela avó, que inclui uma *coiffeuse* (penteadeira) com um espelho retangular. Após tantos anos, esse espelho está despolido e quebrado em um dos cantos. A protagonista evita passar tempo demais em frente ao espelho, pois “[...] vê, mesmo sem olhar, a sua sombra de perfil. [...] Mesmo sozinha se sente constrangida com aquela imagem momentânea que flutua e logo se esvai, deixando vazio o cenário que é afinal a sua” (CARVALHO, 1963, p. 83). O mal-estar diante do espelho é revelador dos conflitos de Graça, também envolvida numa relação triangular com a madrastra, Leda, e o primo, Vasco. Ela é uma adolescente, que julga ter uma aparência feia, quando se compara com Leda. O ato de fugir diante do seu reflexo no espelho é uma atitude que a acompanhará por toda vida, porque ela foge do confronto com Leda, com o pai e até mesmo com Vasco, uma vez que termina calando-se, não ousando pôr tudo às claras, “poupando” suas palavras, criando barreiras que a impedem de ser uma mulher realizada e feliz.

Assim como Raíza, Graça vê no espelho antigo uma forma de apego ao passado, em uma época que ela pensava ser feliz. O espelho despolido remete a uma vida de outrora. Em consonância com as informações do *Dicionário de símbolos*, nota-se que para obter o máximo de reflexo, o espelho deve estar perfeito e polido, podendo refletir assim a sinceridade, a consciência e a verdade, algo que a personagem evitava.

Essa resistência da personagem às mudanças explica seu desconforto frente a superfície espelhada. Ela evita contato com o mundo exterior, vivendo em seu casulo, evitando

uma projeção sua para qualquer pessoa que possa vê-la. O que a assusta é também o fato de não poder se ver inteiramente, de ver só uma parte de si. Não é possível encarar seu perfil, só com a ajuda de um outro espelho. Perfil esse que não lhe pertence, que é dos outros. Assim, do mesmo modo que ela oculta seus sentimentos, suas vontades daqueles que a circundam (pai, madrasta, marido), recusa também a se olhar, a se enxergar e se fecha para as emoções, para a vida, para qualquer possibilidade de diálogo verdadeiro com o próximo.

No final de *Verão no aquário*, o espelho se partiu em estilhaços, simbolizando o amadurecimento e a passagem de Raíza para a vida adulta, pronta para encarar uma nova fase. Em *As palavras poupadas*, o espelho tem um canto quebrada, mas nada que influenciasse a sua função de refletir, apesar de estar um pouco sem brilho. Portanto, entende-se que Graça permanecerá em seu mundo, aprisionada dentro do antigo espelho em um passado que não foi muito feliz e cada vez mais isolada do contato com outras pessoas.

Vale ressaltar que o espelho se associa à metáfora do aquário, já que são formados por superfícies vítreas e acabam por desvelar a interioridade das personagens. O aquário conota o confinamento, o aprisionamento, a asfixia de Raíza e Graça no universo familiar. O espelho, por sua vez, busca fornecer a face oculta dessas duas personagens, pois uma evita encarar a realidade e os problemas que a cercam (Graça) e a outra (Raíza) olha a sua imagem, encara o seu reflexo e, desafiadoramente, parte em busca de mudanças, procurando resolver os conflitos com a figura materna, reconciliando-se com ela, projetando uma tentativa de trilhar um caminho diferente, e mais feliz.

Portanto, as superfícies especulares são reveladoras do mundo interior das personagens e apontam para uma situação de petrificação e manutenção de situações e problemas familiares, que para Graça são insolúveis e, na direção oposta, para Raíza, tais imagens fazem-na enxergar-se como ser humano, com debilidades, mas também com energia, com vigor renovado, como alguém que será capaz de superar as adversidades e trilhar outros caminhos e, em suma, refletem uma possibilidade de amadurecimento em contraposição a um enrijecimento, a uma recusa de rever o passado, redimensioná-lo e seguir em frente. Em suma, Raíza liberta-se do passado, vai em direção a um futuro, enquanto Graça volta-se para o passado, eterniza-o, deixando evidente a sua incapacidade de qualquer mudança ou alteração no curso de sua vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] esse poder de representar pela ausência e de manifestar pelo distanciamento, que está no centro da arte, poder que parece afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam, poder de transformação, de tradução, em que é esse próprio afastamento (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas invisíveis, transparente as coisas visíveis, torna-se assim visível nelas e se descobre então como o fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e onde tudo acaba.

Maurice Blanchot

Após as considerações expostas sobre o espaço ao longo desse estudo, vislumbramos várias particularidades na maneira pela qual ele se concretiza nas obras selecionadas de Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho. Além das obras escolhidas como *corpus* para a pesquisa proposta, realizamos a leitura dos romances de Telles, *Ciranda de pedra*, *As meninas* e *As horas nuas*, e do romance de Carvalho, *Os armários vazios*.

Diante da leitura dos textos supracitados, pode-se verificar o caráter intimista da escrita das duas autoras, assim como a solidão urbana, os triângulos amorosos, o retraimento emocional feminino, a perspectiva existencialista e a dificuldade de comunicação, assim como outros aspectos que têm como ambiente principal o espaço doméstico.

Primeiramente, a característica intimista fica demonstrada quando a voz narrativa enfoca nos sentimentos angustiantes de Graça, quando a ex-madrasta Leda marca um encontro com a personagem, que se desespera e foge. No romance de Lygia, percebe-se essa característica quando Raíza sai em uma noite tempestuosa para encontrar André, num dos vários segmentos em que a narração esmiúça bem o desespero da personagem, refletindo todos os seus sentimentos.

A segunda característica apontada, a da solidão urbana, verifica-se por exemplo quando Raíza observa à distância tudo o que ocorre ao alcance de sua limitada visão, de um apartamento no sétimo andar. Em raros momentos a personagem sai do conforto de seu lar, isolando-se de todos, até mesmo de seus familiares. Em *As palavras poupadas*, a solidão urbana fica clara quando a personagem evita qualquer tipo de contato com as pessoas, até mesmo com a empregada, buscando abrigo em seu quarto.

Os triângulos amorosos ficam explicitados quando Lygia utiliza a dúvida para que o leitor decida se Patrícia, mãe de Raíza, se relacionou com André ou não, personagem que era “alvo” dos sentimentos amorosos de Raíza. Em *Os armários vazios*, de Maria Judite de Carvalho, o triângulo amoroso ocorre também entre a mãe, Dora, a filha Lia e Ernesto. Nessas duas obras também é perceptível a figura da mulher e mãe como provedora do lar, ao invés do “tradicional” homem sustentar o lar.

Quanto ao retraimento emocional, a personagem Graça supera Raíza. Durante o seu casamento, o que ela pensava ser uma grande conexão era na verdade o marido completando suas frases para ela parar de falar, fato que contribuiu ainda mais para o retraimento e isolamento de Graça. Raíza tem alguns momentos de solidão em que essa característica fica clara, como quando ela não pensa haver espaço para ela, seu pai e seu tio numa casa enorme, ou quando ela desiste de conversar com a mãe por não saber sobre o que podem conversar.

Nas duas obras as personagens são de certa forma silenciadas. Primeiramente Graça é silenciada pelo pai, homem muito sério e quieto, e depois pelo marido. Raíza se sente muitas vezes silenciada pela mãe, por não sentir o afeto que achava ser necessário de uma mãe para com a filha, e depois a própria personagem se limita ao iniciar sua busca pela maturidade.

Neste sentido, destacamos as similaridades entre as obras das autoras utilizadas na dissertação, fazendo um recorte sobre o espaço na esfera ficcional, trazendo as teorias de estudiosos como Candido (2006), Bachelard (2008), Brandão (2013), Lins (1976), entre outros, dando embasamento para as obras selecionadas como *corpus* e os demais romances analisados. Tanto *Ciranda de pedra* e *As horas nuas* quanto *Os armários vazios* priorizam, em sua maioria, como esclareceu Candido (2006), os espaços restritos, que são as casas das personagens, onde se passa a maior parte da narrativa, e mais especificamente em seus quartos. Essas mesmas personagens se sentem, de certa forma, seguras em seus aposentos, podendo evitar um contato com o mundo exterior, mas enclausuradas em um cômodo.

Em *As meninas* ocorre o contrário. Os espaços restritos são onde as personagens encontram mais liberdade. Pelo fato do romance ser ambientado no período de ditadura no Brasil, os espaços gerais, como as ruas e as praças, estavam cheios de tensão com soldados armados não aceitando qualquer tipo de resistência, limitando as personagens e as deixando sem proteção. Por isso os espaços restritos, como o quarto de Lorena, demonstram proteção. Ele as afasta da violência militar.

É perceptível, também, que o espaço é essencial para o desenvolvimento da história e para o deslocamento das personagens. Raíza, em *Verão no aquário*, perpassa por vários locais durante a narrativa. A história se passa, majoritariamente, no apartamento de Patrícia, sua mãe. Ao longo da narrativa, acompanhamos o amadurecimento da personagem principal, que se vê mais segura enclausurada em seu quarto ou no apartamento. Conforme a história avança, Raíza nos apresenta alguns ambientes externos, desvelando alterações e mudanças no seu comportamento, uma abertura para novas experiências e possibilidades fora do espaço restrito do lar. Conforme a personagem se desloca, ela nos introduz novos ambientes, fundamentais para o seu crescimento.

Graça, em *As palavras poupadas*, evita ao máximo sair de seu apartamento e o único momento no qual presenciamos a personagem fora de seu abrigo (“ninho”), é quando ela foge do encontro com a ex madrasta, Leda. Ao contrário de Raíza, Graça se isola cada vez mais em seu mundo, evitando contato com qualquer pessoa.

Dessa forma, ao logo das ações de ambas as narrativas, resta destacar a metáfora dos aquários, que simbolizam mais do que o reservatório onde vivem os peixes. Nas duas obras, o



aquário representa a solidão e a monotonia da vida das personagens, assim como a opressão sofrida por conta das outras personagens que as cercavam.

Nas duas obras, o aquário denota uma metáfora que influencia no destino das duas personagens. A personagem de Lygia consegue amadurecer e romper o aquário na qual se encontrava enclausurada, ao contrário da personagem juditiana, que cada vez mais fica presa em seu próprio “eu”, preferindo o isolamento e a aparente proteção que o aquário lhe transmite.

Assim, notamos que o ato de sair do aquário de Raíza representa o seu amadurecimento, a possibilidade de reconciliação com a mãe e, de certa forma, com todas as questões mal resolvidas do passado. Em contrapartida, Graça prefere manter-se dentro do aquário, protegida do contato com o mundo exterior e isso acarreta o seu isolamento, a impossibilidade de seguir adiante, pois ao se recusar a encarar o seu passado, recusa-se também a qualquer mudança, petrificando-se. Não há saídas possível para Graça, nem a possibilidade de redenção, pois tudo o que ela deseja é fugir dos conflitos e prefere cortar a comunicação com o mundo exterior, em específico com Leda, e buscar a proteção de seu lar.

Sem dúvida, tanto Raíza quanto Graça são duas grandes representações de figuras femininas, que corporificam duas atitudes antagônicas no desenrolar das ações, uma vez que a primeira empenha-se em enfrentar as adversidades que perpassam o seu caminho, marcando positivamente a sua atuação dentro do romance, enquanto a segunda anula, isola-se e, negativamente, converte-se no símbolo de uma mulher falhada, inadaptada ao seu mundo, aprisionada para sempre aos traumas e conflitos familiares, incapaz de qualquer atitude que altere a sua vida monótona e triste.

Em Raíza, observamos que o aquário partiu-se para sempre, não há possibilidade de regresso, ela só pode seguir adiante, tentar novas experiências, buscar caminhos para tentar ser feliz. Em Graça, o aquário jamais se rompe, é o porto seguro, que ela não é capaz de abandonar, condenada para sempre ao confinamento e a esse espaço doméstico protetor que ela acredita inviolável.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BATISTA, Sidinei Eduardo; SOUZA, Adalberto de Oliveira. A Literatura e o Existencialismo. In: CIELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais do CIELLI**. Maringá, 2009, p. 965-974. Disponível em: [http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/102.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/102.pdf). Acesso em: 01 abr. 2019.
- BAUAB, Amiltes Helena Sérgio. **Um estudo dos triângulos amorosos em *Verão no aquário* e em *Os armários vazios***. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Marília, UNIMAR, 2014.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço: (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'assommoir*). **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n.1, p.29-61, jan./jun. 2006.
- CANIATO, Benilde Justo. **A solidão de mulheres a sós**. Análise das marcas linguísticas da enunciação das narrativas “As palavras poupadas” e Os Armários Vazios, de Maria Judite de Carvalho. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996.
- CARVALHO, Maria Judite. **As palavras poupadas**. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CARVALHO, Maria Judite. **Os armários vazios**. In: **Obras completas de Maria Judite de Carvalho**. Portugal: Minotauro, 2018, v. 2.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionários de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CELERI, Márcio José, PEREIRA, Marcio Roberto. Resenha de A poética do espaço. **InterEspaço**, Grajaú/MA, v. 4, n. 13, p. 275-278, jan./abr. 2018.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- ESTEVES, José Manuel da costa. Tous ces gens, Mariana de Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver. **Revue Les Langues Néo-Latines**. Journée de réflexions sur les auteurs des programmes des Concours d'Agrégation et du Capes de portugais, supplément au n. 315, Paris, 2000, p. 1-17.
- FREITAS, Olívia Rocha. **A melancolia nas crônicas de Maria Judite de Carvalho**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2011.

FRÜH, Nidia Moreira. **O espaço – o simbólico em Verão no aquário**. 128 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GRANDE PRÊMIO DE CONTO “CAMILO CASTELO BRANCO”. Disponível em: <http://www.camilocastelobranco.org/index2.php?co=344&tp=3&cop=6&LG=0&mop=345&it=paginas> Acesso em: 04 abr. 2019.

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

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Cult**, São Paulo, no. 23, Junho/1999.

LUCAS, Isabel. A escrita certa da angústia feminina. **Público**, 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/05/25/culturaipilon/noticia/maria-judite-de-carvalho-a-escrita-certeira-da-angustia-feminina-1831161>. Acesso em: 09 abr. 2019.

LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. O caleidoscópio de emoções em As horas nuas. **Interdisciplinar** - Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles, Itabaiana/SE, Ano VIII, v.18, jan./jun. 2013.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. Testemunhando a história em As horas nuas. **Interdisciplinar** - Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles, Itabaiana/SE, Ano VIII, v.18, jan./jun. 2013.

MENDONÇA, Fernando. Ficção de autoria feminina ou o sabor da solidão. In: MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC; Assis, Faculdade de Ciências e Letras, 1973, p. 172-194.

MOISÉS, Massaud. **O conto português**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

OLIVEIRA, Daniela. Voz silente: uma análise de As palavras poupadas, de Maria Judite de Carvalho. **Forma Breve**, Portugal, n. 3, 2005, p. 281-295.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. 2. ed. España: Literatura y ciencia, 2001.

PERPLEXIDADE – Maria Judite de Carvalho. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/contomes/09/escreveu.html>. Acesso em: 02 abr. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Lucilene Canilha. **A formação feminina intimista em Verão no aquário, de Lygia Fagundes Telles.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG – 2012.

RODRIGUES, Camila. **Vozes solitárias e solidárias:** as personagens femininas em contos de Orlanda Amarílis e Maria Judite de Carvalho. 143 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Marília, UNIMAR, 2011.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **Ensaio de escrever.** Porto: Editorial Inova, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Tradução de Rita Correia Guedes. L'existentialisme est un humanisme. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada.** Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Petrópolis: IH EDITORA Y VOZES; Éditions Gallimard, 1943.

SIMÕES, João Gaspar. Maria Judite de Carvalho. In: SIMÕES, João Gaspar. **Crítica IV.** Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942-1979. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, p. 279-301.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas.** São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** 32. ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra.** 31. ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário.** 11. ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

TELLES, Lygia Fagundes. Sobre a autora. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos.** Posfácio Walnice Nogueira Galvão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 747-749.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: **Análise estrutural da narrativa.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

TOMACHÉVSKI, Bóris. Temática. In: **Teoria da literatura** – Formalistas russos. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

VILLIBOR, Roberta Fresneda; ZAPPONE, Mirian Hisae Yagashi. Maria Judite de Carvalho: relações de mediação entre sua obra e o público - leitor. In: CIELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. 3, 2007, Maringá. **Anais do CIELLI.** Maringá, 2009, p. 840-847.