

ALTAMIR BOTOSO

**Vestígios do
Folhetim
em dois romances
de autoria
feminina**



Pantanal Editora

2020

ALTAMIR BOTOSO

Vestígios do folhetim em dois romances de autoria feminina



Pantanal Editora

2020

Copyright© Pantanal Editora
Copyright do Texto© 2020 Os Autores
Copyright da Edição© 2020 Pantanal Editora
Editor Chefe: Prof. Dr. Alan Mario Zuffo
Editores Executivos: Prof. Dr. Jorge González Aguilera
Prof. Dr. Bruno Rodrigues de Oliveira

Diagramação: A editora
Edição de Arte: A editora
Revisão: O Autor e a editora

Conselho Editorial

- Profª. Drª. Albys Ferrer Dubois – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Caio Cesar Enside de Abreu – UNEMAT
- Prof. Msc. David Chacon Alvarez – UNICENTRO
- Prof. Dr. Denis Silva Nogueira – IFMT
- Profª. Drª. Denise Silva Nogueira – UFMG
- Prof. Dr. Fábio Steiner – UEMS
- Prof. Msc. Lucas Rodrigues Oliveira – Município de Chapadão do Sul
- Prof. Msc. Javier Revilla Armesto – UCG
- Prof. Dr. Julio Cezar Uzinski – UFMT
- Prof. Msc. Marcos Pisarski Jr - UEG
- Prof. Msc. Rafael Chapman Auty – UO (Cuba)
- Prof. Dr. Rafael Felipe Ratke – UFMS
- Prof. Dr. Wéverson Lima Fonseca – UFPI
- Profª. Drª. Yilan Fung Boix – UO (Cuba)

Conselho Técnico Científico

- Esp. Joacir Mário Zuffo Júnior - UNEMAT
- Esp. Maurício Amormino Júnior - UFMG

- Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
B749v	Botoso, Altamir. Vestígios do folhetim em dois romances de autoria feminina [recurso eletrônico] / Altamir Botoso. – Nova Xavantina, MT: Pantanal Editora, 2020. 53 p. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web ISBN 978-65-990641-0-4 1. Ficção – História e crítica. 2. Mulheres e literatura. I. Título. CDD 809.3
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo dos livros e capítulos, seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do(s) autor(es). O download da obra é permitido e o compartilhamento desde que sejam citadas as referências dos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Pantanal Editora
Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000
Nova Xavantina – Mato Grosso - Brasil
Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp)
<https://www.editorapantanal.com.br>
contato@editorapantanal.com.br

APRESENTAÇÃO

O romance folhetim é uma modalidade literária que teve o seu auge no século XIX, quando era publicado no rodapé dos jornais, de forma fatiada, ou seja, em capítulos que visavam fidelizar os leitores e garantir uma longevidade para a história contada.

A estrutura do folhetim mantém-se viva nas telenovelas diárias e também pelo fato de muitos de seus elementos reaparecerem em obras contemporâneas, como é o caso das duas narrativas que são estudadas nesse livro, cujo objetivo é realizar um estudo comparativo entre o romance *Verão no aquário*, da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles e *Os armários vazios*, da autora portuguesa Maria Judite de Carvalho, partindo de uma premissa recorrente que sustenta os enredos desses dois textos, a existência dos triângulos amorosos que, nas duas obras, é formado por mãe e filha que disputam o amor do mesmo homem e que continuam presentes na ficção contemporânea.

Nesse sentido, foi possível verificar que as histórias terminam tragicamente para as protagonistas Raíza e Dora Rosário, respectivamente. No entanto, em *Verão no aquário*, a tragédia permite que mãe e filha reaproximem-se, enquanto em *Os armários vazios*, Dora afasta-se de todos, vive isolada e sozinha e o final feliz dos romances folhetins não acontece em nenhum dos dois livros estudados.

O autor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
PANORAMA BIOGRÁFICO DAS AUTORAS.....	8
A vida e a obra de Lygia Fagundes Telles	9
Um perfil da escritora Maria Judite de Carvalho	14
AS FÁBULAS DOS ROMANCES E BREVES APORTES TEÓRICOS	20
Três destinos entrelaçados em <i>Verão no aquário</i>	21
Uma tríade conflituosa em <i>Os armários vazios</i>	25
OS TRIÂNGULOS AMOROSOS EM VERÃO NO AQUÁRIO E OS ARMÁRIOS VAZIOS	30
O folhetim: evolução e características	31
Mãe e filha desejando o mesmo homem em <i>Verão no aquário</i>	36
Um homem disputado por duas mulheres em <i>Os armários vazios</i>	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51
ÍNDICE REMISSIVO	53

INTRODUÇÃO

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, [...]. 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

“Tudo passa sobre a terra!” – estava escrito no final do romance que achei triste. [...] Também você vai passar? [...] Não sabia ainda que permaneceria infinita na minha finitude.

Lygia Fagundes Telles

A literatura comparada floresceu no século XIX, pautada pelo estudo de fontes e influências, o qual, segundo René Wellek (1994, p. 111), baseava-se em explicações causais e

na informação obtida a partir da investigação dos motivos, temas, personagens, situações, enredos, etc., que são tributários de algum outro trabalho cronologicamente anterior. Eles acumularam uma enorme gama de paralelos, semelhanças e, algumas vezes, identidades, mas raramente se perguntavam o que estas relações devem mostrar, exceto, possivelmente, o fato de que um escritor conhecia ou leu outro escritor.

Assinalando as dificuldades que tal estudo propiciava, Eduardo F. Coutinho (1995, p. 624) faz as seguintes colocações a respeito de tal método, quando aplicado à literatura latino-americana:

[...] os movimentos e escolas literárias eram sempre enfocados pela Crítica como extensões dos equivalentes europeus, e os autores e obras aqui surgidos [América Latina] eram considerados espíritos ou manifestações menores que seus contemporâneos da metrópole.

[...] o elemento forâneo se revestia de um caráter de exemplaridade, e a produção literária do continente, relegada a plano secundário, não passava de um reflexo esmaecido dos modelos forjados no além-mar. [...]

Para este quadro desalentador contribuíram de modo contundente dois métodos frequentemente privilegiados na abordagem do fenômeno literário, que tiveram grande repercussão nos meios acadêmicos latino-americanos: um tipo de comparatismo tradicional, calcado em noções cristalizadas como as de fontes e influências e o método da “aplicação” de modelos tidos como universais. No primeiro caso tratava-se de um sistema hierarquizado, segundo o qual um texto fonte ou primário, tomado como referencial de comparação, era envolvido por uma aura de superioridade, enquanto o outro termo do processo, enfeixado na condição de devedor, era visto com desvantagem, e relegado a um nível secundário. Como sempre que este método era empregado no estudo da literatura latino-americana o texto fonte era uma obra europeia, ou mais recentemente norte-americana, [...].

As formulações de teóricos europeus eram aplicadas de maneira dogmática a qualquer obra literária latino-americana, ignorando-se as diferenças de contexto e ratificando a cultura europeia como universal. É válido ainda salientar que a comparação baseada num modelo em que, de um lado havia sempre uma

relação de dívida relativa ao modelo com o qual uma nova produção artística assemelhava-se, acabou por causar a falência das pesquisas baseadas nos estudos de fontes e influências (Santiago, 1982, p. 19).

Ao abdicar do estudo das fontes e influências, a literatura comparada passou a ser encarada como uma tendência ou ramo de investigação literária que

encontrará sua especificidade justamente nos problemas que propõe e na sua mobilidade para resolvê-los. Vista assim, a literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no texto literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em interação com outros textos, literários ou não (Carvalho, 2003, p. 48).

Assim, o texto literário caracteriza-se por se um feixe de conexões e também o diálogo de várias escrituras, ou seja, um diálogo intertextual entre obras variadas, e a literatura comparada já não pode prescindir da intertextualidade, que é um dos traços mais recorrentes da ficção contemporânea:

Se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, também lhe provocou um grande desafio: a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos (Carvalho, 2003, p. 87).

Dessa maneira, considerando a intertextualidade como um dos recursos mais profícuos dos estudos comparativos, o nosso objetivo é estabelecer um diálogo entre um romance da literatura brasileira, *Verão no aquário*, da escritora paulista Lygia Fagundes Telles e o livro *Os armários vazios*, de autoria da portuguesa Maria Judite de Carvalho. Ambos são romances contemporâneos, cujo ponto de partida é a existência de triângulos amorosos, que são frequentes em obras folhetinescas.

As duas obras mencionadas podem ser estudadas comparativamente porque, em ambas, aparece a mesma temática – a do triângulo amoroso que é formado por mãe e filha que disputam o amor do mesmo homem.

O triângulo amoroso, conforme será exposto mais adiante, é um dos componentes mais utilizados no romance folhetim. Até nos dias de hoje, nas histórias televisivas – novelas, minisséries e também nos filmes – esse é um recurso indispensável para se contar uma boa história, prender a atenção do telespectador, assim como acontecia no século XIX, quando as histórias ficcionais eram publicadas no rodapé dos jornais, em capítulos sequenciais.

É importante esclarecer que nenhum dos dois textos estudados nesta dissertação são obras folhetinescas, mas os dois estruturam-se a partir de um elemento empregado com frequência nos relatos folhetinescos, que é o triângulo amoroso.

Assim, o estudo teve como objetivo comparar as personagens que compõem o referido triângulo – Raíza, André, Patrícia – em *Verão no aquário* e Lisa, Ernesto, Dora – em *Os armários vazios*. Além de tecer comentários sobre o espaço nas duas obras e a respeito das razões que movem as personagens culminando no esfacelamento da relação triangular nos dois livros apontados.

O livro estrutura-se em três capítulos. No primeiro, foi realizado um panorama biográfico das escritoras Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho, destacando os dados mais relevantes de suas vidas bem como as obras que elas escreveram.

No segundo capítulo, são apresentadas as fábulas das duas obras que serão analisadas neste estudo e, além disso, neste capítulo, foi comentado alguns estudos críticos sobre os dois romances mencionados.

No capítulo terceiro, foi efetuado o estudo comparativo entre os dois romances selecionados, buscando destacar as configurações do triângulo amoroso em *Verão no aquário* e *Os armários vazios*. Antes de realizar essa meta, foi traçado um painel do romance folhetim e a sua evolução, uma vez que as duas obras analisadas estão construídas com base em triângulos amorosos, os quais são um dos elementos fundamentais e recorrentes da narrativa folhetinesca.

A seguir, iniciou-se o estudo, apresentando duas grandes mulheres escritoras, que se tornaram bastante conhecidas por tratarem particularmente do universo feminino, com sensibilidade e maestria, legando aos leitores textos de qualidades ímpares, tanto no campo do romance quanto no do conto, os quais instigam e estimulam seus leitores e têm sido objeto de estudo no meio acadêmico com frequência e aos quais espera-se juntar também esse estudo, contribuindo assim para divulgar e ampliar as pesquisas que se debruçam sobre livros de autoria feminina.

PANORAMA BIOGRÁFICO DAS AUTORAS

Volto à antiga cidadezinha em busca dos meus fantasmas. Entro no velho Hotel dos Viajantes sem viajantes e vejo que ninguém me reconhece e eu não reconheço mais ninguém. Saio sem ser vista. Já é tarde e o Largo do Jardim está deserto na noite fria. Fecho o casaco e me sento num banco.

Lygia Fagundes Telles

Junto à porta, a mesa onde estudava e que dantes tinha em cima um candeeiro de pé alto, de bronze. Quantas coisas ouvidas e para todo o sempre guardadas, enquanto ia decorando maquinalmente os rios da Ásia ou o verbo *to have*.

Maria Judite de Carvalho

A VIDA E A OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles é a quarta filha, caçula, do casal Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, nascida aos 19 de abril de 1923, na cidade de São Paulo.

Viveu parte de sua infância se deslocando por cidades do interior paulista, em virtude da profissão (advogado) e dos cargos públicos ocupados por seu pai, delegado e promotor público, que exigiam da família mudanças frequentes.

O hábito de ouvir histórias desde pouca idade lhe fez despertar o gosto pela narrativa, e tão logo foi alfabetizada, começou a produzir os seus próprios contos (escrevendo nas páginas finais de seus cadernos), e os repetia oralmente para outras crianças e nas reuniões familiares.

Companheira frequente de seu pai nos cassinos, ela costumava dizer: “Na roleta, gostava de jogar no verde. Eu, que jogo na palavra, sempre preferia o verde, ele está em toda a minha ficção. É a cor da esperança, que aprendi com meu pai” (apud Nogueira JR., 2014). As escolhas de Lygia, enquanto garota, refletiam a sua boa relação com a família e, em particular com a figura paterna.¹

Em 1938, aos quinze anos, com seus pais então separados, ela publica seu primeiro livro de contos, *Porão e sobrado*, edição está custeada por seu pai, e que levou a assinatura de Lygia Fagundes.

Termina o curso fundamental no Instituto Caetano de Campos, na capital paulista, em 1939 e, no ano seguinte, ingressa na Escola Superior de Educação Física. Em 1941, inicia também o curso de Direito.

Enquanto estudante de Direito (1941 a 1946), conviveu com Mário e Oswald de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes, entre outros, nas rodas literárias, que se reuniam nas livrarias, cafés, restaurantes próximos à faculdade; foi membro da Academia de Letras da Faculdade; contribuiu com os jornais *Arcádia* e *A Balança*; uniu-se aos seus colegas universitários, para participar dos movimentos políticos contrários à ditadura do Estado Novo.

Sua segunda publicação foi uma coletânea de contos, *Praia viva*, em 1944. O ano seguinte foi marcado pelo falecimento de seu pai. Aos 23 anos, cola grau em Direito, e três anos após (1949), publica *O cacto vermelho*, seu terceiro livro de contos, que lhe rendeu o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras.

Em 1950, casa-se com seu professor, o jurista e deputado federal Goffredo da Silva Telles Junior, mudando-se para o Rio de Janeiro, a então capital federal. Retornando a São Paulo (1952), iniciou a escrita do seu primeiro romance: *Ciranda de pedra*. No ano seguinte falece sua mãe. O ano 1954 foi marcado pelo nascimento do seu único filho Goffredo da Silva Telles Neto (falecido em 2006), e também pelo lançamento de *Ciranda de pedra*, pelas Edições O Cruzeiro, do Rio de Janeiro. Esse livro foi adaptado para

¹ As informações contidas neste parágrafo e também em outras partes deste capítulo foram extraídas de Nogueira JR., Arnaldo. Lygia Fagundes Telles – Biografia. www.releituras.com/lftelles_bio.asp. Acesso em 12/01/2014.

telenovela da Rede Globo, no horário das dezoito horas, em duas ocasiões, 1981 e 2008. Em 1958, o Instituto Nacional do Livro confere-lhe um prêmio pela publicação do seu quarto livro de contos, *Histórias do desencontro*.

Foi assistente do Departamento Agrícola do Estado de São Paulo, enquanto estudava Direito. Mais tarde (1961), exerce a função de procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo.

Após três anos da sua separação conjugal, em 1963, começa um novo relacionamento com Paulo Emílio Sales Gomes, com o qual viveu até 1977, ano do seu falecimento.

Ao lado de Paulo Emílio, publicou *Verão no aquário* (seu segundo romance) em São Paulo, pela editora Martins (1963), o qual, segundo ponderações de Nelly Novaes Coelho (apud Pereira, 2008, p. 16), é a testificação de uma geração, que se depara com um mundo de valores se fragmentando, e que se encontra perdida na fragmentação do próprio ser.

No ano de 1963, também começa a escrever seu terceiro romance, *As meninas* (obra influenciada pela fase política, na qual vivia o país), cuja publicação se deu em 1973, pela José Olympio, e obteve êxito total, rendendo à autora os prêmios literários mais importantes do país: o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e o de “Ficção” da Associação Paulista de Críticos de Arte, além da grande repercussão alcançada junto à crítica e ao público leitor.

A autora narra a história vivida por três meninas - uma burguesa (Lorena), outra drogada (Ana Clara), e a terceira guerrilheira (Lia) - num internato e cada uma destas personagens confirma e justifica os acontecimentos do seu tempo. É uma espécie de depoimento sobre a ditadura militar, relatado sob três focos narrativos distintos, o que faz despertar grande interesse pelo livro (Pereira, 2008, p. 16-17).

Lygia participou, enquanto estudante de direito, posicionou-se com seus colegas contra a ditadura do Estado Novo na década de quarenta, e mais tarde (1976), levou à Brasília o Manifesto dos Intelectuais ao ministro Armando Falcão. Tal fato é uma prova viva da sua integração no grupo de escritores engajados com as questões de seu tempo. Ainda assim, muitas vezes é esquecida, quando se referem ou citam o grupo de autores comprometidos com o momento histórico mencionado.

A escritora, de acordo com Maria do Rosário Alves Pereira (2008, p. 17-18), não foi engajada somente no que se refere ao contexto histórico – político em que se achava o país, mas também em relação às questões relacionadas a movimentos culturais e de comportamento, como, por exemplo, o feminismo. As mulheres constituem a maioria das personagens, incluindo as protagonistas, do universo ficcional de Lygia. Sua visão feminista do mundo se manifesta em seus textos não de forma clara, mas de modo sutil, perceptível pelos detalhes, e na forma irônica de ela se expressar, dizendo o contrário do que as palavras significam, por meio da linguagem literária.

Lygia Fagundes Telles, em entrevistas, depoimentos e até mesmo em alguns contos, se refere ou cita a figura da “mulher – goiabada”, que escrevia pensamentos, poesias nos cadernos de receitas culinárias,

enquanto mexia o doce no tacho. Para a escritora paulista, esta figura feminina, muitas vezes vista com desprezo por alguns críticos, cuja tradição literária exprime as emoções mais íntimas, as mais secretas, nada mais é que o reflexo de uma figura de mulher que esteve a remexer panelas de doce, e completa: “Trancada a sete chaves, não dispunha de uma fresta sequer para se expressar. Agora ela está se descobrindo: que mundo há de querer mostrar senão o próprio?” (apud Pereira, 2008, p. 18).

Nos anos 64 e 65, são lançados respectivamente, pela editora Martins, seus dois livros de contos *Histórias escolhidas* e *Jardim selvagem*. Esse último, em 1978, a TV Globo o adapta e o leva ao ar como um *Caso Especial*.

Junto com seu marido, em 1967, adaptou para o cinema a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a pedido do cineasta Paulo César Sarraceni, mas ela não chegou a ser filmada. Pela editora Siciliano de São Paulo, essa obra foi lançada como livro em 1993 com o título de *Capitu*.

Em 1970, a editora Bloch do Rio de Janeiro lança o livro de contos *Antes do baile verde*, ganhador do Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França. Em 1993, foi adaptado pela própria escritora um dos contos desse livro: “O moço do saxofone”, num episódio com o título de *Era uma vez Valdete*, levado ao ar pela Rede Globo de Televisão.

Seminário dos ratos, sua oitava coletânea de contos, publicada em 1977, pela editora José Olympio, confere-lhe o prêmio da série Pen Club do Brasil. A narrativa homônima, que finaliza esta antologia, faz alusões alegóricas à ditadura militar, o que vem reafirmar a inquietude da escritora com os assuntos vinculados ao instante político delicado que caracterizava o país.

Neste mesmo ano, contribui para a coletânea *Missa do Galo*: variações sobre o mesmo tema – lançada pela editora Summus, organizada por Osman Lins, baseada no conto clássico de Machado de Assis; participa do Concurso Unibanco de Literatura, compondo o conjunto de jurados formado pelos escritores e críticos literários Inácio de Loyola Brandão, Geraldo Galvão Ferraz, Otto Lara Resende, João Antônio, e Antônio Houaiss. Com a morte de seu marido em setembro de 1977, a escritora assume a presidência da Cinemateca Brasileira da qual Paulo Emílio fora um dos fundadores.

Em 1978, sob o título de *Filhos pródigos*, vem a público seu nono livro de contos, o qual é reeditado em 1991, com um novo título: *A estrutura da bolba de sabão*. Ainda em 78, a TV Globo apresenta um *Caso Especial* com base no conto “O jardim selvagem”.

Em 1982, é escolhida para a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras e em outubro de 85 é eleita para ocupar a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras, instituída por Gregório de Mattos, no lugar deixado por Pedro Calmon. Sua posse aconteceu em 1987, no dia 12 de maio.

No período de 1980 a 1997, a editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro lança os livros: *A disciplina do amor* (1980); *Mistérios* (1981), uma seleta de contos fantásticos, *As horas nuas* (1989), seu quarto romance, que foi muito discutido pela crítica, estimulada pelo interesse provocado pela temática memorialística, e

que rendeu para a autora a Comenda Portuguesa Dom Infante Santo, *A noite escura e mais eu* (1995), ganhador dos prêmios de Melhor livro de contos, concedido pela Biblioteca Nacional, Prêmio Jabuti, e Prêmio APLUB de Literatura.

No ano de 1990, Lygia é homenageada por seu filho Goffredo Neto, com o documentário *Narrarte*, sobre sua vida e obra. No ano seguinte, aposenta-se do funcionalismo público. Em 1994, participa da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha.

Em 1997, fez parte da série *O escritor por ele mesmo*, do Instituto Moreira Salles. Neste mesmo ano a editora Rocco obtém os direitos de publicação de todas as obras da escritora, tanto as do passado como as futuras. No ano seguinte, participa do Salão do Livro da França, atendendo ao convite do governo francês.

Sua obra, *Invenção e memória*, vem a público em 1999. Nessa seleta, ela entremeia lembranças particulares profundas com a ficção. Em entrevista, ela explicou serem os contos “memória fantasiosa”, um testemunho cheio de imaginação. Com essa obra a autora conquistou o prêmio Jabuti na modalidade ficção em 2001, além do “Golfinho de Ouro” e o Grande Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Ainda no ano 2001, a Universidade de Brasília (UNB), confere-lhe o título de Doutora Honoris Causa, e em 2005, recebe o mais significativo prêmio da literatura em língua portuguesa, o Prêmio Camões.

Durante aquele estranho chá, publicado em 2002, é um conjunto de textos dispersos, lembranças íntimas de Lygia extraídas de distintas fases de sua vida, como seu discurso de posse pronunciado na Academia Brasileira de Letras e o relato de sua visita ao Irã.

Com *Conspiração de nuvens* (2007), a escritora encerra a trilogia começada em 1999 (com *Invenção e memória*) de obras que mesclam recordações particulares com a ficção.

Lygia Fagundes Telles é autora individual de dezenove livros de contos, quatro romances, sete antologias; teve participação em dez coletâneas, além de ter publicado um livro de textos cronísticos, *Passaporte para a China: crônicas de viagem* (2011) e crônicas na imprensa, *O Estado de São Paulo* (06/01/92) e *Jornal da Tarde* (11/08/96).

Treze de suas obras foram publicadas em vários idiomas, sendo que só o romance *As horas nuas* recebeu cinco traduções: francês, italiano, espanhol, alemão e sueco. Seu romance *As meninas*, além de ser traduzido para o inglês e o espanhol, foi também adaptado tanto para o cinema como para o teatro, levando todos os prêmios literários consideráveis do Brasil na época.

Com suas obras, foi agraciada com dezenas de significativos prêmios da literatura brasileira, como o Prêmio Guimarães Rosa, três prêmios Jabuti, Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, Prêmio APLUB de Literatura, Prêmio Camões, Melhor Livro de Contos da Biblioteca Nacional, Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano, Prêmio do Instituto Nacional do Livro, dentre outros.

Pelo exposto, é possível observar que Lygia Fagundes Telles é uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira, cujos textos ficcionais e memorialísticos fornecem um campo vasto para pesquisadores não só do Brasil, mas também de outros países, nos quais a sua obra vem sendo estudada e analisada com bastante afinco.

UM PERFIL DA ESCRITORA MARIA JUDITE DE CARVALHO

Natural de Lisboa, Portugal, Maria Judite de Carvalho nasceu no dia 18 de setembro de 1921. Aos três meses de idade, seus pais se mudaram para a Bélgica, deixando-a aos cuidados de três tias do lado paterno.²

Tinha sete anos quando sua mãe retorna a Portugal para ser internada e se submeter ao tratamento da tuberculose, vindo a falecer após três anos, vítima da doença. Mais tarde, com seu irmão Armando, ocorre o mesmo. Aos quinze anos falece seu pai, se bem que não tenha aceitado sua morte, já que não viu o corpo.

Cursou o Ensino Secundário no Colégio Feminino Francês e no Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho. A família não lhe permitiu cursar Belas Artes, então, ela decidiu estudar Filologia Germânica, obtendo o grau de licenciada em 1947 pela Faculdade de Letras de Lisboa, onde iniciou sua trajetória de escritora. A esse respeito, ela manifestou-se nos seguintes termos: “Eu queria ir para Belas-Artes, mas dissuadiram-me, dizendo que Belas-Artes não dava nada. E eu escolhi Germânicas. Dar aulas? Jamais pensei vir a dá-las. E jamais as dei” (*Jornal de Letras*, 22/05/1996, p. 17, apud Araújo, 2006, p. 9).

Enquanto acadêmica, conquistou grandes amigos, representantes ilustres da literatura portuguesa, como Natália Nunes e Fernanda Botelho, dentre outros, com as quais manteve vínculo de amizade por toda vida. O convívio universitário, conforme salienta Olívia Rocha Freitas (2011, p. 16), proporcionou-lhe um conjunto de conhecimentos que contribuíram na sua formação política e ideológica, além de fazer aumentar e aprimorar, pela prática, seus talentos como escritora e caricaturista dos próprios companheiros de turma.

Na faculdade conheceu Urbano Tavares Rodrigues, respeitado professor, com quem se casou (1949), após quatro anos de namoro. No ano seguinte se mudaram para Montpellier, na França, onde o professor cumpriu a função de tradutor literário.

Em março de 1949, Maria Judite estimulada pelo marido, publica seu primeiro texto literário, a novela *O campo de mimosas*, na Revista *Eva* de Lisboa, ocupando duas páginas, com o título bem destacado e precedido pelo nome da autora em letras maiúsculas. Foi na sua cidade natal que suas atividades literárias foram iniciadas (apesar de estar vivendo em outro país), com grande reconhecimento do público e da própria revista, que permaneceu parceira da autora até 1974, quando faliu.

Este seu texto inaugural, de acordo com Olívia Rocha Freitas (2011, p. 16), já apresentava qualidades de uma redação original, autêntica, que se repetiria durante toda sua carreira literária. É uma

² Os dados referentes à vida e à obra de Maria Judite de Carvalho baseiam-se em Araújo, Paula Cristina Barbosa. *As “velhas” na obra de Maria Judite de Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses). Departamento de Línguas e Culturas. Universidade de Aveiro. Aveiro, 2006, p. 9-15.

ficção que se refere a um mundo supostamente imaginário, vivido pela personagem Olívia, após ter sido vítima de violento desastre de carro, no qual perdera seu marido (o único amor de sua vida), e que acreditava tê-lo visto em um campo de mimosas.

Maria Judite, através de sua narrativa, mostra toda a sua preocupação com o universo feminino, ao abordar a desventura da personagem no casamento, tentando encontrar através de recordações o amor perdido. A ansiedade, a aflição, a maneira de ser submissa e conformada da figura feminina são traduzidas de forma crítica em seus escritos, características estas da escrita juditiana que serão constantes na sua trajetória literária.

Grávida, a escritora volta para Lisboa, para que sua única filha Maria Isabel nascesse (1950) em terras portuguesas. Entretanto, logo em seguida (1952), ela retorna à Paris, para que Urbano Tavares assumisse a função de professor de Cultura Portuguesa na Universidade de Paris. Assim, os fatos se repetiam, tal como acontecera a Maria Judite na mesma idade, pois a criança permanece em Portugal aos cuidados dos avós paternos.

Na França, em virtude do reconhecimento e influência de seu marido, a escritora se relaciona socialmente com escritores renomados, como Simone de Beauvoir e Albert Camus.

No ano de 1953, recupera sua trajetória de escritora, ao reassumir a correspondência da Revista *Eva* (na qual iniciou sua carreira), como cooperadora, com as *Crônicas de Paris*. Eram publicações escritas sob a perspectiva parisiense, mas dirigidas ao leitor português, pois Paris se firmava como um dos representantes da moda na Europa e os lusitanos aguardavam a divulgação destes textos, que os atualizavam quanto às tendências francesas da moda, especialmente feminina (Freitas, 2011, p. 17).

As *Crônicas de Paris* foram editadas apenas duas vezes, uma em abril e a última no mês de maio de 1953. A matéria das duas publicações abordava os acontecimentos diários da sociedade parisiense, especialmente, sob o ponto de vista cultural do universo feminino, tais como os assuntos relativos à moda, que se destacavam em território francês (Freitas, 2011, p. 18).

Além de informar, a escritora observava e criticava a impressão que as notícias causavam na população, e depois expressava sua insatisfação quanto ao comportamento da sociedade perante os acontecimentos, sem nunca deixar de demonstrar sua sutil ironia, o que constitui outra particularidade de seus textos.

Desde então, ela já manifestava sua capacidade incomum para a escrita, especialmente para relatar o cotidiano. Como correspondente, ela atualizava o público leitor apreendendo os fatos diários, dando a eles realce, mostrando o que à primeira vista parecia corriqueiro, mas que, no seu ponto de vista, era indispensável para percepção e o entendimento da sociedade. Essa experiência será útil à escritora que também irá se destacar pela escritura de crônicas em jornais portugueses.

Após sua permanência em Paris por sete anos, Maria Judite, em 1957, regressa a sua pátria com seu esposo, o que lhes possibilitou o convívio com sua filha, e uma constituição familiar, apesar de ter de encarar várias vezes a prisão de seu esposo pelo regime fascista.

Pouco comunicativa e de temperamento tímido, ela nunca aceitou funções que exigissem dela exposição pública, e apesar de ter predileção pela política de esquerda, nunca se solidarizou a movimentos partidários ou manifestou claramente sua opinião política, em sua obra. Não foi às ruas integrar a ação popular conhecida por Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), que assinalou o término da ditadura Salazarista, opostamente ao seu marido, que desde cedo se submeteu ao magistério e se transformou em personalidade atuante na sociedade de Lisboa, tomando parte de ações políticas contrárias ao regime de ditatorial, empunhando audaciosamente a bandeira comunista em todos os lugares, fato que acarretou-lhe represálias e prisões por parte daqueles que estavam no poder (Freitas, 2011, p. 19).

Por se tornar figura pública, militante político dedicado, o que exigia de Urbano Tavares constantes e prolongadas ausências do lar, incluindo as vezes em que esteve preso, sem ter como sustentar a família, fez com que Maria Judite assumisse sozinha a educação e criação da filha, a administração da casa e das finanças. Os momentos de solidão presentes na vida de Maria Judite, marcados pela ausência prematura dos pais – por falecimento – e pelos afastamentos frequentes do marido, foram determinantes em sua personalidade cada vez mais tímida e discreta. Por outro lado, sua escrita atingia novos patamares, reconhecida e celebrizada pelo leitor com o lançamento de sua primeira coletânea (de uma novela e sete contos), *Tanta gente, Mariana*, em 1959, muito bem aceita pela crítica, causando grande impacto no público leitor, introduzindo a escritora decisivamente na literatura portuguesa.

Um dos temas mais destacados pelos críticos é a solidão nas obras de Judite que, efetivamente transformou-se num distintivo particular em seus textos literários. Tanto os críticos literários como acadêmicos brasileiros, notando a persistência da temática, estudaram-na de forma recorrente, como por exemplo nos livros: *A solidão de mulheres a sós: análise das marcas linguísticas da enunciação da narrativa “As palavras poupadas”* e *Os armários vazios* de Maria Judite de Carvalho, de autoria de Benilde Justo Caniato (1996); *A solidão em Além do quadro*, de Olivia Rocha Freitas (1983).

Essa solidão, conhecida nos livros de contos, está também presente, com grande ênfase, nas suas crônicas, de tal forma que se pode concebê-la como um dos elementos orientadores de seus escritos. Do mesmo modo, o descontentamento perante os valores da modernidade é visível nos dois gêneros, “guardadas as peculiaridades de cada gênero” (Freitas, 2011, p. 22).

Dentre as publicações da escritora constam contos, crônicas e novelas, formas breves e curtas, embora tenha dispensando maior consideração aos contos. A razão da sua escolha pelas formas breves pode estar na própria temática de sua obra. Os textos breves foram inevitáveis, já que nos seus textos é

trabalhada a ideia da fugacidade e brevidade da vida, da fatal efemeridade do tempo, conforme aponta Paula Cristina Barbosa Araújo (2006, p. 10).

Em 1961, posterior a publicação do livro *Tanta gente, Mariana*, é editado um novo exemplar de coletânea de contos, *As palavras poupadas*, que rendeu à autora, neste mesmo ano, o Prêmio Camilo Castelo Branco, além de muitos elogios e aprovação pública.

O período de 1963 a 1968 foi marcado pela edição dos seguintes livros: *Paisagem sem barcos* – contos (1963), o romance *Armários vazios* (1966), *O seu amor por Etel* – novela (1967), *Flores ao telefone* – contos (1968). Tais obras conquistaram notoriedade, além de terem sido enaltecidas pela crítica portuguesa. Elas refletem o estilo juditiano de escrever, evidenciado nos pontos de vista a respeito da modernidade, da melancolia, da solidão, e do pessimismo.

A partir de 1968, a sua perspectiva de futuro como escritora se amplia, pois passa a ter participação ativa em jornais e revistas. Em 1968, se encarregou do ofício de redatora em um dos mais consideráveis jornais de Portugal: *Diário de Lisboa* (1968 – 1975), onde escreveu diariamente, pelo período de um ano, crônicas para uma divisão do jornal chamada *Retângulos da Vida*, recuperando sua produção literária vinda dos acontecimentos cotidianos.

Nesse período, dedicou-se a analisar as particularidades da vida moderna, que influenciavam diretamente e provocavam rápidas alterações nos valores e costumes do lusitano, gerando constantes conflitos com suas tradições. Maria Judite usava os acontecimentos diários, causadores do caos e desarmonia no qual vivia, resultado das mudanças decorrentes da modernidade, para divulgar em seu texto um contínuo desgosto, uma melancolia, vivenciados através de um sentimento de dor moral.

Ainda em 1968, assumiu como colaboradora os jornais portugueses: *O Século* (1880 – 1979); *A República* (1911 – 1999); *Diário Popular* (1942 – 1991); permanecendo nesses jornais até 1975. Colaborou, ainda neste período, com a revista *Eva* (até 1975) e com a revista *Mulher*. Teve participação ativa nos jornais: *O Jornal* (1976-1983), com o suplemento “*Mulher*” do *Diário de Lisboa*, usando o pseudônimo de Emília Bravo, e no *O Escritório*.

Os Idólatras, livro de contos publicados em 1969, apesar de apresentar uma temática distinta, dedicada a um mundo excêntrico e assustador, para o qual o homem moderno está destinado a viver, continua tratando em seus escritos da presença da problemática da solidão e do isolamento.

Essas características dos escritos da autora continuam se reproduzindo no livro de contos lançado em 1973, *Tempo de mercês*, como a mágoa, o abandono e a frustração que se repetirão em muitos de seus textos.

Em 1975 é editada sua primeira coletânea de crônicas, *A Janela Fingida*, contendo extratos de noventa e três crônicas obtidas, em sua maioria, do *Diário de Lisboa*. Durante todo o ano de 1978, sua

produção literária se manteve sem interrupções, publicando crônicas no *O Jornal* e contos na *Revista Mulheres*.

Seu segundo livro de crônicas, *O homem no arame*, divulgado em 1979, apresenta noventa e três títulos provenientes dos arquivos privados do *Diário de Lisboa*. A década de oitenta foi marcada por várias publicações da escritora portuguesa: em 1980, uma crônica na *Revista Silex n.º 3* (revista mensal de letras e artes que circulava em Lisboa); em 1981 e 1982, divulgou crônicas na revista *Come e Cala*. Em 1983, volta a editar seus contos através do livro *Além do quadro*, e em 1986, edita o conto “Lembrança”, incluído na obra *Lisboa: a cidade dos elevadores*.

A terceira coletânea de crônicas, publicada em 1991, foi resultado de importante estudo da professora Ruth Navas, originando a obra *Este tempo*, rendendo à autora o Prêmio da Crônica da Associação Portuguesa de Escritores. A obra é composta por capítulos temáticos de crônicas derivadas de diversos periódicos, de vários anos, inclusive do *Diário de Lisboa*, relacionados unicamente pelos assuntos recorrentes. De datas variadas, e sem seguir uma cronologia, as crônicas se agrupam por temas da vida contemporânea – “Os novos Deuses”; “Ouvir e falar”; “Por exemplo Margarida”; “A cidade e a água”; “O comboio”; “As duas senhoras, os pombos e a fita”; “À espera”. A professora contou com a contribuição do pesquisador José Manuel Esteves para organizar este volume (Freitas, 2011, p. 26-27).

Seu livro de contos *Seta despedida*, lançado em 1995, também conferiu a Maria Judite de Carvalho várias homenagens: o Prêmio da Associação Internacional dos Críticos Literários, o Prêmio Máxima, o Grande Prêmio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores e o Prêmio Vergílio Ferreira das Universidades Portuguesa.

Um pouco antes de sua morte foi eleita, por figuras eminentes da literatura lusitana, como Maria Alzira Seixo, Carlos Reis, Eunice Cabral e Antônio Guerreiro, ganhadora do prêmio Vergílio Ferreira daquele ano, conferido anualmente pela Universidade de Évora. A homenagem foi recebida por seu marido Urbano Tavares Rodrigues, como declara Olívia Rocha Freitas (2011, p. 27).

Mais três volumes, de autoria de Maria Judite, foram editados após sua morte. Dois em 1998: *A flor que havia na água parada*, uma coleção de poemas e *Havemos de rir?*, um drama para teatro.

Em 2002, foi editado outro volume de crônicas, *Diários de Emília Bravo*, preparado por Ruth Navas, que fez minuciosa investigação sobre a escrita juditiana, agrupando 197 (cento e noventa e sete) textos extraídos das publicações cotidianas do *Diário de Lisboa*, no período de 1971 a 1974, no qual Maria Judite de Carvalho assinava com o pseudônimo de Emília Bravo.

Segundo postula Olívia Rocha Freitas (2011, p. 29), durante sua vida, Maria Judite dedicou-se também ao desenho. O desenvolvimento dessa habilidade se deu desde a faculdade, ao criar caricaturas dos colegas, amigos, professores, além de rostos desconhecidos, e de seu próprio rosto. Foram muitas as oportunidades que favoreceram à realização de desenhos de rostos: uns com características caricatas

(irônicos e muito expressivos) e outros traduzindo exatamente as características específicas dos traços do rosto verdadeiros.

Ao contrário de criar expressões felizes, sorridentes, em seus desenhos, a fisionomia é no geral “contemplativa e introspectiva” (Freitas, 2011, p. 30), retratando sempre figuras femininas, do povo com olhar disperso, num estado de tristeza, de depressão sem fim. Tanto nos seus textos como em seus desenhos, ela se inspira no universo feminino, utilizando poucos vocábulos ou riscos para esboçar figuras expressivas que ultrapassam as telas ou os papéis, usados para exteriorizar sua arte.

Maria Judite de Carvalho, em 1998, no dia 19 de janeiro, não resiste após onze anos de padecimento, vindo a falecer vítima de um câncer, configurando uma ausência marcante na Literatura Portuguesa. Deixou publicados 12 (doze) livros: 9 (nove) de contos e 3 (três) de crônicas.

Apesar de ser bastante reconhecida em Portugal e em diversos países, a escritora Maria Judite de Carvalho é pouco conhecida e divulgada no Brasil, contanto apenas com raros artigos acadêmicos e umas poucas dissertações e teses que se debruçaram sobre os seus escritos, havendo ainda muitas possibilidades de interpretação a serem exploradas em seus contos, crônicas e em seu único romance, *Os armários vazios*.

Dessa maneira, é também objetivo desse estudo, contribuir para a fortuna crítica das duas escritoras mencionadas e, no caso de Maria Judite, divulgar as suas obras e despertar o interesse do público leitor brasileiro por seus escritos.

AS FÁBULAS DOS ROMANCES E BREVES APORTES TEÓRICOS

[...] o tempo corre e só nos ficam das pessoas velhas imagens petrificadas. Imagens que já não existem. Terão existido alguma vez tais como as vemos?

Maria Judite de Carvalho

Testemunhar o seu tempo – respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para a minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude.

Lygia Fagundes Telles

TRÊS DESTINOS ENTRELAÇADOS EM *VERÃO NO AQUÁRIO*

Verão no aquário é o segundo romance escrito por Lygia Fagundes Telles, publicado em 1963, pela editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro. Nessa obra, a personagem-narradora é Raíza, uma jovem que mora na casa da mãe, Patrícia, uma escritora, e convive com uma tia solteirona, Graciana, a empregada da casa, Dionísia, além da presença quase constante da prima, Marfa, que mora num convento, mas fica para dormir na casa toda vez que ultrapassa o horário para reentrar nos domínios das religiosas.

O livro está dividido em quinze capítulos, numerados em algarismos romanos (I – XV). O relato abre-se com Raíza, que acorda ao lado da prima Marfa, depois de ter sonhado com seu pai, um farmacêutico falido, com hálito constante de hortelã para disfarçar o cheiro de bebida e que já estava morto há vários anos.

Além disso, Raíza recorda-se de seu tio Samuel, pai de Marfa, um ser demente, que recortava figuras com sua tesourinha e se encontra internado numa instituição para doentes mentais. Ela tem um caso com Fernando, um homem casado, mas está interessada em André, um ex-seminarista que sempre está em companhia de sua mãe, Patrícia, uma escritora de romances.

A narradora acredita que os dois são amantes, sente ciúmes e procura André em um casarão decadente, onde ele ocupa um quarto. Os dois conversam. Raíza insiste em dizer que ele e sua mãe são amantes, mas André diz que eles são somente amigos.

Numa outra visita à casa de André, ele e Raíza têm uma relação sexual. Ela volta para sua casa para dormir. Marfa chega um pouco depois, acorda-a e lhe conta que André tentou o suicídio, cortando os pulsos. Ele morre no hospital e um casal de tios vem buscar o seu corpo para enterrá-lo no jazigo da família.

No final da história, Raíza e a mãe conversam sobre André e Patrícia não confirma e nem nega que eles fossem amantes. Raíza pergunta à mãe se achava que ela poderia ser uma pianista. Ela responde que não e, em seguida, elas falam do último romance que Patrícia está escrevendo e ela afirma que não sabe se irá publicá-lo.

Na sequência do capítulo, chega o médico, Dr. Marcelo, que havia cuidado de André no hospital e que também cuida de Raíza, dando-lhe uma injeção para que ela se acalme.

Dionísia, a velha empregada negra da casa, comunica a Patrícia e Raíza que o médico acabara de chegar. Patrícia sai do quarto e, um pouco depois, Dionísia abre a porta e Marcelo entra para ver como Raíza está. Desse modo, o romance encerra-se, com a informação de que o verão terminara.

Quando a editora Companhia das Letras relançou o romance *Verão no aquário*, divulgou um pequeno texto no qual salienta os principais ingredientes dessa obra:

No verão mais quente e abafado de sua juventude, Raíza oscila entre a memória do pai, que entregara sua vida ao alcoolismo, e a figura um tanto alheia de sua mãe, Patrícia, escritora madura que se dedica à criação de mais um romance. O sentimento de rejeição e rivalidade que se apossa

de Raíza aumenta diante da ligação misteriosa de Patrícia com o ex-seminarista André - um rapaz tão tímido quanto atraente. Serão amantes? Forma-se assim, na imaginação angustiada de Raíza, o triângulo amoroso que prenderá o leitor de *Verão no aquário* da primeira até a última página. Nesse segundo romance de Lygia Fagundes Telles, a autora aprofunda os temas que tinha explorado em *Ciranda de pedra*. Mas avança ainda mais no domínio formal do seu ofício. Escrito no início da década de 1960, tempo de transformações profundas no Brasil e no mundo, o livro se afasta da narrativa convencional.

A autora adota o ponto de vista hesitante e aflito de Raíza: experiências, recordações e devaneios se entrecruzam, formando o mosaico desordenado de uma geração colhida pelo desmoronamento da família tradicional, sem que nenhum modelo bem definido viesse ocupar o lugar dela. Assim aquecidas, as paredes do aquário ameaçam se quebrar a qualquer momento (Verão, 2014).

De forma contundente, nesse breve texto, são elencados os elementos essenciais para captar a atenção do leitor e levá-lo a adquirir e ler o romance que se estrutura a partir do triângulo amoroso formado pela protagonista, Raíza, sua mãe, Patrícia, e André, o homem que será disputado por ambas.

Nidia Moreira Früh (2005, p. 21), resenhando o texto “O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles”, publicado no livro *O ensino da literatura* (1966, p. 478-487), enfatiza que em *Verão no aquário* a problemática existencial é depurada em seu nível mais intenso, tanto temática quanto estilisticamente e esse romance é um marco diferencial na carreira de Lygia, no qual se mantém uma atmosfera de calor opressivo a envolver as personagens num ambiente de estufa, exacerbado pela não aceitação de si mesmas e pela ausência de valores transcendentais.

Em *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60* (1997), Henrique M. Ávila afirma que *Verão no aquário* pode ser interpretado como uma obra na qual se busca um processo de libertação humana, além de destacar o simbolismo da flor, presente no sonho de Raíza com o pai e em outras partes do livro de Lygia, representando uma promessa e “uma possibilidade apontada para a nova posição familiar e social da mulher, simbologia que contém em si um impulso para um futuro fora do binômio social mãe/esposa, representado pelo movimento cíclico, sem perspectivas do aquário” (Früh, 2005, p. 22).

Ilane Ferreira Cavalcante (2002, p. 236), em seu artigo “Relações familiares em *Verão no aquário* e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles”, apresenta uma análise do referido romance que corrobora as ideias de Henrique M. Ávila, no sentido de interpretar essa obra como o percurso de definição do papel da mulher dentro da sociedade do pós-guerra, um momento de transformação ocorrido pelas novas formas de consumo, necessidades e novas relações entre homem e mulher, nas quais este não tem mais o poder determinante. Além disso, o romance “retrata um processo de aprendizagem e de busca de convivência equilibrada com a nova visão da mulher como indivíduo e como ser social” (Früh, 2005, p. 22).

O livro em apreço pode ser analisado também como um romance de formação, pois tem como tema “o percurso desenvolvido pela personagem para sua auto-realização, para a concretização de sua verdade interior” (Früh, 2005, p. 22).

Nidia Moreira Früh (2005, p. 22-23, grifos da autora), tratando das personagens, acrescenta ainda que:

O seu aperfeiçoamento só não é pleno, [...] porque as heroínas de Lygia circulam em um ambiente muito restrito. Mantêm a mesma teia de relações do começo ao fim da narrativa, não se afastam do meio do qual se origina seu sofrimento – *a ciranda/ o aquário/ a família*. Esta restrição espacial tem um efeito limitante sobre o horizonte vislumbrado pela personagem e dá um acento de frustração à solução de vida encontrada por ela, frente à intensidade das experiências que vivenciou. Frustração que acaba por estender-se ao leitor, que espera ansiosamente que a personagem seja capaz de, num lance mágico, romper com o círculo vicioso que a envolve. A expectativa não concretizada parece ser um recurso utilizado pela escritora para demonstrar que todo ser humano, em maior ou em menor grau, tem desejos que precisam ser guardados, modificados para fazer frente ao cotidiano, no qual a objetividade da razão e a força do meio e/ou do destino parecem impor-se sobre a grandiosidade do sonho.

Nidia Moreira acentua um certo pessimismo no que tange ao destino das protagonistas dos romances de Lygia Fagundes Telles. Além disso, podemos notar uma crítica à sociedade por meio do retrato de uma geração, perdida e sem expectativas futuras:

Verão no aquário introduz no universo ficcional de Lygia Fagundes Telles posições críticas que irão se acentuar nos demais romances. Mostra a rápida e radical mudança dos costumes brasileiros, manifesta-se contra a hipocrisia social [...] que havia atrelado a identidade feminina ao casamento e limitado sua função no mundo, ilustra a crise da crença religiosa, o desentendimento entre as gerações, a dificuldade de comunicação entre as pessoas, a solidão e o medo. Os acontecimentos sociais da época parecem desviar o projeto de vida das personagens, obrigando-as a andar à deriva, à procura de um lugar para a existência. É uma narrativa que retrata uma geração desfibrada espiritualmente, vazia, sem convicção e sem futuro, porque sem presente, entregue ao tédio e ao desânimo, mas com a certeza da necessidade de ultrapassar os limites da consciência bem comportada. É um quadro de um tempo episódico, de passagem, entre a tradição e a consequente afirmação da modernidade (Régis, 2009, p. 112).

Nesse percurso de transição entre a tradição e a modernidade, concentram-se os dramas e os conflitos das mulheres, que são o centro de todos os romances que Lygia escreveu.

O papel do leitor deixa de ser passivo, no sentido de estabelecer os sentidos e os significados do texto lygiano, conforme já declarou Nidia Moreira Früh (2005, p. 22) e também como postula Sônia Régis (2009, p. 113-114), num comentário bastante perspicaz, transcrito abaixo:

A narrativa de Lygia trabalha com a sugestão, não revela tudo. Leitora atenta de Machado, ela investe na ironia, cultiva o mistério e consegue a aderência do leitor. Cativa-o ao lhe dar o papel de testemunha, mais do que de mero receptor. Alguns traços das personagens vão sendo desvelados de modo ambíguo ou fragmentário, sem nunca serem completamente revelados. É um processo em que o leitor monta o quebra cabeça da narrativa, tentando encaixar as peças. E nem todas se encaixam, sobra sempre um pouco de suspensão, porque suas personagens não se mostram prontas, modelares, mudam de pensamento e de projeto de vida [...]. Além disso, não há um ponto de vista fixo. Seus romances procuram acompanhar de perto a evolução humana em sua fragilidade, inconsistência e incoerência. Ao leitor resta sempre a dúvida, ele se sente tomado pelos sentimentos, sem o amparo da ideia de certeza, como ocorre na vida. O inesperado e o fortuito estão sempre entranhados na vida das personagens de Lygia. Afinal, André e a mãe foram ou não foram amantes? Temos a mesma quantidade de possibilidades positivas e negativas para tentar uma resposta. É do leitor a tarefa de decifrar o argumento narrativo, rastreando os índices que vão aparecendo, sem nunca ter assegurada uma única resposta. Sua narrativa repudia a linearidade e suas consequências, acolhendo o sonho e a realidade, a razão e a loucura, o corpo e a alma como facetas da humana vivência.

Ao revelar um universo fragmentário, no qual as personagens também estão incompletas, o leitor vê-se obrigado a deixar de lado a sua passividade e penetrar nos meandros do tecido narrativo para poder decifrá-lo.

Um elemento essencial, a personagem, liga-se ao leitor de modo inextrincável, segundo Nidia Moreira Früh (2005, p. 23):

[...] percebe-se ser a personagem o centro para o qual todos os outros elementos do texto convergem, seja para construí-la, seja para refleti-la. A personagem é a força que move, quase sempre lentamente, o desenrolar do texto, impregnando o ambiente com seus pensamentos e sentimentos. Essa força leva o leitor a participar do seu universo, vivenciando profundamente a atmosfera sufocante e angustiosa que a envolve.

Desse modo, as personagens que conformam o triângulo amoroso – Raíza-André-Patrícia, convertem-se na espinha dorsal de *Verão no aquário* e revelam um dos artifícios mais caros ao romance-folhetim, ou seja, a disputa amorosa, como será visto no capítulo três deste estudo.

UMA TRIÁDE CONFLITUOSA EM *OS ARMÁRIOS VAZIOS*

Os armários vazios é o único romance escrito por Maria Judite de Carvalho, a qual se dedicou, principalmente, à escritura de contos. Esse romance não apresenta numeração dos capítulos, mas o leitor percebe as suas divisões, que ao todo somam vinte e quatro, pelo espaço em branco que aparece na página.

O livro trata de Dora Rosário, que é uma viúva que vive das lembranças do marido Duarte, um homem sem ambição e, ao mesmo tempo, dono de um machismo que não permitia à esposa trabalhar fora, apesar de seu salário não proporcionar nenhum conforto à família.

Além disso, Dora tinha sempre por perto a sombra de Ana, sua sogra que, constantemente, deixava escapar comentários maldosos que pesavam no seu universo. Na família também paira a imagem de tia Júlia, uma mulher amargurada por um passado, no qual fora abandonada por um homem, quando estava grávida e cujo filho morreu bebê. Ainda que ela se case com outro, mais tarde, nem marido e filhos impediram as crises de loucura que a faziam discutir com o antigo namorado e falar de discos voadores.

Quando ficou viúva, Dora se viu sem chão, uma vez que tinha aberto mão da própria vida para viver em função de Duarte, e sem dinheiro, o que a obrigou a pedir dinheiro aos conhecidos e deixar a filha morando com a sogra, até que, por meio de uma amiga, conseguiu um emprego numa loja de antiguidades.

O tempo passou e Lisa, sua filha tornou-se uma jovem bonita e desenvolta, que desejava ser aeromoça e viajar pelo mundo. No dia em que Lisa completa dezessete anos, Dora ouve um comentário da filha a amigos sobre sua falta de autoestima. Nesta mesma noite, Ana lhe conta que Duarte planejava deixá-la, para viver com outra mulher antes de adoecer. Tudo isto faz com que Dora mude de postura, passando a cuidar mais de sua imagem.

Nessa mesma época, ela se encontra com uma antiga amiga, Manuela, que é a narradora do romance e que vive um relacionamento com um famoso advogado, Ernesto Laje, o qual se surpreende ao revê-la mudada, pois a chamava de “exército da salvação” por sua falta de cuidado consigo mesma.

Ernesto e Dora começam a se encontrar, no início, tratando de negócios, pois ele queria um tapete antigo para uma de suas casas. Porém, as coisas vão evoluindo e os dois passam um dia numa casa de Ernesto. Ao voltarem, sofrem um acidente, que deixa Dora no hospital por vários dias. Tempo suficiente para que Ernesto conheça Lisa ao procurar notícias de sua mãe e se apaixone por ela.

Tal sentimento faz com que ele rompa definitivamente com Manuela e peça Lisa em casamento apesar da diferença de idade. Ela aceita, não baseada em sentimento, mas no racionalismo que aprendeu na vida e nas palavras da avó.

Após mais ou menos um ano do casamento da filha, Dora liga para Manuela, dizendo que precisava vê-la e lhe falar com urgência. Dora Rosário foi ao seu apartamento. Ela ganhara um ar descuidado, e uma cicatriz oblíqua, desde a testa até a metade da face, que a desfigurava. Já não trabalhava na loja de

antiquário, mas numa casa de móveis, e recebia do genro uma pequena pensão mensal. Manuela descreve o encontro nos seguintes termos:

[...] ela apareceu no apartamento de duas divisões, cozinha e casa de banho onde estou atualmente a morar. Era uma Dora Rosário bastante diferente da Dora Exército de Salvação e da Dora mulher-ainda-com-futuro [...]. [...] ela perdera o ar cuidado da época que se seguira à conversa noturna com a sogra. Era uma Dora que usava saias pretas e se pintava (apressadamente e quase sem olhar para o espelho porque aquilo que via não lhe agradava muito), mas com algo da fase precedente. Os seus cabelos eram outra vez presos na nuca, as meias tinham malhas caídas e os sapatos saltos cambados. Os seus olhos passavam do apagado quase total de casa vazia ao brilho excessivo de quando se exaltava um pouco (Carvalho, 1993, p. 113-114).

A conversa entre Manuela e Dora é bastante constrangedora, versando sobre a mudança de trabalho de Dora e sobre a alegria de seu genro, Ernesto, que iria ser pai. Lisa havia insistido para que ela fosse morar em sua casa, mas foram vários os motivos que Dora deu para não ir, inclusive o nascimento do primeiro bebê do casal. Manuela imaginou a satisfação de Ernesto, que sempre quis ter um filho. Após se retratar, uma vez que a filha de Dora havia se casado com o amante de Manuela, Dora se despediu, pedindo desculpas para Manuela, que se despediu dela e fechou a porta, indo até a janela para vê-la se afastar. Chovia, e Dora Rosário, triste, melancólica, apagada, com a postura meio curvada, caminhava insegura, titubeante, como se tivesse bebido. Tanto Manuela quanto Dora permanecem isoladas e solitárias no final da história.

Esse fato repete-se em várias narrativas de Maria Judite de Carvalho. Ao tratar do livro *As palavras poupadadas*, Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 275) assevera que a escritora

“apareceu” na literatura portuguesa com tal maturidade, tal segurança, que logo se ergueu ao primeiro plano dos nossos ficcionistas.

O seu olhar adulto, desencantado, não pousa nos aspectos exteriores da vida: concentra-se todo nos dramas íntimos e nos pormenores – palavras, gestos, objetos carregados de sentido – que subtilmente os denunciam.

Além disso, o referido estudioso assinala que “Maria Judite evita a narração directa, linear. A sua arte é uma arte de finas insinuações, de alusões que se vão sobrepondo e mutuamente enriquecendo de sentido, num ritmo de fluxo e refluxo que imita as águas revoltas da memória” (Coelho, 1976, p. 276).

A crítica de Jacinto do Prado Coelho revela-se sensível e arguta, atingindo o âmago das produções ficcionais de Maria Judite, nas quais o mundo interior das personagens é o componente mais relevante.

O estilo da escritora não é rebuscado ou difícil de se compreender, muito pelo contrário,

sugere, penetra, define, magoa, pela estrita economia das palavras, por uma admirável contenção, [...]. Lágrimas represadas, soluços abafados. Assim ajustado à própria alma da protagonista, tenso, inquieto, magoado como ela, é um estilo original na sua autenticidade, na sua música própria. Distingue-se pela justeza inesperada do adjetivo, pela frase nominal, um adjetivo, um substantivo isolado, em foco, dando ênfase emocional com uma febre lúcida (Coelho, 1976, p. 278).

Tudo o que Jacinto do Prado Coelho escreve sobre Maria Judite e os seus primeiros textos ficcionais pode ajustar-se perfeitamente à obra *Os armários vazios*. Nesse livro, verifica-se a capacidade da escritora portuguesa em plasmar personagens com uma vida interior densa e problemática, num estilo

sucinto, no qual a economia das palavras e a sua contenção desvelam o mundo conflitante das personagens e as tentativas frustradas de sair do isolamento e buscar a comunhão com o próximo.

João Gaspar Simões (1981, p. 288) é outro crítico a se debruçar sobre as obras de Maria Judite. A respeito de *Os armários vazios*, ele faz o seguinte comentário:

Eis que, finalmente, Maria Judite de Carvalho, a autora de *Tanta gente*, *Mariana*, de *As palavras poupadas* e de *Paisagem sem barcos* – das mais belas páginas da nossa ficção contemporânea –, alarga o quadro da sua novelística e nos proporciona a mais extensa das suas humaníssimas histórias.

Apesar do início de suas colocações ser bastante elogioso, no seguimento de suas observações, João Gaspar Simões fará uma crítica bastante ácida a respeito de *Os armários vazios*.

Começa afirmando que o romance é uma novela, ou uma “longa novela – a *long short story*, dos ingleses” (Simões, 1981, p. 289), cujo modelo estaria no escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), em suas *Novelas ejemplares*.

Ao longo dos estudos sobre outros textos ficcionais da escritora portuguesa (*As palavras poupadas*, *Paisagem sem barcos*), que são livros de contos, João Gaspar Simões incita e cobra a escritura de um romance, no qual a autora portuguesa pudesse exercitar todo o seu “gênio novelístico”. No entanto, o crítico mencionado acaba observando somente defeitos no romance em apreço.

Inicialmente, pontua que o que prejudicou a escritora foi o fato de ela não ter ousado prorrogar o tempo ou o andamento da sua novela e também tece críticas sobre o desfecho, o qual revela “negligência ou falta de persistência”, uma vez que Maria Judite recorreu “à técnica do princípio, meio e fim para rematar o retrato de uma dessas figuras cujos traços pedem um estudo mais longo” (Simões, 1981, p. 290), referindo-se a Dora Rosário.

Acrescenta ainda o renomado crítico que a autora portuguesa desistiu a meio do caminho de “esgravatar até ao fundo a condição humana de certas criaturas” (Simões, 1981, p. 292) e recorreu a expedientes relativamente fáceis como o desastre de Dora e o casamento súbito de Lisa, que “são soluções de emergência” (Simões, 1981, p. 292).

Trata-se, em nosso ponto de vista, de uma crítica bastante redutora, que não se aprofunda na tensão que envolve o triângulo amoroso Dora Rosário-Ernesto-Lisa e não vislumbra as qualidades de *Os armários vazios*, obra na qual se debate uma figura de grande densidade interior, Dora Rosário, que depois da viuvez, tenta reencontrar a felicidade ao lado de outro homem, mas vê seu intento frustrado pela própria filha, que se insere no universo do casal e acaba segregando e condenando a mãe à solidão ao contrair núpcias com o homem que ela amava.

Um estudo bastante instigante e apurado de duas obras de Maria Judite, *As palavras poupadas* e *Os armários vazios* foi elaborado como tese de doutoramento na Universidade de São Paulo – USP, em 1988, com o título de *Maria Judite de Carvalho – a solidão da mulher*.

A tese foi publicada em livro, em 1996, com algumas alterações e cortes, conforme explica Benilde Caniato no início de seu texto, sob o título de *A solidão de mulheres a sós*, revelando já uma sutil e acertada interpretação dos escritos juditianos.

Sua proposta é analisar os dois livros mencionados com a intenção de “identificar a sua concepção de mundo, através das marcas das personagens e dos narradores, em suas relações no contexto espaço-temporal” (Caniato, 1996, p. 13) e examinar os diversos mecanismos identificadores da presença da mulher, em suas relações cotidianas.

Assim, estudando principalmente duas personagens – Graça, de *As palavras poupadas* e Dora Rosário, de *Os armários vazios*, apoiada num referencial teórico apropriado, Benilde Caniato desvela as verdades interiores de duas figuras femininas, criadas por Maria Judite, que se comportam como heroínas solitárias relegadas ao confinamento, com as quais a voz narrativa solidariza-se e se identifica, por meio do discurso indireto livre.

Enfim, *A solidão de mulheres a sós* é um dos poucos estudos que destaca as qualidades do texto ficcional da escritora portuguesa, penetra com extrema sensibilidade os recantos e porões da alma feminina para extrair os significados e os sentidos que se ocultam nas criaturas juditianas.

O estudioso Fernando Mendonça (1973, p. 174, grifos do autor) também levanta as qualidades e particularidades do texto juditano e, a respeito de *Os armários vazios*, enfatiza a presença da mulher e do sentimento de solidão, os quais, segundo o referido estudioso, são fatores recorrentes nos escritos de Maria Judite:

[...] 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.

[...] Apesar de não nos acharmos diante de uma intriga linear, limpa de incidentes, o certo é que todos os meandros, os labirintos que constroem o universo pessoal dos protagonistas em ação constituem um devir, um atalho para a surpresa final. Este livro de Maria Judite de Carvalho, provavelmente um dos raros paradigmas novelescos nas letras portuguesas atuais, *é o que deve chamar-se 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*. Pense-se, por exemplo, no título, faça-se a relação com o mundo interior da protagonista e o seu mundo exterior de gerente de uma loja de móveis antigos, associe-se a isto uma forte dose de inutilidade última das pessoas e dos objetos, e estaremos entendendo a dimensão existencial da autora, da sua fina arte de desenhar as intersecções onde as coisas tocam os significados vitais. Até para isso são precisas as palavras poupadas.

Em suas afirmações, Fernando Mendonça declara que *Os armários vazios* é uma obra-prima e Maria Judite de Carvalho, uma notável escritora portuguesa. Ao concluir seu comentário sobre a obra em questão, Mendonça (1973, p. 175) afirma:

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 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 de Carvalho não têm emenda, não rompem o código,

permanecem na fronteira do acessível sem esperança, aguardam inermes a passagem dos dias. Isso reflete-se no estrato literário, que também não rompe a probabilidade a que estamos habituados. Claro que não é este aspecto um *capitis diminutio* da obra de Maria Judite de Carvalho. Pelo contrário, significa que, ao lê-la, devemos empreender uma leitura específica, uma abordagem onde confluam a nossa própria experiência e os enigmas propostos pelo *corpus* literário. Estaremos assim diante de uma leitura temática, existencial, pois não encontraremos nesse *corpus* os sinais metafóricos da reinvenção do mundo.

Os comentários de Fernando Mendonça sobre o único romance escrito por Maria Judite de Carvalho confirmam a leitura e as interpretações realizadas por Benilde Justo Caniato em *A solidão de mulheres a sós*, nas quais se destacam a temática feminina e a solidão à qual estão relegadas todas as mulheres forjadas pela autora portuguesa.

No próximo capítulo, objetivou-se efetuar o estudo comparativo dos dois romances escolhidos para realizar esse estudo, procurando destacar e enfatizar os pontos de convergências e de divergências entre as relações triangulares presentes nas duas obras que são basilares para este livro. Antes disso, foi apresentando um panorama do romance folhetim, já que a compreensão de suas características e de sua evolução são essenciais para a presente pesquisa.

OS TRIÂNGULOS AMOROSOS EM VERÃO NO AQUÁRIO E OS ARMÁRIOS VAZIOS

Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos – declarou a personagem de um romance que escrevi em 1970.

Lygia Fagundes Telles

O peixe pôs-se a dar voltas no seu pequeno planeta translúcido. [...] a casa está vazia e o peixe tem o espaço todo seu e dança e pára 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 confrangedora.

Maria Judite de Carvalho

O FOLHETIM: EVOLUÇÃO E CARACTERÍSTICAS

O romance-folhetim teve sua origem na França, no século XIX, conforme assinala Yasmin Jamil Nadaf (2009, p. 119-120):

A imprensa francesa do século XIX reservava o rodapé da página do seu jornal, geralmente a primeira, a escritos de entretenimento – artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas de beleza e de cozinha, boletins de moda, entre outros assuntos. Esse espaço, a quem davam o nome de *Feuilleton*, que para nós traduz-se em *Folhetim*, nasceu da necessidade de gerar prazer e bem-estar aos leitores ou ouvintes de jornais, cansados de verem os enfadonhos reclames oficiais ocuparem as páginas dos periódicos. Isto, em decorrência da autoritária medida de Napoleão I de restabelecer a censura à imprensa e aos livros que se haviam acostumado a respirar livremente durante a Revolução Francesa.

Yasmin Nadaf menciona a estreita ligação entre o romance-folhetim e a imprensa da época. Esse fato também é evidenciado no volumoso estudo de Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história* (1996, p. 30-31), no qual a estudiosa afirma que sua pesquisa

permitiu essencialmente acompanhar a leitura do folhetim no seu habitat próprio, o jornal. Ambos estão estreitamente vinculados: inventado pelo jornal e para o jornal, o *feuilleton-roman*, como era chamado a princípio, acabou sendo fator condicionante da vida do mesmo. Nasceu na França, na década de 1830, concebido por Émile de Girardin, que percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse*, e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas. Para aumentar o público leitor havia, pois, que barateá-lo – o que se conseguiu também mediante a utilização da publicidade, de origem inglesa – e arejar-lhe a matéria, tornando-o mais acessível. Havia já, desde o começo do século, o *feuilleton*, ou o rodapé, tradicionalmente de tom e assunto mais leves que o resto do jornal, muito cerceado pela censura. Podia ser dramático, crítico, tornando-se cada vez mais recreativo. O folhetim vai ser completado com a rubrica “variedade”, que é a cunha por onde penetra a ficção, na forma de contos e novelas curtas. O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz “continua no próximo número” e o *feuilleton-roman*. O *Lazarillo de Tormes* foi o primeiro a receber esse tratamento em 1836, e, logo no fim do mesmo ano, Girardin encomenda expressamente a um autor, Balzac, uma novela para sair em série, *La vieille fille*. Nota-se, pois, que na origem, e assim vai ser pelo romantismo afora (época em que o romance é o gênero literário dominante), o romance-folhetim é essencialmente uma nova concepção de lançamento de ficção, qualquer que seja seu autor e o campo que abranja.

Dessa maneira, o folhetim torna-se vital para o jornal, transformando-se no atrativo principal para conseguir assinantes: “No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes” (Meyer, 1996, p. 59).

A narrativa folhetinesca, de acordo com Marlyse Meyer (1996), é marcada por três fases: 1) 1836-1850 – seus representantes são Eugène Sue (1804-1857), com *Os mistérios de Paris* (1842-43), *O judeu errante* (1844-45) e Alexandre Dumas (1802-1870), com *Os três mosqueteiros* (1844) e *O conde de Monte Cristo* (1845) e obras do escritor inglês Walter Scott (1771-1832), de cunho histórico; 2) 1851-1871 – cujos autores de maior destaque são Pierre Aléxis Ponson du Terrail (1829-1871), com *Dramas de Paris* (1865) e Paul Féval (1817-1887), com *Mistérios de Londres* (1844); 3) 1872-1914 – fase na qual se tornam célebres Xavier de Montépin (1823-1902), com *A entregadora de pães* (1885) e Émile Richebourg (1833-1898), que escreveu *A toutinegra do moinho* (1892).

O “corte” do capítulo e a “sucessividade” são elementos fundamentais desse tipo de narrativa, cujos escritores ganhavam por linha, o que os levava a tornar o relato o mais longo possível e, como consequência, “os escritos dessa natureza apresentavam-se tão “inchados” que no instante da sua transposição para os livros resultaram em coleções de quatro, seis, oito e até doze volumes com páginas quase intermináveis” (Nadaf, 2009, p. 121).

A temática do relato folhetinesco é sintetizada por Yasmin Nadaf (2009, p. 121-122), nos seguintes termos:

Os temas, comuns à longa trajetória do gênero, contribuíram para esse “espichamento”. Eram estórias de amores contrariados, paternidades trocadas, filhos bastardos, heranças usurpadas, todas elas seguidas de duelos, raptos, traições, assassinatos e prisões. Núcleos de novelas narrativos geradores de idas e vindas, e de muita tensão, testados e aprovados anteriormente com êxito pelo melodrama, e que neste modo de romance foram acrescidos de um recheio extraído do próprio *habitat* e dos conflitos da vida doméstica do público consumidor elevando ainda mais sua carga emotiva.

Complementando essas afirmações, Marlyse Meyer (1996, p. 415, grifos da autora) aponta outras características próprias do folhetim:

O mundo tenebroso do folhetim oitocentista oferece a imagem de uma luta agônica pela vida, opondo os fracos, os virtuosos, as vítimas da sociedade, os perseguidos, as mulheres abandonadas, estupradas, viúvas, esposas-mártires, as crianças espancadas, seviciadas, os pobres, todos os injustiçados enfim, aos poderosos, aos fortes, aos hábeis, aos luxuriosos, aos ricos, aos perversos, aos patrões, aos contramestres, aos agiotas, ao destino adverso, aos MAUS, em suma. Os quais, ainda que nem sempre triunfem, sempre sobrevivem, seja à espreita de novo bote, seja permanecendo na lembrança de suas vítimas, com tanta força que às vezes estas podem até repelir o *happy ending* a que teriam direito. Penso em Flor de Maria, do folhetim matriz *Os mistérios de Paris*, [...] que se deixa morrer de vergonha pela vida passada quando, finalmente, é reconhecida como filha de Rodolfo e princesa de Gerolstein.

[...]Com a ajuda de um justiceiro (Rodolfo, no caso de Flor de Maria), sozinhas, quando são de extração popular, as mulheres caídas ou injustiçadas do folhetim haverão de atravessar todos os círculos do inferno, exaustivamente descritos nos meandros de um enredo tentacular e interminável.

Além dessas características, Bella Josef (1986, p. 350-353) enumera treze particularidades da narrativa folhetinesca, que elencamos abaixo.

- 1) O narrador, parte integrante da estrutura, diz tudo, ordenando e julgando, restabelecendo ao final, a harmonia das instituições sociais.
- 2) Como característica formal, repetições, coincidências ou simetrias, estruturas recorrentes, reduplicadoras de modelos já conhecidos. A unidade, assim conseguida na repetição mecânica, permite leitura rápida, reinformando o destinatário e poupando-lhe o esforço (muitas vezes impossível) de voltar atrás para recordar os acontecimentos. O narrador elucida pontos obscuros, conduzindo a narrativa. A redundância é consumida tranquilamente como se fosse informação. Muitas vezes, esta linguagem que reduplica modelos aceitos apresenta dissonâncias em seu interior e a interferência de séries tende ao *Kitsch*. Outras vezes, o choque é provocado pelo fato narrado e a linguagem utilizada.

- 3) Formas esquemáticas, estrutura binária de fortes oposições maniqueístas: pobres bondosos e malvados aristocratas. As oposições do tipo bem/mal e outras têm sua resolução na ação heroica do protagonista que busca unificar os opostos.
- 4) Os incidentes são resolvidos de modo feliz, reforçando os valores que regem a sociedade. É um modo de fazer o leitor participar, introduzindo sua experiência, fazendo-o ver que a solução para o mal é a sociedade ordenada e perfeita.
- 5) O tom sentimental é constante, a filosofia vulgar e grandiloquente, conceitos moralistas de profundidade duvidosa.
- 6) Frases feitas, de clichês, retórica pobre, sufocada pela intriga, dialética tensão/desenlace.
- 7) Os personagens tornam-se tipos, feitos de uma só peça e não mudam. O herói é levado a situações múltiplas estandartizadas, sempre hostilizado por um antagonista. É elemento do famoso par herói/vilão, caracterizador do romance popular. Não há lugar no universo folhetinesco para criaturas com complexidade interna.
- 8) Intriga complexa, acúmulo de acidentes, encontros inesperados, aventuras escabrosas, para manter a atenção do leitor e que multiplicam o lugar e o tempo da ação. Entrecruzam-se personagens e episódios numa trama cerrada.
 - a. Os dois elementos de estrutura externa do folhetim se fazem presentes: corte regular na narração e cada corte corresponde a um clímax ou suspense.
 - b. Os personagens têm papéis fixos, definidos. Mesclam fantasia e realidade. Vivendo num mundo de aparências, não revelam seu mundo interior, mas apoiam-se numa atitude conformista em que o Destino é que vai decidir suas vidas.
- 9) Lances teatrais, portadores de informação com objetivo de sensibilizar o leitor. Prolongamento excessivo das cenas.
- 10) Reiteração da ideologia vigente; ao final, tudo continua imutável.
- 11) Clichês.
- 12) Retoricidade pobre e esquemática, estereotipada, destinada apenas a armar com eficácia a seqüência dos acontecimentos fictícios, subsidiária da literatura culta.
- 13) Diante do produto que se lhe apresenta acabado, o sujeito consumidor assume atitude passiva de aceitação, pura e simples, das regras impostas pelo gênero.

Nota-se que a literatura folhetinesca é profundamente marcada pela dicotomia bem/mal, pela idealização de seus protagonistas, pelas repetições, sempre necessárias para que o leitor pudesse acompanhar a história, quando não lia ou perdia algum capítulo e pela atitude de passividade do receptor dessa modalidade literária, cujo modelo perpetua-se nos filmes e nas telenovelas do passado e do presente.

O folhetim também se tornou importante para a imprensa brasileira, constituindo-se, inicialmente, de “traduções dos clássicos do romance-folhetim, de novelas curtas e do romance tradicional francês” (Nadaf, 2009, p. 123) e, mais tarde, abrange toda a produção ficcional brasileira:

[...] o folhetim da imprensa carioca ampliou a sua abrangência divulgando do mesmo modo a ficção de longa extensão de autores brasileiros. Esta, a partir da década de 1840, rompeu com mais dinamismo através da produção de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), acompanhados decênios depois por Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908).

Dessa forma, a ficção produzida no Brasil substituiu, paulatinamente, as narrações folhetinescas europeias:

Regra geral, o romance brasileiro do século XIX substituiu com veemência os castelos, as exóticas ilhas, as fábricas, as mansardas dos operários e a labiríntica Paris ou Londres pelas chácaras urbanas da Corte, florestas virgens e tropicais, e habitações sertanejas e indígenas. Trocou também a figura dos príncipes e outros nobres, dos assustadores piratas das tavernas e das margens do Sena e dos pobres operários pelas sinhazinhas, estudantes, negros, índios e sertanejos (Nadaf, 2009, p. 129).

O relato folhetinesco ajuda a consolidar a literatura produzida no Brasil ao divulgar seus autores e obras por meio de jornais e revistas cariocas: *Jornal do Commercio*, *Marmota Fluminense*, *Jornal das Famílias*, *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Gazeta de Notícias*, dentre outros.

Vale ressaltar que o gênero folhetim teve seu apogeu no século XIX, mas enfrentou alguns fatores históricos corrosivos que contribuiriam para o seu desaparecimento no terceiro decênio do século XX (Nadaf, 2009, p. 133), tais como o surgimento das colunas jornalísticas policiais, o deslocamento do espaço folhetim das primeiras para as páginas do meio ou finais dos periódicos. No entanto, esse gênero sobrevive, em distintos formatos:

Um gênero desprezado, que irá se multiplicar na diversidade dos veículos para além do tradicional ir e vir entre as páginas do jornal e o livro, e do livro ao palco do melodrama, espalhando-se pelos fascículos e, reproduzindo-se no cinema, nos cine-romances, nas fotonovelas, nas novelas de rádio, até alcançar seu mais assumido e brasonado descendente: a telenovela.

[...] Além das catadupas de lágrimas, que haverão de ser transpostas e enxugadas parcialmente com o tempo, o folhetim francês [...] é a grande matriz do pejorativo e indispensável recurso da grande narrativa de massa, tão inseparável da televisão como ele próprio o foi do jornal: o folhetinesco como categoria narrativa específica, que sabe também lançar mão do teatro não só nos *coups de théâtre* como no recorte das cenas e nos efeitos ditos dramáticos, na transposição narrada de um gestual expressionista de efeitos ampliados, adequado à representação na “telinha”, como o foi ao cinema mudo. O folhetinesco como estruturador e agenciador de uma história pensada para se estender no tempo, apresentada em picadinhos cotidianos a um espectador que, tal como foi o leitor/ouvinte do folhetim, é ao mesmo tempo destinatário e determinador dos rumos dessa história. Pois é prioritária a exigência de quem consome e paga: o caro leitor de ontem, o distinto público de hoje, sem esquecer os patrocinadores da novela.

E, pelo jeito, por mais moderno que se pretenda ser, por mais distante que estejamos dos velhos tempos e temas do folhetim e do melodrama, parece que, para contar uma boa história televisiva, não há como escapar à receita salvadora: ganchos, suspenses, chamadas, retrospectos, acaso, coincidências. E EMOÇÃO!!! Pois como dizia Nelson Rodrigues-Susana Flag: “Tem mau gosto, superexagero, os chavões dramáticos mais rombudos. Tudo sugere drama e conflito. E fala de mãe.” Por isso o gênero faria sucesso “mesmo daqui a 2 bilhões de anos” (Meyer, 1996, p. 234-235, grifos da autora).

Assim, traços do folhetim persistem em todas as telenovelas contemporâneas e reaparecem também em textos ficcionais da atualidade, como é o caso dos triângulos amorosos que serão estudados nesse estudo nos romances *Verão no aquário* e *Os armários vazios*.

MÃE E FILHA DESEJANDO O MESMO HOMEM EM *VERÃO NO AQUÁRIO*

Em seu estudo *Os romances em folhetins no Brasil*, José Ramos Tinhorão (1994, p. 28) assinala a importância do romance-folhetim na formação do romance brasileiro:

De fato, e embora a maioria dos historiadores da literatura brasileira não chegue a mencionar essa circunstância, é do romance de folhetim que se originam as principais características da técnica do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar das histórias (inclusive dirigindo-se aos leitores em tom de conversa); a extrema complicação dos enredos, num desdobramento linear de quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense; e a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexão inesperada com ações atuais (chegou a ser lugar-comum nas histórias românticas os casos de amor impossível, por descobrirem os amantes – sempre no último capítulo – que eram irmãos).

Aliás, a influência do relato folhetinesco pode ser observada não só em escritores brasileiros, mas também em autores como Dostoievski, Victor Hugo, Balzac, Nietzsche:

Os estudos dos inícios da vida literária, contemporânea do romantismo, mostra hoje não ter existido realmente um único romancista brasileiro do século XIX completamente alheio à influência dos folhetins. De uma forma geral, essa influência não chegava a ser confessada, evidentemente, devido ao tom popularesco e fácil da maioria das histórias em capítulos – o que lhes tirava a respeitabilidade literária de trabalho “sério” – mas nem por isso os estilos e técnicas sensacionalistas e sentimentais dos escritores de folhetins deixaram de exibir suas marcas, mesmo nas obras de grandes escritores. Aliás, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Em seus ensaios de interpretação literária, reunidos no livro *Literatura e vida nacional*, o pensador político italiano Antônio Gramsci, após citar opiniões de críticos segundo os quais “os romances de Dostoievski são culturalmente derivados dos romances de folhetins tipo Sue etc.”, e Victor Hugo escreveu *Os miseráveis* inspirado em *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue”, lembra que “também em Balzac há muito do romance folhetim”. E, após acrescentar que “muito da chamada ‘super-humanidade’ nietzschiana tem como origem e modelo doutrinário apenas o Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas, [...]” (Tinhorão, 1994, p. 30).

Enfim, a ficção do século XIX, nacional e estrangeira, manteve um estreito vínculo com o romance-folhetim, fornecendo-lhe técnicas e temas, que os escritores não hesitaram em aproveitar para compor seus textos.

Sendo assim, é inegável a influência do folhetim na formação do romance brasileiro. Verifica-se, portanto,

o grande interesse que aqui despertava o romance em forma de folhetim, não somente entre os leitores, mas também e principalmente entre os escritores que desejavam fazer romance e não tinham modelos nacionais que lhe servissem de exemplo. Foi precisamente o folhetim esse exemplo, durante largo período do processo de formação de nossa novelística (Alencar, 1986, p. 295).

Resquícios dessa influência podem ser observados em narrativas contemporâneas, como é o caso de *Verão no aquário*, cuja espinha dorsal apresenta um triângulo amoroso formado por mãe e filha que disputam o amor de um mesmo homem.

É válido acrescentar que o livro *Verão no aquário* não é um romance-folhetim, mas a referida obra edifica-se sobre um dos temas recorrentes no folhetim – a disputa amorosa e os conflitos que se gestam nessa disputa.

Já no primeiro capítulo, delinea-se o triângulo amoroso nas palavras de Raíza, a personagem-narradora:

Sentei-me na cama. Agora podia ouvir o ruído da máquina, mamãe estava escrevendo, André ainda não tinha chegado para o chá. André, André. Ele tinha o olhar dourado. Como era possível alguém ter o olhar assim dourado? Era preciso me apressar antes que chegassem a ser amantes, se é que ainda não... Seria concebível uma amizade assim branca? Dentro de alguns anos ela já estaria velha. Teria tido forças para resistir àquele jovem esbraseado e, ainda por cima, casto?! Casto... Está claro que já se amavam como loucos, os hipócritas. Ela, principalmente, tão distinta, tão correta. E tão devassa (Telles, 1984, p. 10).

Nesse trecho, já está contida a coluna vertebral do enredo de *Verão no aquário*. A dúvida de Raíza mantém-se até o final do relato e também a do leitor, pois em momento algum ficamos sabendo se Patrícia e André foram amantes.

É difícil também compor uma imagem da protagonista, que vai se deixando apreender aos poucos, às vezes pela sua própria voz e outras, pelas falas dos demais personagens que a cercam.

Fernando, um dos namorados de Raíza, chama-a de “carneirinho louro” (Telles, 1984, p. 16). A cor clara volta a ser enfatizada em outras partes da narrativa: “Achei que antigamente meu cabelo era mais dourado” (Telles, 1984, p. 22), “[...] uma mulher loura e nua abriu uma janela e atirou um disco para o ar” (Telles, 1984, p. 59), “perplexos olhos azuis” (Telles, 1984, p. 66), “Voltei-me para o espelho: uma moça magra e loura, os pés descalços manchados de talco” (Telles, 1984, p. 136). Dessa maneira, Raíza materializa-se como um quebra-cabeças, cujas peças vamos juntando no desenrolar das peripécias narrativas.

Ela leva uma vida marcada pelo tédio, com pouca coisa a fazer, exceto revisar as traduções que sua prima, Marfa, faz de obras de escritores como Charles Dickens. Frequenta festas, tem relacionamentos superficiais com vários homens – Fernando, João Afonso, Fabrizio, Diogo, os quais são marcados somente pelo sexo. É uma pianista sem convicção e acaba abandonando essa atividade, por se considerar incapaz de se dedicar a esse ofício com seriedade. Aliás, nada parece interessá-la verdadeiramente, com exceção de seu obsessivo amor por André, que ela acredita ser amante de sua mãe.

Das páginas do romance de Lygia, ressaltam as figuras femininas, com suas incertezas, dores e sofrimentos, como as personagens de *Os armários vazios* que, basicamente, centra-se na história de Dora Rosário, uma mulher cuja filha, Lisa, casar-se-á com o homem por quem ela se apaixonou. Esse assunto será retomado durante as nossas análises.

A mãe de Raíza, Patrícia, é descrita pela narradora-protagonista em momentos distintos da narrativa:

[...] Um raio de luz batia em seus cabelos dando-lhes um brilho quente. Podia tingi-los. Mas preferia deixá-los assim, docemente castanho-grisalhos, penteados para trás. O perfume discreto. O discreto colorido da boca. E os olhos largos e luminosos, irradiando uma luz que a envolvia como uma aura. Era jovem mas não era mais jovem. [...] (Telles, 1984, p. 67).

Minha mãe apertou um pouco os olhos. Como eu amava aquele sorriso de Gioconda a insinuar todo um mundo secreto e que jamais seria revelado! Para uma escritora famosa, só mesmo um famoso sorriso, não, mãezinha?... (Telles, 1984, p. 79).

Ela encarou-me. Usava uma blusa de percal com delicadas ramagens num fundo verde-água. Os cabelos presos. O rosto liso, limpo. Que espécie de beleza era aquela que parecia vir de dentro, tão mansa? Grave. Era incrível como enfrentava a claridade perigosa de um dia assim (Telles, 1984, p. 114).

A tia solteirona, Graciana, irmã de Patrícia, também fornece algumas pistas sobre ela, em um diálogo que trava com Raíza:

[...] Patrícia não viveu quase nesse meio em que eu [Graciana] vivi, você sabe, passou a adolescência toda fechada no colégio, só ia para casa nas férias e assim mesmo frequentava pouco, [...]. Casou-se cedo, foi morar longe, uma vida difícil...

[...] Pat era considerada uma verdadeira beleza, [...]. Além do mais, a verdade é que ela não se entusiasmava nunca, preferia ler, estudar, sempre foi reservada demais. [...] (Telles, 1984, p. 33-34).

Nas passagens transcritas, nota-se que Patrícia é uma mulher bela, introspectiva, com um sorriso enigmático que é comparado àquele da *Mona Lisa* (1517), famosa pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519). A beleza da mãe instigará a competitividade entre ela e sua filha, e o alvo dessa disputa será André, um ex-seminarista que se encontra num dilema, em crise por não saber qual caminho seguir – ou abraçar a vida religiosa ou abandoná-la para sempre e seguir seus instintos e emoções.

André será descrito por Raíza, no início do segundo capítulo do romance e também quando ela entra no escritório de sua mãe, no sexto capítulo:

Por onde andaré André? Rezando? Rezando ou mergulhado naquelas meditações que não acabavam mais, fechado entre quatro paredes, os olhos fechados, as mãos tão fortemente entrelaçadas que as pontas dos dedos ficavam exangues. Ele tinha medo. Ele também tinha medo. Parecia tão seguro de sua fé mas tinha medo. Medo de quê? Do pecado, decerto, todos eles tinham medo do pecado. Mas que pecado?... (Telles, 1984, p. 23).

[...] Mas o que havia de melhor em mim voltava-se para André, as mãos ossudas e pálidas, os cabelos cortados rentes, como grama que cresce depressa demais. E o olhar dourado. Como era possível alguém ter o olhar assim dourado? Ele tinha pequeninas palhetas de ouro nas pupilas, [...]. (Telles, 1984, p. 25).

[...] André lia até em latim, um sábio. Um sábio, murmurei distraidamente enquanto folheava os originais que Marfa traduzira. [...] (Telles, 1984, p. 28).

[...] Ele estava de costas, olhando através da vidraça. A mão ossuda, apoiada na janela, contraía-se tensa como se ele estivesse prestes a dar um salto. Tinha as unhas roídas até a carne (Telles, 1984, p. 95).

Ele passou as mãos nervosas nos cabelos espetados e negros. Achei-o mais magro assim no escuro, ele tinha apenas dois ternos, um cinza-claro e um cinza-chumbo: esse cinza-chumbo, quase preto, era o mais conservado dos dois, embora o corte fosse o de um alfaiate provinciano vestindo o ajuizado estudante para a cidade grande. O estudante que se transforma em professor para poder viver independente dos tiozinhos que ficaram para trás (Telles, 1984, p. 97).

Contrastando com a figura idealizada de André que Raíza oferece ao leitor, Patrícia vai descrevê-lo como um ser fragilizado, desde a infância, pela perda do pai e o abandono da mãe:

- [...] É um moço de uma sensibilidade doentia, cheio de inibições, traumas... E ao mesmo tempo, tão sem mistérios, tão puro. Menino ainda, perdeu o pai...

[...]

- E a mãe foi viver com outro homem, nunca mais apareceu. Ele adorava a mãe, uma criatura que parece ter sido tão encantadora quanto irresponsável. Foi criado por uns tios sem filhos, gente mesquinha, fria, que o aceitou apenas por obrigação. Nessa casa ele cresceu completamente solitário, sem amigos, sem distrações. Apegou-se ao padre que morava na casa vizinha e que foi a única pessoa que o tratou com afeição. Começou a acompanhá-lo na igreja, ajudava-o na missa e acabou sendo coroinha, depois sacristão. Então se voltou para Deus mas com um ardor sem saúde, sem alegria. Entrou para o seminário. Um ótimo aluno mas lá dentro já começaram as primeiras dúvidas que teve quanto à vocação. Veio a primeira crise, veio uma segunda mais violenta ainda... Foi internado num sanatório, tomado da maior depressão. Quando melhorou, não quis voltar para o seminário sem estar certo da cura. Então deixou sua cidadezinha e veio para cá mas tão sem recursos que chegou a dormir as primeiras semanas num banco de jardim. Sem dinheiro, sem amigos...

- Sinistro [Raíza], mamãe, sinistro.

- Até que conseguiu um emprego, prosseguiu ela com voz incolor. Começou a lecionar latim, tudo em meio das maiores dificuldades. Foi quando leu meus livros e procurou me conhecer. Tenho feito tudo para ajudá-lo (Telles, 1984, p. 117-118).

Se Raíza empenha-se em descrever André subjetivamente, a descrição de Patrícia é objetiva, sem qualquer idealização, fundamentada em traços que desvelam o jovem ex-seminarista como alguém extremamente solitário, indeciso quanto à vocação e que se aproximou dela porque lera seus livros, admirava-a como alguém que pudesse ajudá-lo em suas dúvidas e indecisões.

O sustentáculo do romance é a incerteza sobre o envolvimento amoroso de Patrícia e André, que a narradora vai fomentando durante o relato, até que outras personagens começam a vislumbrá-lo como algo perfeitamente possível de ocorrer entre uma mulher de mais idade e um jovem inexperiente:

- Não, Raíza, você não me [Graciana] entendeu, estou achando que há algo mais do que isso, ele é jovem, fogoso e ela uma mulher ainda bonita... Resistirá a esse impulso, como se diz, carnal? (Telles, 1984, p. 143).

Ela [Marfa] deu uma risadinha. E baixando o tom de voz para que sua companheira de quarto não ouvisse:

- Quem vai ficar no lugar vago? André? Já que está com propósitos tão dignos, saiba que não é nada bonito tirar o namorado da mãe (Telles, 1984, p. 147).

- Você acha, Marfa? Que minha mãe e André...

Ela pegou o bule, impaciente.

- E o que você tem com isso? Por que não cuida de sua vida? [...] Só sei que seria muito bom para ambos, compreende? O tipo é edipiano, ótimo. Ela vem a calhar, vai se sentir desejada, vai escrever até melhor, essas coisas. Sofreria também mas isso faz parte, precisa viver aqueles dramas todos que conhecemos, compreende? Fez uma pausa e piscou para mim: sofrerá principalmente quando descobrir que é a própria filha que resolveu corneá-la (Telles, 1984, p. 177).

Tanto tia Graciana quanto Marfa, prima de Raíza, creem no possível relacionamento de André e Patrícia. No entanto, a dúvida persiste e é a grande indagação que não é respondida nem pela personagem-narradora e nem pelas demais personagens. A manutenção da dúvida deixa a história em aberto, para que cada leitor possa chegar as suas próprias conclusões.

Se o triângulo amoroso permanece como uma incógnita para o leitor do livro de Lygia Fagundes Telles, na narrativa de Maria Judite de Carvalho, *Os armários vazios*, o relacionamento amoroso triádico fica

evidenciado de maneira inconfundível durante a conversa que Lisa e Dora Rosário mantêm no final do relato. No entanto, Dora, conformando uma atitude de passividade que a acompanha durante a maior parte das ações das quais participa, não é capaz de lutar por seu amor e, silenciosa, afasta-se e se recolhe a sua vida rotineira, sem sobressaltos e sem alterações, numa atitude de inércia e incapacidade para enfrentar situações problemáticas. A solidão é o seu refúgio final e ao mesmo tempo, a única saída que ela vislumbra para não ter que enfrentar um confronto com a filha na luta pelo amor de um mesmo homem.

Em uma conversa entre André e Raíza, o triângulo amoroso é ressaltado e discutido por essas duas personagens nos seguintes termos:

Toquei-lhe de leve na mão. Senti os olhos úmidos.

- André, eu te amo.

Ele levantou-se com energia. Apertou o nó da gravata.

- Não, você não me ama, você cismou comigo, tudo não passa de um simples capricho, prosseguiu ele pondo-se a andar de um lado para o outro como um animal enjaulado. Eu não pretendia dizer-lhe o que vou dizer, mas você fica insistindo... Pois bem, talvez seja melhor esclarecermos de uma vez por todas: o seu interesse por mim existe exclusivamente porque você desconfia que sua mãe e eu...

- São amantes.

- Deixa eu terminar! exclamou ele avançando. Fez um esforço para controlar-se: exatamente, é esse o seu juízo a nosso respeito e desse juízo nasceu a idéia de amor. Mas você confunde amor com ciúme, tem ciúme dela e fica então a desafiá-la o tempo todo, atormentando-a de um modo incrível... (Telles, 1984, p. 103).

No entanto, longe de dissipar as dúvidas de Raíza e do leitor, na passagem em apreço, André não consegue confirmar ou desmentir seu envolvimento com Patrícia. Além disso, ele também tem sentimentos confusos em relação a Raíza. Na sequência da cena transcrita acima, André e a narradora trocam um beijo curto, “porque alguém gritou lá fora e ele estremeceu, recuando” (Telles, 1984, p. 105).

Raíza acredita que André sentira ciúmes dela, quando ele menciona o nome de um dos namorados dela – Fernando:

Voltei para o meu quarto e ali fiquei no escuro, apertando a boca contra a palma da mão. Ouvi-lhe os passos mas seu andar perdera o vigor habitual: ele titubeava como se não encontrasse a saída.

As primeiras estrelas já se insinuavam no céu. Sorri para elas, feliz. Tentei recapitular tudo mas só duas lembranças devoravam as demais: a lembrança do beijo profundo como aquele céu. E a lembrança do repentino ciúme que vira por entre as palhetas de ouro lá no fundo do seu olhar (Telles, 1984, p. 105).

No entanto, como Raíza acumula o papel duplo de narradora e personagem, só temos o seu ponto de vista em relação ao que ela vivencia e, dessa forma, tudo o que ela nos informa é a sua versão dos fatos, que é única, mas parcial, incompleta, uma vez que ela não tem o poder de devassar o que vai na mente de André, de sua mãe ou de qualquer outra personagem do relato, para que assim pudesse dissipar e dirimir as suas dúvidas e as dos leitores.

O clímax do livro ocorre quando Raíza vai até a pensão de dona Petronila e entra no quarto de André. Os dois fazem sexo. Depois disso, ela vai embora para sua casa e ele corta os pulsos, é levado ao hospital e falece.

Desse modo, o triângulo se desfaz e a mãe e Raíza reatam seus laços afetivos, a partir do momento em que Patrícia passa a cuidar da filha, que se desespera com o suicídio de André e necessita de cuidados médicos. Ao final da narração, o médico, Marcelo, vai à casa de Raíza para ver como ela está e aí parece estar o germen de um novo relacionamento amoroso, sem a interferência da mãe e expresso no próprio desejo de Raíza de se reencontrar com ele: “Chegou-me aos ouvidos sua voz afetadamente cerimoniosa. Descobri que queria rever o homem que tinha cheiro de árvore” (Telles, 1984, p. 220).

Em *Verão no aquário*, ao final da história, há uma aproximação entre mãe e filha. Já em *Os armários vazios*, a separação de Lisa e Dora Rosário é inevitável, uma vez que aquela casa-se com Ernesto Laje, o amante de sua mãe. A solidão é o resultado do triângulo amoroso no livro de Maria Judite de Carvalho. Enquanto a filha realiza seu sonho de se casar com um homem que tenha dinheiro e possa garantir-lhe uma vida confortável, a mãe isola-se, afasta-se de todos e volta a ser a viúva apagada e triste que conhecemos no início do romance da autora portuguesa.

UM HOMEM DISPUTADO POR DUAS MULHERES EM *OS ARMÁRIOS VAZIOS*

O romance de Maria Judite de Carvalho, assim como *Verão no aquário*, é narrado em primeira pessoa. No entanto, em *Os armários vazios*, a narradora é uma personagem secundária, Manuela, que conta a história de Dora Rosário, da qual também faz parte, pois fora amante de Ernesto Laje, o homem por quem Dora e sua filha Lisa irão se interessar.

No primeiro capítulo, Dora Rosário é descrita como um ser ensimesmado, que não aprecia o contato com outras pessoas:

Na loja também falava pouco. De resto, não era muito simpática aos empregados que sucessivamente tivera. [...] Sempre lhe custara dar um passo na direção dos outros, fossem eles superiores ou inferiores. Sentir-se-ia envergonhada se o desse. É certo que no passado dera inúmeros passos na direção de muita gente, mas esses tinham sido necessários, por assim dizer vitais. Sem eles, o que teria acontecido a ambas [Dora e Lisa]? [...] (Carvalho, 1993, p.10).

Quando o marido, Duarte, morre, Dora é obrigada a pedir dinheiro a parentes e conhecidos para sobreviver. Contudo, mesmo nessa situação humilhante, ela mantém-se distante, não consegue criar laços afetivos com aqueles que a cercam, mesmo quando sua situação financeira melhora e ela vai trabalhar numa loja onde vende antiguidades: “[...] Mas essa vida subitamente fácil não arredondou os ângulos, não misturou o azeite e o vinagre. Ela e a filha continuaram a estar de um lado, as outras pessoas do outro. [...]” (Carvalho, 1993, p. 15). A atitude de Dora de não compartilhar sua existência com outras pessoas será um elemento decisivo na sua trajetória e que a conduzirá a um final triste e solitário.

Acentuam ainda o ar de figura austera de Dora Rosário o fato de ela continuar “a vestir-se de preto” (Carvalho, 1993, p. 16) ao fim de dez anos de viuvez, além de ser, segundo sua filha Lisa, “uma pessoa sem idade e sem solução” (Carvalho, 1993, p. 16).

Manuela, ao descrevê-la, também aponta para a sisudez de Dora e a sua falta de cuidado com a própria aparência:

[...] Era uma mulher de feições correctas, mas que nunca fizera nada para ajudar a natureza. Nunca. Antes parecia ocupada em desajudá-la, embora não voluntariamente. Do seu rosto podia dizer-se que era apagado: pele baça, lábios descolados, cabelos castanhos, lisos e sem brilho, presos na nuca. Só os olhos faziam aquele eterno percurso entre a vida e a morte. O corpo talvez tivesse sido sempre, [...] o melhor de si, mas vestia-se tão de qualquer maneira que até ele passava despercebido (Carvalho, 1993, p. 36).

A solidão também é um traço constante da figura de Dora Rosário. O casamento com Duarte e a viuvez afastaram-na das pessoas, tornando difícil o contato com outros seres que não fossem aqueles de seu estreito círculo familiar:

[...] Sabia também que já tinha trinta e seis anos, que nunca fora bonita nem feia, e que aquele tempo, por assim dizer de clausura entre a recordação de Duarte e os móveis antigos, a haviam afastado da vida, e que dificilmente lhe seria possível readaptar-se. Durante esse retiro, [...] pouco lera, deixara totalmente de ir a espetáculos, perdera, *et pour cause*, o contacto com quase todas as amigas (com quem se zangara) e com os amigos do marido (a quem pedira demasiadas vezes dinheiro). Via-se portanto limitada aos seus pensamentos, à filha, e também, pela força das circunstâncias, à sogra e à tia Júlia. Tirando isso e os móveis antigos, não tinha assuntos de conversa (Carvalho, 1993, p. 76).

Durante o período de viuvez, Dora esquece-se de si mesma, usa vestidos de luto e não faz nada para chamar a atenção de ninguém. No entanto, isso muda, quando a sogra conta-lhe que Duarte, um pouco antes de adoecer, queria abandoná-la e viver com outra mulher, uma colega do escritório onde trabalhava. Essa revelação fará com que Dora volte a se arrumar, a se vestir melhor, o que lhe possibilita encontrar um homem, Ernesto Laje, que se interessa por ela.

Nota-se a mudança no comportamento de Dora Rosário pela compra de novas roupas, sapatos, enfim, pela retomada do cuidado com a própria aparência:

Nessa tarde fez várias coisas. Comprou um *chemisier* branco, um *tailleur* preto, meias claras e sapatos de salto. Depois entrou no cabeleireiro, que procurara ao acaso na lista dos telefones e onde já tinha hora marcada, e aí mesmo se abasteceu de alguns objetos que não usava desde a morte do marido: *bâton*, perfume, lápis para os olhos. Nos dias seguintes seria a vez dos tecidos para fazer um casaco e alguns vestidos. Nada de muito luxuoso, mas agradável à vista. Nunca teria pensado que Dora tivesse tão bom gosto. Até então parecera mesmo empenhada em provar o contrário.

Não se podia dizer que o resultado obtido fosse espantoso. O que surpreendia mais ainda do que esse resultado era o facto em si. Dora Rosário, *Salvation Army e por aí fora*, transformada numa pessoa como nós era na realidade inesperado. E, no entanto... Bem, pensando melhor, fazendo por ser absolutamente imparcial, tenho de confessar que ela estava, senão bonita, pelo menos bastante atraente e, sem dúvida, parecia muito mais nova. Era como se de repente houvesse ganho os dez anos perdidos e não tivesse, portanto, grandes razões de queixa (Carvalho, 1993, p. 51).

É exatamente nesse momento de mudanças, que afetam principalmente o exterior de Dora Rosário, que surge Eduardo Laje, o qual vai a sua loja para comprar um tapete, para mobiliar uma casa que possui em Sintra.

Ao descrever Eduardo Laje, a personagem-narradora Manuela enfatiza a sua situação financeira, a sua segurança e altivez:

[...] quando o Ernesto entrou ela estava sozinha. Mais concretamente, estava a pôr *bâton*, em frente de um pequeno espelho de Veneza, [...]. O Ernesto era bastante rico e o seu nome aparecia com frequência nos jornais a propósito de tal ou qual conselho de administração de que era presidente.

[...] Um homem convencido da própria importância. Do tipo que não vai, se desloca; que não fala, usa da palavra; que não lê, se debruça. Desse tipo. [...] (Carvalho, 1993, p. 57).

Em outro momento da narrativa, mais traços da iminente figura do advogado Eduardo Laje são mencionados:

[...] O seu perfil, que a luz como que rebordava, desenhava-se no fundo azul do rio-mar. Nariz grande, queixo forte, lábios delgados. Moreno ou queimado de sol? A sua presença, mesmo silenciosa, pensou Dora, sugeria designações e *slogans* do tipo de *time is money, self made man, struggle for life*, coisas assim (Carvalho, 1993, p. 67).

Os sintagmas em inglês servem para acentuar a praticidade de Ernesto Laje e o seu lado empreendedor, de quem se fez sozinho e obteve sucesso financeiro em sua área de atuação como advogado, e aos “quarenta e dois anos” (Carvalho, 1993, p. 83), pensa em se casar e também ter filhos.

Ernesto tem um envolvimento com Dora Rosário que irá terminar quando os dois vão à casa dele em Sintra e, no retorno, sofrem um acidente, o qual deixa Dora bastante ferida, permanecendo algum

tempo no hospital. Nesse período, Ernesto vai à casa de Dora e conhece Lisa, por quem irá se interessar, apesar da grande diferença de idade – ele, com quarenta e dois anos, e ela – com dezessete.

A filha de Dora, Ana Luísa, a quem todos chamam simplesmente de Lisa, é o terceiro vértice de um triângulo amoroso envolvendo mãe, filha e o advogado Ernesto. Lisa revela-se por suas próprias palavras e também pela visão que a mãe tem dela:

[...] Só me quero apaixonar por quem eu quiser. Por alguém que me garanta segurança, compreendes?

[...]

As raras conversas a sério que tivera com Lisa haviam-lhe deixado sempre, como aquela, um travo na boca. A filha parecia conhecer a vida antes de a ter vivido, parecia liberta de todos os espantos antes de se ter espantado (Carvalho, 1993, p. 54).

Em outro diálogo com a mãe, Lisa desvela-se completamente: “Eu sou ambiciosa, [...]. Saio à avó. Preferia ter saído a ti, mas saio a ela, paciência. De resto, a ambição pode ser uma qualidade” (Carvalho, 1993, p. 79).

A semelhança com a avó, cujo nome é Ana, demonstra que Lisa é bastante racional, sabe dominar suas emoções e deseja um casamento que lhe traga conforto e boa vida, sem ter que passar pelos percalços que a mãe e ela passaram quando seu pai, Duarte Rosário, morreu, deixando-as na miséria.

No primeiro encontro com Ernesto, fica patente a juventude de Lisa, a sua segurança e beleza, que acabam por encantá-lo: “[...] Lisa apareceu, melhor, materializou-se na sua frente, toda afogueada, porque estava a aperfeiçoar uma *pirouette*. Toda ela era *collant* preto, cabelos louros, e olhos doirados” (Carvalho, 1993, p. 89).

O contraste da roupa negra com a cor clara de Lisa impressiona Ernesto e, a partir desse momento, ele perseguirá um novo objetivo em sua vida: conquistar aquela jovem e casar-se com ela. Dora é completamente esquecida por ele.

De certa forma, Dora é excluída da vida de Ernesto, além de ficar marcada para sempre, conforme Lisa declara, em uma das conversas que trava com seu futuro marido: “A mãe, coitada, vai ficar com uma grande cicatriz na cara” (Carvalho, 1993, p. 96). A cicatriz e o abandono do amante fazem com que Dora retorne a seu mundo solitário, onde não há espaço para mais ninguém e ela perde todo o viço com o qual fora capaz de despertar o interesse de Ernesto.

O clímax de *Os armários vazios* ocorre quando Lisa conversa com sua mãe e lhe diz que irá se casar com Ernesto Laje:

“[...] Tudo é tão estranho. Tão inesperado, há uma tal confusão...”

“Onde?”

“Bem, no meu espírito. Não compreendo a razão...”

“De quê, Lisa?”

“A razão por que vou casar com o Ernesto Laje. Disse-lhe hoje que sim, estava certa de que concordavas.”

Primeiro ficou a olhá-la como que aparvalhada. A Lisa? O Ernesto Laje? Vou casar, dissera ela. Disse-lhe hoje que sim, estava certa de que concordavas. Os pensamentos haviam-se-lhe baralhado e não achava ponta por onde lhes pegar. O Ernesto Laje?

“Mas podia ser teu pai. És uma criança, Lisa.”

O podia ser teu pai voltou-lhe de ricochete. “Esse homem é meu amante!”, gritou em silêncio, mas o seu rosto permaneceu em sereno. Poderia sequer dizer “é meu amante”? Foi, isso sim, foi uma tarde, que não iria repetir-se mesmo sem Lisa. Uma tarde que a enchia de vergonha póstuma. “Não pode ser, filha!”, disse por fim (Carvalho, 1993, p. 107-108).

A surpresa de Dora e até mesmo a menção de que Ernesto era amante de Manuela não são levados a sério por Lisa:

“E porque é que não pode ser?”

“Podia ser teu pai, já to disse. E depois, há a Manuela, com quem vive há muitos anos, que é como se fosse sua mulher.”

“Mas não o é, mãe. De resto, já estavam praticamente afastados, ele contou-me. Não era mulher para ele. Um erro da juventude, e depois remorsos de a deixar.”

“Tu também vais fazer um erro da juventude, Lisa. O Ernesto tem quarenta e dois anos. Daqui por dez anos é um velho, e tu tens vinte e sete. Ou tu ou ele vão ser infelizes. Pensa bem.”

“Já pensei. Levei a noite a pensar. E eu hei-de ser feliz.”

“Falaste com a avó?”

“Com a Ana? Para quê? Vai ficar louca de alegria.” (Carvalho, 1993, p. 108).

Na sequência desse diálogo, Lisa demonstra o seu senso prático – vai casar-se com Ernesto porque ele é rico e pode dar-lhe tudo o que ela desejar:

“Começo a gostar dele, a procurar razões para isso e a encontrá-las. Ainda é um bonito homem, apesar dos cabelos brancos que já tem. Obrigá-lo-ei a pintá-los e pronto. Ou resolverei não os ver. É inteligente. É agradável viver com uma pessoa inteligente. O seu nome é conhecido. Também é agradável usar um nome de certo modo célebre. Ganha muito. Posso viajar, ter jóias, casacos de peles, essas coisas com que nem me atrevia a sonhar. [...]” (Carvalho, 1993, p. 109).

No final do romance, ficamos sabendo que Lisa está grávida e que Dora modificara-se, transformara-se em alguém bastante distinto da mulher que, por um breve período, conquistou a atenção e o interesse de Ernesto Laje:

[...] A cicatriz, oblíqua, da fronte a meio da face, desfigurava-a e ela perdera o ar cuidado da época que se seguira à conversa nocturna com a sogra. Era uma Dora que usava saias curtas e se pintava (apressadamente e quase sem olhar para o espelho porque aquilo que via não lhe agradava muito), mas com algo da fase precedente. Os seus cabelos eram outra vez presos na nuca, as meias tinham malhas caídas e os sapatos saltos cambados. Os seus olhos passavam do apagado quase total de casa vazia ao brilho excessivo de quando se exaltava um pouco (Carvalho, 1993, p. 114).

Dora volta a assumir uma postura de mulher idosa, um pouco descuidada e cuja cicatriz torna-se um estigma, que reforça a sua ausência de beleza, minando-lhe qualquer iniciativa no sentido de melhorar a sua imagem, vestir roupas elegantes ou se maquiar com mais propriedade. Tudo para ela reduz-se a atitudes mecânicas. Ela mais parece um autômato, depois que a filha rouba-lhe o amante.

Embora nenhum dos componentes do trio amoroso do romance de Maria Judite morra, é inegável que, pelo menos para Dora Rosário, só lhe resta dor e sofrimento ao fim do relato.

Em *Verão no aquário*, o final é trágico, pois André, o homem disputado por Raíza e Patrícia suicida-se. E depois disso, mãe e filha reconciliam-se. Na história de Dora Rosário, mãe e filha afastam-se, mantêm uma relação superficial, cada uma enclausurada no seu próprio mundo e cujas barreiras jamais serão superadas e Dora termina por se afastar de tudo e de todos, retornando ao seu mundo solitário, no qual não há espaço para a filha, nem para o genro que fora seu amante e nem para o neto que irá nascer.

A situação de clausura dos personagens de Lygia Fagundes Telles é metaforizada pelo aquário, que fica na cozinha e é mudado de lugar em distintos momentos dentro do romance:

Fiquei [Raíza] roendo o biscoito e olhando o pequeno aquário em cima da prateleira, junto da janela.

- Por que você pôs o aquário ali?

Ela [Dionísia] encolheu os ombros.

- Eu li num jornal que de vez em quando é bom mudar o aquário de lugar.

Um peixinho vermelho contornou o globo de vidro, seguido de perto por um peixe maior e mais escuro. Era verão também ali dentro? [...] (Telles, 1984, p. 94).

Os peixes dentro do aquário mimetizam a inércia de Raíza, Patrícia e até mesmo de André:

Inclinei-me [Raíza] sobre o aquário que estava agora em cima da mesa. Um peixe rajado fez um volteio na tona d'água para mergulhar em seguida até o fundo.

- Esse peixinho é novo, eu ainda não conhecia.

- Comprei [tia Graciana] ontem, não é gracioso? Um ajudante para Dionísia.

- E o que é que ele faz?

- Nada... (Telles, 1984, p. 137).

Na obra *Os armários vazios*, a apatia da personagem Dora é bastante relevante. Há uma reação fugaz a essa situação, quando ela descobre-se traída pelo marido, que desejava abandoná-la e não o faz porque adocece e, logo em seguida, morre.

Ao vestir-se melhor, maquiarse, enfim, cuidar de sua aparência, ela consegue, momentaneamente sair de seu aquário, mas o acidente, a cicatriz, o envolvimento da filha com seu amante, tornam a arremessá-la de volta a um espaço fechado, a sua própria casa, e a solidão e a falta de contato com outros seres humanos enclausuram-na num aquário do qual não quer e não deseja sair.

Nesse sentido, pelo menos para a personagem Raíza há uma possibilidade de sair de seu aquário e enfrentar a realidade e o mundo externo. Numa conversa entre ela e Patrícia, isso fica evidenciado, na contraposição entre a pequena quantidade de água do aquário e a imensidão do mar:

- Vou pedir à titia que vista uma roupa de fada e me transforme num peixe. Deve ser boa a vida de peixe, 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 se 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, 1984, p. 140-141).

Raíza mostra-se disposta a sair do círculo vicioso que a mantém enredada à mãe e a André, como acertadamente assinala Fábio Lucas (1990, p. 72):

O projeto da personagem consistiria em sair do “aquário” e ganhar os amplos espaços da vida, seguindo, deste 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.

Vislumbra-se que o projeto de Raíza poderá concretizar-se somente no final da narrativa, uma vez que tanto ela quanto as demais personagens “caminham inseguras em direção do caos e da tragédia” (Lucas, 1990, p. 72) que vitima André, desfazendo o triângulo amoroso pela eliminação de seu elemento fundamental.

Na cena final de *Os armários vazios*, Dora torna-se o foco da visão de Manuela, que nos transmite uma imagem tocante da mãe de Lisa, a qual caminha embaixo da chuva, desorientada, triste e desamparada:

[...] fui à janela vê-la, não sei bem porquê. Estava a chover e ela, uma mulher cinzenta, um pouco curvada, perdida na cidade deserta depois da peste e do saque. Reparei que o seu caminhar era incerto e hesitante, às guinadas, como se estivesse levemente embriagada ou ainda não tivesse acordado totalmente de um longo sono (Carvalho, 1993, p. 115).

A chuva acentua a melancolia, a dor, o sofrimento e a solidão de Dora Rosário, que perdeu sua última chance de encontrar um parceiro que pudesse preencher o seu vazio existencial. A juventude e a beleza da filha triunfaram no jogo amoroso, pois Dora, além de mais velha, trazia uma grande cicatriz no rosto, e esses fatos tornam-se determinantes na resolução do triângulo amoroso, obrigando-a a sair de cena, para que Lisa e Eduardo casem-se, tenham um filho e sejam felizes.

Ao comparar os triângulos amorosos, um dos componentes essenciais dos romances-folhetim, em *Verão no aquário* e em *Os armários vazios*, notamos que a morte de André, no romance de Lygia Fagundes Telles, inviabiliza qualquer possibilidade de formação de um par amoroso no final da narrativa. Já na obra de Maria Judite de Carvalho, o trio desfaz-se, devido ao acidente de carro que Dora sofre, o qual precipita os acontecimentos, provoca o encontro de Lisa e Ernesto e a narrativa termina com a sua união, exilando Dora de seu convívio e impossibilitando que ela possa ser feliz. Na verdade, ela retorna ao seu “aquário”, onde, como um peixe solitário, termina seus dias, amargurada, infeliz e sem perspectivas de qualquer mudança.

Verão no aquário, nesse sentido, apresenta uma visão mais positiva em relação ao destino de Raíza. Sua história encerra-se com a visita de Marcelo, o médico que cuidou de André e também de Raíza no

hospital: “Descobri que queria rever o homem que tinha cheiro de árvore” (Telles, 1984, p. 220). Nesse trecho, podemos observar a possibilidade de um novo relacionamento amoroso para a protagonista da obra, agora sem a interferência da mãe, que volta sua atenção somente para a recuperação da filha. Assim, Raíza poderá sair do aquário, ganhar a liberdade e encontrar a felicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que estava a pensar? 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, [...]. Pega outra vez no aquário, entra na sala, deita um olhar em volta. Os móveis são os mesmos, estão nos mesmos lugares, não os quis mudar. Sempre teve horror a trocar os lugares às coisas e, se alguma vez isso acontece, não pode habituar-se, elas parecem-lhe agressivas, existem demais, esbarra continuamente nelas, tem de acabar por restituí-las à primitiva forma. À ausência confortável dos velhos lugares.

Maria Judite de Carvalho

“E eles têm alguma ligação entre si?” – perguntou-me A. M. Respondi-lhe que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes, mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha.

Lygia Fagundes Telles

No Brasil, uma escritora, Lygia Fagundes Telles, cria uma história cujo núcleo central é formado por três personagens, Raíza, Patrícia e André, respectivamente, filha, mãe e homem disputado por ambas, intitulado-a de *Verão no aquário*.

Em Portugal, outra escritora concebe uma narrativa na qual os protagonistas também formam um triângulo em cujas extremidades há uma mãe, uma filha e um homem de quarenta anos, o qual será objeto de desejo dessas duas mulheres – Dora Rosário, Lisa e Ernesto Laje e essa narrativa será batizada com o nome de *Os armários vazios*, título retirado de um trecho de uma poesia de Paul Éluard (1895-1952), poeta dadaísta e surrealista francês: “*J’ai conservé de faux trésors / dans des armoires vides*” (“Eu conservei falsos tesouros/em armários vazios”)³.

Tanto o aquário quanto o armário convertem-se em metáforas que reverberam a situação das personagens envolvidas nos triângulos amorosos. Na casa de Raíza, o aquário, habitado por um peixe solitário, o qual é substituído por outros depois que morre, simboliza o enclausuramento de Raíza, Patrícia e do ex-seminarista André, por quem elas nutrem afeto. Nesse ambiente opressivo, cujo calor constante parece volatizar a vontade de se libertar daquele espaço, as personagens discutem, alteram-se, enervam-se e se frustram, aprisionadas no imenso aquário que se tornaram suas vidas.

³ Tradução do autor.

Dora Rosário, gerente de um antiquário, depois que sofre um acidente, perde o amante, Ernesto, para a filha de apenas dezessete anos, que deseja uma vida sem preocupações e ainda poder desfrutar de tudo o que um marido rico pudesse oferecer a uma esposa. Assim, a mãe, com a perda do homem amado, depara-se com armários vazios, ou seja, a sua vida converte-se num espaço vazio, uma tela em branco, na qual ela não consegue nem deseja ver nenhum futuro, nenhuma esperança de transformar ou modificar as decepções sofridas. Solitária e sem perspectivas, encerra-se em seu próprio mundo, como uma ilha que se isolasse de tudo ao seu redor.

Na aproximação dessas duas narrativas, por meio da mesma temática, a do triângulo amoroso - um componente precioso para o romance folhetinesco - observamos a tragédia que dissipa a relação triangular em *Verão no aquário*, com o suicídio de André e a condenação de Dora Rosário à solidão, quando é preterida por Ernesto, que se casa com Lisa, em *Os armários vazios*.

Ao estabelecermos um diálogo entre os dois romances analisados nesse estudo, constatamos que o ponto de partida - a tríade de personagens envolvidas num conflito amoroso - é comum aos dois relatos estudados, mas a resolução desse conflito difere de um texto para o outro.

Em *Verão no aquário*, depois da morte de André, Patrícia aproxima-se de sua filha, e elas reatam seus laços afetivos. A mãe chega a incentivar o interesse de Raíza pelo médico que cuidou dela e de André, com a intenção de que a filha possa apaixonar-se novamente e ser feliz.

Em relação a Dora Rosário, em *Os armários vazios*, ao descobrir que Lisa irá se casar com Ernesto, fecha-se para o mundo exterior, anula-se e não há nenhuma possibilidade de que o relacionamento mãe e filha possa ser recuperado, e o nascimento de um neto parece sepultar para sempre qualquer chance de reaproximação.

Enfim, o desfecho dos livros analisados comporta dois extremos: um que é positivo, marcando uma mudança nas atitudes e intenções de Raíza na procura de um novo amor e outro, negativo, representado pela solidão e infelicidade de Dora Rosário.

De qualquer forma, tanto Maria Judite de Carvalho quanto Lygia Fagundes Telles lograram construir personagens femininas e masculinas com extrema habilidade e sensibilidade e cujos dramas, sofrimentos e angústias são os mesmos, seja em solo brasileiro, seja em terras portuguesas, propiciando um diálogo fecundo entre as literaturas brasileira e portuguesa, através da comparação de dois grandes romances contemporâneos de autoria feminina, nos quais se salientam os dramas, os dilemas e os sentimentos controvertidos que se instauram nas relações entre mães e filhas que se apaixonam pelo mesmo homem e que evidenciam a eterna rivalidade feminina no território das escolhas amorosas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

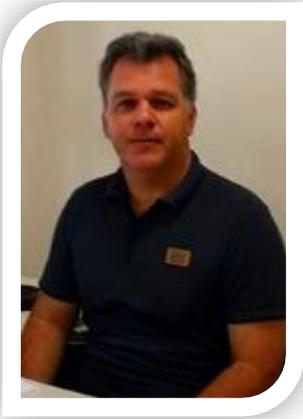
- Alencar H (1986). José de Alencar e a ficção romântica. In: Coutinho, A, Coutinho, EF. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, p. 231-321.
- Araújo PCB (2006). *As “velhas” na obra de Maria Judite de Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses). Departamento de Línguas e Cultura. Universidade de Aveiro. Aveiro.
- Ávila HM (1997). *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*. Londrina: UEL.
- Caniato BJ (1996). *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.
- Carvalho TF (2003). *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos.
- Carvalho MJ (1993). *Os armários vazios*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Cavalcante IF (2002). Relações familiares em *Verão no aquário* e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. In: Duarte CL, Duarte EA, Bezerra KC (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaio*. Belo Horizonte: UFMG.
- Coelho JP (1976). Maria Judite: As palavras poupadas. In: Coelho JP. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Livraria Bertrand, p. 275-278.
- Coutinho EF (1995). Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano? In: *Literatura e memória cultural*. Anais do 2º. Congresso Abralic. Belo Horizonte: ABRALIC, p. 621-633.
- Freitas OR (1983). *Além do quadro*. 1. ed. Lisboa: O jornal.
- Freitas OR (2011). *A melancolia nas crônicas de Maria Judite de Carvalho*. Tese (Doutoramento em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal.
- Früh NM (2005). *O espaço – o simbólico em Verão no aquário*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – RS. Santa Maria.
- Josef B (1986). Características do folhetim. In: Josef B. *A máscara e o enigma*. A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 350-353.
- Lucas F (1990). A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*. Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, n. 20, p. 60-77.
- Mendonça F (1973). Ficção de autoria feminina ou o sabor da solidão. In: Mendonça F. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC; Assis, Faculdade de Ciências e Letras, p. 172-194.
- Meyer M (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nadaf YJ (2009). O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, 19: 119-138.

- Nogueira JR (2014). *Lygia Fagundes Telles – Biografia*. www.releituras.com/lftelles_bio.asp. Acesso em: 12/01/2014.
- Pereira MRA (2008). *Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte.
- Régis S (2009). Uma geração esgarçada. *Ângulo* 117, p. 111-114. Disponível em: <http://www.publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/265/222>. Acesso em: 20/02/2014.
- Santiago S (1982). O entre-lugar do discurso latino-americano. In: Santiago S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, p. 11-28.
- Simões JG (1981). Maria Judite de Carvalho. In: Simões, JG. *Crítica IV*. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942-1979. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 279-301.
- Telles LF (1984). *Verão no aquário*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Tinhorão JR (1994). *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Duas Cidades.
- Wellek R (1994). A crise da literatura comparada. In: Coutinho EF, Carvalhal TF (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 108-119.

ÍNDICE REMISSIVO

A	O
ALMA FEMININA.....29	OS ARMÁRIOS VAZIOS 1, 7, 17, 20, 26, 27, 28, 29, 36, 38, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 50, 51
C	P
CONDIÇÃO HUMANA.....28	PERSONAGENS 7, 11, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 34, 38, 40, 41, 47, 48, 50, 51
E	R
ESTILO.....18, 27	RELAÇÕES FAMILIARES.....23
F	ROMANCE FOLHETIM.....1, 7, 8, 30, 37
FRAGMENTAÇÃO.....11	ROMANCES CONTEMPORÂNEOS.....7, 51
L	S
LITERATURA	SOLIDÃO17, 18, 24, 28, 29, 30, 41, 42, 43, 47, 48, 51
BRASILEIRA.....7, 13, 14	T
COMPARADA.....6, 7	TRIÂNGULO AMOROSO7, 8, 23, 25, 28, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 48, 51
PORTUGUESA15, 17	V
LYGIA FAGUNDES TELLES1, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 21, 22, 23, 24, 31, 40, 47, 48, 50, 51	VERÃO NO AQUÁRIO1, 7, 8, 22, 23, 25, 36, 38, 51
M	
MARIA JUDITE DE CARVALHO.....1, 3, 6, 7, 8, 9, 15, 17, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 40, 42, 43, 48, 50, 51	

Altamir Botoso



é Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP. Atualmente, é docente do Mestrado em Letras e do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Campus de Campo Grande-MS. Graduiu-se em Letras/Português/Inglês/Espanhol/Francês/Italiano e suas respectivas literaturas pela Unesp. Atua na área de literatura e língua espanhola, com ênfase em romance picaresco, malandro e histórico. Publicou artigos em diversas revistas on-line e os seguintes livros: *Do pícaro ao malandro: uma poética da rebeldia* (2010), *A reescritura da história em O mundo alucinante, de Reinaldo Arenas* (2010), *Tessituras narrativas: estudos de contos e romances* (2014), *Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira* (2017), *À sombra das falecidas: um estudo dos romances Encarnação, A Sucessora e Rebecca* (2019), em coautoria com Maria de Lourdes Marcelino da Silva. Contato: abotoso@uol.com.br

ISBN 978-659906410-4



Pantanal Editora
Rua Abaete, 83, Sala B, Centro. CEP: 78690-000
Nova Xavantina – Mato Grosso - Brasil
Telefone (66) 99682-4165 (Whatsapp)
<https://www.editorapantanal.com.br>
contato@editorapantanal.com.br