

**MARIA FERNANDA MERLINO DOMENES
TATIANA COSTA OLIVEIRA**

**ENTRE ESPELHOS AMORES E AUSÊNCIAS: UMA LEITURA DE
FICA COMIGO ESTA NOITE DE INÊS PEDROSA**

**FRANCA
2008**

**MARIA FERNANDA MERLINO DOMENES
TATIANA COSTA OLIVEIRA**

ENTRE ESPELHOS AMORES E AUSÊNCIAS: uma leitura de *Fica
comigo esta noite* de Inês Pedrosa

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Uni-Facef Centro
Universitário de Franca para obtenção de
Licenciatura em Letras com Habilitação
em Português e Inglês.
Orientadora: Profa. Dra. Monica de
Oliveira Faleiros

**FRANCA
2008**

**MARIA FERNANDA MERLINO DOMENES
TATIANA COSTA OLIVEIRA**

ENTRE ESPELHOS AMORES E AUSÊNCIAS: uma leitura de *Fica
comigo esta noite* de Inês Pedrosa

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Uni-Facef Centro
Universitário de Franca para obtenção de
Licenciatura em Letras com Habilitação
em Português e Inglês.

Franca, 09 de novembro de 2008.

Orientador(a): _____

Nome:

Instituição:

Examinador(a): _____

Nome:

Instituição:

Examinador(a): _____

Nome:

Instituição:

Dedicamos este trabalho aos nossos pais,
noivo e namorado.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos:

- à nossa orientadora, prof^a. Dr^a Monica de Oliveira Faleiros;
- aos nossos pais, Gerson e Aparecida Helena, Antonio Carlos e Maria Ângela pelo apoio e compreensão;
- aos nossos companheiros Fábio e Gabriel pela força, carinho, paciência e ajuda.

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito revelar a existência de uma temática central na obra *Fica comigo esta noite* (2007), da escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa. Para tanto, foram selecionados quatro contos cujas leituras proporcionaram a verificação deste elo temático. Abordou-se ainda a figura do espelho, cuja ocorrência é bastante freqüente nos contos que compõem a obra. Aliada à análise temática esteve a estrutural, visto que procuramos descrever os aspectos constitutivos da narrativa: funcionamento do foco narrativo, dimensão temporal e espacial e personagens que se alinham na composição temática. Como perspectiva teórica, adotamos estudos de Nádya Batella Gotlib (1990), Reis e Lopes (2002), Brunel (2005), Chevalier e Cheerbrant (1997).

Palavras-chave: Inês Pedrosa; *Fica comigo esta noite*; narrativa; falta; espelho.

ABSTRACT

This research aims to reveal the existence of a central theme in the book *Fica comigo esta noite* (2007), by the contemporary Portuguese writer Inês Pedrosa. Four tales from the book were selected and read in order to verify this thematic bond and its connection to figure of a mirror. The figure of a mirror, which occurs quite frequently in the stories that compose the book, was also analyzed. Thematic and structural analyses were developed, since we tried to describe the constitutive aspects of the narrative: working of the narrative focus, temporal and special dimensions and character that align with the thematic composition. Studies from Nádía Batella Gotlib, Reis e Lopes, Brunel, Chevalier and Cheerbrant were adopted as theoretical perspective.

Keywords: Inês Pedrosa; *Fica comigo esta noite* (2007); narrative; mirror;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A VISÃO FEMININA NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA	11
1.1 SOBRE INÊS PEDROSA.....	14
2 O CONTO: DA TRADIÇÃO ORAL AO MUNDO CONTEMPORÂNEO	17
3 LEITURAS ORIENTADAS PELAS IMAGENS ESPECULARES ENCONTRADAS EM FICA COMIGO ESTA NOITE (2007)	23
3.1 “FICA COMIGO ESTA NOITE”	24
3.2 “SÓ SEXO”	27
3.3 “TODO AMOR”	32
3.4 “UM AMOR NA CIDADE”	38
CONCLUSÃO	43
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como *corpus* alguns contos da obra de Inês Pedrosa cujo nome é *Fica comigo esta noite* (2007). Essa autora portuguesa contemporânea, já com certo prestígio internacional traz, nessa obra especificamente, uma coletânea de contos capaz de despertar várias reflexões sobre a natureza humana. Alcança esse efeito de forma nitidamente poética e perspicaz, por meio de recursos que serão aqui estudados a partir de uma leitura focada, principalmente, em questões simbólicas e figurativas, mas também levando em conta seus aspectos construtivos no que diz respeito ao gênero conto e às características de sua estrutura narrativa. Para tanto, recorreremos a teóricos como Nádya Batella Gotlib (1990), Carlos Reis e Ana C. Lopes (2002), Chevalier & Gheerbrant (1997) e Brunel (2005).

Intentamos revelar, por meio deste estudo, como, dentro da estrutura conto, gênero narrativo visitado e revisitado desde a Antiguidade, Pedrosa explora temáticas contemporâneas e investe em poeticidade.

O objetivo principal deste trabalho foi, por meio da análise de alguns contos do livro que selecionamos como *corpus* de pesquisa, revelar a existência de um elo temático que permeia a obra, conferindo-lhe unidade. Além disso, procuramos explorar a presença contínua da imagem do espelho como construtora de sentidos, em profunda sintonia com a temática dos contos.

Com esses objetivos em mente, abordamos, no primeiro capítulo, a literatura feminina contemporânea com o a finalidade de identificar, situar a produção de Inês Pedrosa; fizemos ainda, neste capítulo, uma breve apresentação da autora

O capítulo seguinte compõe-se de um estudo teórico sobre o gênero conto, no qual se enquadram as narrativas de *Fica comigo esta noite* (2007).

Por fim, no capítulo três, apresentamos a leitura de quatro contos selecionados como *corpus* deste trabalho como forma de captar o fio temático que os perpassa e que nesses quatro contos é bem representado, como será apresentado.

A abordagem de pesquisa a que nos propomos é bibliográfica, voltada para os estudos na área da Literatura Portuguesa Contemporânea e da Teoria da Literatura.

1 A VISÃO FEMININA NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Após o surgimento do feminismo, a voz feminina, silenciada por tanto tempo, ganhou forças inclusive na literatura. A mulher, não mais acanhada e reclusa, passou a falar de seus valores, receios, indagações de forma contínua fazendo surgir uma literatura feminina com valores e elementos próprios. De acordo com Queiroz (*apud* ROSSO, 2006):

Feminismos, sim, são os textos que apresentem determinadas marcas, que percorrem o campo semântico da falta, silêncio, indizível, confessional, subjetivo, íntimo, prevalência do eu-narrador, visão interior, esgarçamento de sentidos da palavra e da ordem do discurso, dilaceramento da escrita, busca da identidade, descontínuo, atópico, atemporal, extático, etc [...].

Neste capítulo pretendemos abordar aspectos da consolidação de uma literatura feminina contemporânea em Portugal, já que a obra de Inês Pedrosa tangencia essa temática. Pode-se dizer que a visão feminina se instalou inicialmente como um questionamento à ordem patriarcal reinante por meio da obra de escritoras como Lídia Jorge e Gersão:

Teolinda Gersão, escritora portuguesa contemporânea, aponta o universo masculino como o senhor do poder, determinando as funções homem/mulher [...] a mulher surge como força emergente, buscando modos de se libertar. A mulher vive na inconsciência de si, submetendo-se ao outro até entrar em crise e daí sair em busca da liberdade (ROSGNOLI *apud* LAGUARDIA, p. 25).

Esta vertente feminina vem crescendo em escritoras e admiradores, visto que traz consigo um olhar novo e diferenciado sobre o universo da mulher e, ao mesmo tempo, o forjar de uma identidade feminina em literatura que não só de personagens.

A literatura portuguesa atual exhibe uma constelação muito luminosa de escritoras, ombreando talvez em número com aqueles escritores que vem sendo apontados como os mais representativos [...]. É assim que aos nomes, por exemplo, de Virgílio Ferreira, Almeida Faria, Luís de Sttau Monteiro, Augusto Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues, podemos contrapor nomes como os de Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Isabel da Nóbrega, Yvette K. Centeno, Marta de Lima e [...] Maria Ondina Braga (MENDONÇA, 1973, p. 172).

Identificamos como característica dessa literatura feminina a tentativa de esboçar o cotidiano das mulheres muitas vezes subservientes, condicionadas, conformadas e desencantadas em relação ao homem. É o que se encontra na obra de Maria Judite de Carvalho:

Pode-se inferir que a obra de Maria Judite de Carvalho é um painel onde as mulheres se repetem e se repetem as situações. Sem dúvida que elas se perfilam na mesma pobreza remediada ou na mesma mediania conformada, unidas no desencanto de enfrentar os dias. No entanto, a baixa tonalidade das horas com que constroem a vida, os incidentes sem surpresa com que reconstroem o tempo não esgotam a nossa aprendizagem, antes a enriquecem mais (MENDONÇA, 1973, p. 176).

A temática principal da obra dessa autora é a reflexão sobre os relacionamentos humanos, especialmente entre homens e mulheres. O homem é representado como o responsável pela amargura feminina:

Maria Judite de Carvalho jamais abdica de perfilar um mundo feminino onde os homens só cabem como fabricantes de agruras [...]. Mulheres, mulheres de todas as formas e feitios, mas incrivelmente verdadeiras, que poderiam escrever um tratado sobre a infeliz arte de ser mulher (MENDONÇA, 1973, p. 175-176).

As relações humanas são também enfocadas por Isabel da Nóbrega, autora portuguesa que as tematiza, bem como outros escritores da atualidade, instituindo uma esfera de reflexão rentável. A condição humana é colocada em pauta num movimento que posiciona o ser humano e seus questionamentos e comportamentos no centro das reflexões. Segundo Mendonça (1973, p. 183-184),

este aspecto foi altamente valorizado após o lançamento de *A Sibila* de Augustina Bessa Luís:

O problema das relações humanas tem mobilizado praticamente as atenções dos ficcionistas portugueses do após neo-realismo. Quando em 1953 *A Sibila*, de Augustina Bessa Luís, se propunha fazer uma revisão dos valores humanos em termos de “indivíduo”, estava aberto o caminho para um novo humanismo da literatura pela implantação do homem como unidade de confronto no universo [...]. O ser para si e o ser para os outros condicionam as vidas dos grandes protagonistas atuais.

Traços de ironia e de subjetivismo também se revelam nessa literatura que é retrato além de crítica da realidade portuguesa, o que pode ser identificado na obra de Fernanda Botelho, autora que não só se assemelha nesses aspectos com Inês Pedrosa, mas também no uso do cenário urbano português na composição de suas diegeses. Sobre Botelho, Mendonça (1973, p. 181) afirma:

Pessoas e lugares ajustam-se numa geometria que qualquer lisboeta, conhecedor de determinado tipo de vida, identifica imediatamente. Esta “tragédia em forma de” é a tragédia de um sem número de personagens que se movimentam, de fato, no cenário de Lisboa. Nada no romance está fora da realidade existente e atuante.

Além disso, outro movimento que não é só de Literatura feminina contemporânea mas sim universal e bastante significativo é o do texto fragmentado. Espelha, assim, apenas fragmentos de uma realidade e pontos de vista sobre esses fragmentos o que é bem visível na obra de Isabel da Nóbrega:

A preocupação de Isabel da Nóbrega pela decadência dos valores de certos grupos típicos da sociedade portuguesa – grupos pseudo-intelectuais – levou-a a seleccionar uma determinada quantidade de perspectivas individuais, ou pontos de vista, que se inserem num esquema de vida, cuja análise fica automaticamente feita nos seus pronunciamentos. Se devemos condenar as personagens é porque elas se condenam a si próprias com o que dizem (MENDONÇA, 1973, p. 185).

É nesse contexto que se encontra Inês Pedrosa.

1.1 SOBRE INÊS PEDROSA

Nascida em 15 de agosto de 1962 na cidade de Coimbra, Inês Pedrosa iniciou sua carreira como jornalista em 1983 ainda estagiando *n'O Jornal*. No ano seguinte, obteve sua licenciatura em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. Seu caminho como jornalista passou pelo *Jornal das Letras*, pelo *Independente*, pelo *Expresso* e pelas revistas *Ler* e *Marie Claire*.

Dona de um espírito inquieto e ansioso, Pedrosa encontrou na escrita um processo atenuante destas características. A revista *Marie Claire* será uma de suas influências:

Foi na Biblioteca de seu pai, entre alguns livros escondidos na gaveta, antes de 25 de abril, que descobre as *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno: 'li de fio a pavio e aprendi imenso, porque era de uma total inocência...', assim como a edição francesa da revista *Marie Claire* que a mãe comprava com suas reportagens sobre 'reivindicações das mulheres ou sobre a situação das mulheres árabes, 'matérias que não mereciam uma linha nas publicações portuguesas' (LAGUARDIA, 2007, p. 31).

Jornalista de formação, inicia sua carreira literária na década de 90, que tem uma geração de escritores mais cosmopolita e focada nos indivíduos que circulam na sociedade portuguesa. Laguardia, apoiada em Real (2001), a posiciona dentro da vertente contemporânea do Realismo Urbano Total, movimento ao qual conceitua da seguinte forma:

Realismo Urbano Total, romances com tema marcante sobre a cidade, com uma visão cosmopolita que delinea as diversas fases da cidade e de seus habitantes: 'vida sem sentido', 'futuro assegurado materialmente, mas espiritualmente vazio', 'incidência sobre novos valores urbanos: acaso, encontro-desencontro, tempo fragmentado [...] cidades como labirinto infinito, comunicação inautêntica.[...]' (LAGUARDIA, 2007, p. 27-28).

A autora é colocada ao lado de autores portugueses da atualidade, unidos por temáticas: São Rui Zink, Pedro Paixão, Fernando Viegas, Jacinto Lucas Pires, Clara Pinto Correia, Possidônio Cachapa, Luísa Costa Gomes. Podemos dizer que a temática central que os unifica é a urbanidade, com a cidade e suas muitas realidades. Trata-se de uma corrente que procura abarcar o que de cosmopolita interfere nos relacionamentos humanos, no que de sintomático se pode vislumbrar como fundador da nova realidade portuguesa. Uma característica dessa estética bastante relevante a se considerar e que podemos aproximar à da literatura feminina pós neo-realismo, é a visão parcial fragmentada que as narrativas espelham. A realidade é enfocada por um único ponto de vista entre muitos:

[...] o leitor não encontrará aqui o modelo linear de descrição temporal; como não encontrará uma evolução dialética de luta entre motivações individuais; mas encontrará aqui, **ao modo de um caleidoscópio, fragmentos, aspectos, partes, visões parcelares, perspectivas**, umas brilhantes, outras iridescentes, outras sombrias, mas sempre perspectivas (REAL apud LAGUARDIA, 2007, p. 29, grifo nosso).

Com essas influências Pedrosa se torna portadora e reivindicadora do fortalecimento da voz feminina em solo português. O universo da mulher contemporânea muito a interessará, apesar de não ser essa a única temática que servirá de motivação para a sua escrita que circula por temas infantis, jornalísticos, biográficos, dentre outros.

A autora lançou em ordem cronológica:

Ficção

1991 Mais Ninguém Tem (história infantil)

1992 A Instrução dos Amantes

1997 Nas tuas Mãos

2002 Fazes-me Falta

2002 A Menina que Roubava Gargalhadas

2003 Fica Comigo Esta Noite: Contos

2005 Carta a uma Amiga, com Maria Irene Crespo

2006 Do Grande e do Pequeno Amor, com Jorge Colombo

Não Ficção

1999 José Cardoso Pires: Fotobiografia

2000 20 Mulheres para o Século XX

2004 Anos Luz: Trinta Conversas para Celebrar o 25 de Abril

2005 Crónica Feminina

2007 A Eternidade e o Desejo

Diante do observado, afirmamos que Inês Pedrosa, escritora portuguesa contemporânea, pode ser conciliadora de características de uma literatura feminina e contemporânea, visto que seu texto carrega um valor irônico, crítico e feminino sobre quais são os valores que predominam na sociedade portuguesa e de que modo esses valores interferem nas relações e instituições que se renovam e se modificam.

2 O CONTO: DA TRADIÇÃO ORAL AO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Para uma análise consistente de *Fica comigo esta noite* (2007), cuja estrutura se vincula, em muitos aspectos, à estrutura que conhecemos como conto, faz-se necessário conhecer suas origens, estruturas e funções. A especificidade deste gênero, de modo narrativo é de difícil conceituação. Suas origens mais remotas evocam a tradição oral:

[...] sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para a transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e...contam casos(GOTLIB, 1990, p. 5).

Trata-se de uma reconquista da cultura pela linguagem e pela memória. A tradição de contar histórias nos parece inerente ao ser humano, pois desde os tempos mais remotos há o contar – podemos ver isso lendo a Bíblia ou, ainda, os contos dos egípcios que datam de 400 a.C. A evolução do conto é também a evolução da nossa cultura:

Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da história de Caim e Abel, da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Pantehatantra* (VI a.C.), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII d.c) e inglesa (VXVI d.c.; e as *Mil e uma Noites* circulam da Pérsia (século XVIII) (GOTLIB, 1990, p.6).

Este gênero literário apresenta fatores comuns às formas narrativas: uma sucessão de acontecimentos, um algo a narrar que é de interesse humano na unidade de uma ação, mas é claro que veremos suas especificidades.

O conto migrou da tradição oral para o registro escrito e, com isso, assumiu um caráter mais duradouro e definitivo. O termo “contar” não é

equiparável ao termo “relatar” visto que o conto, como ficção que é não tem compromisso com o real:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, a realidade e a ficção não tem limites precisos. Um relato copia-se; um conto inventa-se [...] não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo (GOTLIB, 1990, p.12).

Nesse sentido, podemos afirmar que o conto é arte literária de ficção elaborada por um autor que, para desenvolver uma temática, pode utilizar a realidade como inspiração, o que não restringe a imaginação – a capacidade de invenção e representação. A realidade não é o único parâmetro do contista, pois, vale lembrar, Literatura não se restringe aos dados do empírico – não possui caráter de relato ou documento.

Dada essa medida inserimos o conto no âmbito da Literatura:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir desse critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário (GOTLIB, 1990, p. 13).

O que constrói a imagem do contista em contraponto ao mero contador de histórias é o modo de contar: saber conquistar e manter a atenção e saber usar recursos criativos é importante, mas o real contista alcança resultados estéticos:

[...] esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a arte do conto, do conto literário. Por isso, nem todo contador de estórias é contista (GOTLIB, 1990, p.13).

O conto moderno traz características dos gêneros fábula e parábola, tais como uma idéia temática central e situação resumidas e economia do estilo.

O que hoje entendemos por conto é definido por André Jolles como novela:

Novela é que é, para Jolles, a “forma artística”, que poderia corresponder ao nosso atual conto literário. Porque a novela leva a marca do eu criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, que tenta representar uma parcela peculiar da realidade, segundo o seu ponto de vista único, compondo um universo fechado e coeso, sólido (GOTLIB, 1990, p. 18).

O conto literário, portanto, possui a marca de um eu criador que lança mão de seu ponto de vista para captar um instante de realidade que em si traga uma significação – ou seja, o incidente que é causa de narrativa é mais importante que as personagens que vivem a situação.

Esse gênero é geralmente definido como narrativa curta e de forma simples, traço constitutivo que também é resultado das suas origens na saga, no mito, na lenda que se fundam como tradição cultural resgatada em relato:

[...] o conto enraíza-se em ancestrais tradições culturais que faziam do ritual do relato um factor de sedução e aglutinação comunitária [...] o conto esteve originalmente ligado a situações narrativas elementares: nelas, um narrador, na atmosfera quase mágica instaurada pela expressão “Era uma vez...”, suscitava um auditório fisicamente presente o interesse por acções relatadas num único acto de narração e que não raro tinham, para além dessa função lúdica, uma função moralizante (REIS; LOPES, 2002, p.79).

A razão para que se qualifique o gênero conto como forma simples está na sua unidade de célula dramática. Dentro desta categoria narrativa há uma concentração do enfoque a poucos personagens e a um evento principal. Podemos, então, traçar um paralelo entre o conto e o romance que, além de mais extenso, possui uma trama mais complexa que envolve vários núcleos temáticos. O gênero conto condensa uma estrutura que é mais interessante para as narrativas que se concentram em um único evento ou em um acontecimento principal, o que não acarreta prejuízo de valor, mas sim especificidade.

O tempo, em decorrência desta unidade temática, será um tempo relativamente curto e focado no episódio enfatizado na narrativa: “[...] o conto decorre em um restrito lapso de tempo, horas ou dias. Caso o tempo se dilate, parte dele se escoia sem carga dramática, ou seja, o núcleo do conto” (MOISÉS, 2004, p. 88).

Outra decorrência da unidade de ação é a unidade espacial, o que não quer dizer que haja somente um espaço para que a ação se desenrole, mas que há um que, de modo específico, é importante para a tônica do conto. A categoria do espaço só adquire significação dentro do conto em razão do valor que a personagem lhe confere. Quanto ao espaço de ação ser “limitado”:

[...] o conto pode transcorrer numa sala, num cômodo, etc. E quando as personagens se deslocam, os lugares não apresentam, via de regra, a mesma intensidade dramática; os demais funcionam como paradas necessárias à preparação do drama que deflagrará em certo local. Assim, a unidade de ação gera a unidade de lugar (MOISÉS, 2004, p. 88).

Além dessas características que envolvem o tempo e o espaço no conto, temos também o tom, que é trabalhado de uma forma particularmente importante para alcançar o efeito desejado. Partindo dos estudos de Edgar Allan Poe sobre o seu fazer literário, podemos dizer que o tom usado por um artista é manifestação de sua criatividade, bem como responsável pelo que um trabalho artístico terá de essência, ou seja, o que de fato o leitor usa como eixo para desvendar o sentido da obra. Acerca do tom Moisés (2004, p. 88) afirma que: “[...] os ingredientes da narrativa devem convergir para um único objetivo e ocasionar um único efeito no leitor: ofertar-lhe **uma imagem, um aspecto, do dia-a-dia multitudinário**” (grifo nosso).

Trata-se de uma questão estilística na medida em que numa esfera individual dá aquilo que é marca de autoria e dentro de um gênero, viabiliza a identificação do que lhe é pertencente. De acordo com Brait (2005, p. 80): “[...] é possível encontrar estilo como uma dimensão textual e discursiva que vai sendo trabalhada, refinada em função dos objetos específicos tratados em cada um dos estudos”.

Acreditamos que o sucesso dessa medida na contemporaneidade se dê em razão desse efeito parcelar ocasionado por um ponto de vista, o que casa com a perspectiva fragmentada defendida pela arte contemporânea.

Resta ainda falar sobre a personagem. Neste gênero em que todos os aspectos são concentrados, as personagens, pouco delineadas e em pequeno número, são realçadas naquilo que é interessante para a diegese. A história geralmente circula em torno de uma figura central; as outras personagens possuem papel secundário e até mesmo cenográfico, como forma de compor um aspecto social ou como ponte para que se alcance a finalidade do conto. Segundo Moisés (2004, p. 88-89),

[...] poucas as personagens que povoam o conto. Duas ou três, tão somente que participam diretamente no conflito. E se acontecer de a população dramática avultar, é inevitável que alguns figurantes desempenhem função secundária, de ambiente ou cenário social. Sistemáticamente estáticas, planas, as mais das vezes as personagens centrais não exibem maior complexidade de caráter, e apenas se nos revelam no “momento privilegiado” de sua evolução.

A personagem é fundamental para deflagrar no leitor a identificação, já que é ela que traz para o conto o significado humano, fator de envolvimento e reflexão, desencadeadores da catarse.

Quanto ao foco narrativo, existe uma liberdade de escolha por parte do escritor, embora seja mais comum o uso da primeira pessoa: “[...] prevalecem os contos na primeira pessoa e, sobretudo, os contos em que o ficcionista seleciona a óptica onisciente ou de observador” (MOISÉS, 2004, p. 89).

Além desta conceituação básica da qual partimos acerca do gênero conto há também uma classificação que se deu mediante os tipos de contos literários difundidos ao longo dos séculos. Carl H. Grabo estipulou uma divisão baseada em aspectos da seguinte forma: de ação, de personagens, de cenário ou de atmosfera, de idéia, de efeitos emocionais:

O primeiro mais difundido e mais próximo da estrutura básica do conto, remonta às Mil e uma noites e perpetua-se nas histórias policiais e de mistério hoje em voga. Menos apreciado é o conto de personagens, uma vez que a arquitetura do conto prefere aos protagonistas à ação que

executam. Mais raro ainda é o conto de atmosfera, em que o cenário ou ambiência predomina sobre o enredo e os protagonistas. Em relação ao conto de idéia, utilizado como veículo de doutrinas filosóficas, estéticas, políticas, etc., encontramos-lo nos séculos XVIII, com Voltaire, e por vezes no século XIX. A quinta modalidade de conto visa à estimular uma sensação no leitor de terror, de pânico, de surpresa, etc. [...]. Apropriado à comunicação dos climas de mistério ou de medo, o conto de emoção associa-se, não raro, ao de idéia (MOISÉS, 2004, p. 89).

3 LEITURAS ORIENTADAS PELAS IMAGENS ESPECULARES ENCONTRADAS EM *FICA COMIGO ESTA NOITE* (2007)

Fica comigo esta noite (2007) é composto de doze contos de extensão variada e que se apresentam na seguinte ordem: “Só sexo”, “A rapariga do verão passado”, “Fica comigo esta noite”, “A cabeleireira”, “Um amor na cidade”, “Post-Scriptum”, “A sombra das nuvens no mar”, “Todo o amor”, “Como de costume”, “Conversa de café”, “A cor dos anjos” e “Europa, plano noturno”.

Embora o livro seja uma reunião de contos anteriormente publicados de forma dispersa em jornais, livros e revistas, entre os anos de 1993 e 2002, acreditamos ser possível encontrar uma unicidade temática. Trata-se de uma composição permeada de vozes da contemporaneidade e que são captadas de forma caleidoscópica pela autora. O viés intimista é próprio deste livro cuja maioria dos contos são narrados em primeira pessoa – “Só sexo”, “A cabeleireira”, “Post-Scriptum”, “Todo o amor”, “Como de costume”, “Conversa de café”, “A cor dos anjos” e “Europa, plano noturno”; em terceira pessoa temos: “A rapariga do verão passado”, “Fica comigo esta noite”, “Um amor na cidade” e “A sombra das nuvens no mar”.

Em harmonia com a contemporaneidade, Pedrosa coloca em pauta a densidade da atmosfera que nos circunda e trata com simplicidade e poucas palavras dos questionamentos dos homens de hoje. Há variáveis de uma mesma temática e que está como dita/não dita no título *Fica comigo esta noite* (2007): a falta ocasionada pela solidão. Pedrosa conduz o leitor numa reflexão sobre a ausência, mesmo na presença do outro. Identifica no homem moderno a insatisfação do desencontro amoroso que atinge, inclusive, as relações familiares.

Acreditamos que o livro de ficção *Fica comigo esta noite* (2007) traz narrativas estruturadas dentro do gênero conto.

As narrativas de Pedrosa têm como inspiração a realidade e trabalham com esta dentro de uma estrutura formal de conto: há uma idéia temática central, situação resumida, economia de estilo (fatores comuns ao conto

e à crônica) e, além disso, está presa às convenções da forma conto e da preocupação com a estética, primor da linguagem e tom.

São contos, pois, as narrativas acontecem dentro do pressuposto para o gênero, ou seja, há uma unidade de célula dramática, tempo relativamente curto, unidade espacial e poucas personagens. Sobretudo salienta-se o plasmar (ou fixar) de uma situação exemplar com o objetivo de ocasionar reflexão e identificação por parte daquele que lê. Embora a escritora use desta forma antiga, adentra a contemporaneidade em razão da inovação temática – reflete sobre as preocupações e situações a que estão sujeitos os homens de hoje e também por mesclar ao seu texto literário traços poéticos.

Além disso, acreditamos que o gênero conto seja ideal para capturar pontos de vista, parcelas da realidade, o que é intuito de Pedrosa com esse livro cujos contos, em conjunto, mostram um questionamento do homem sobre o que o faz pleno ou lhe dá uma sensação de completude.

Diante do exposto, parte-se para as leituras dos quatro contos que consideramos exemplares pela unidade temática representada pela ausência em contraponto às relações familiares de diferentes maneiras: ora na relação entre amantes, ora na relação pais e filhos, ora na relação entre marido e esposa e ainda de forma simbólica. Os outros se encaixam dentro desses perfis.

Um fator a que estaremos atentos e que utilizaremos como base para a nossa leitura será a constante presença do espelho nas narrativas, o que acreditamos estar investido de uma significação mais profunda.

3.1 “FICA COMIGO ESTA NOITE”

“Fica comigo esta noite” é o terceiro conto da coletânea. Em razão de dar título à obra e por acreditarmos ser esta a disposição que melhor contribuirá com o objetivo deste trabalho, começamos por ele nossa leitura.

O conto em questão é conduzido por um narrador heterodiegético que capta a relação pai e filho. Para tanto, focaliza um episódio que se dá no tempo de uma noite na vida das personagens. O filho, que se chama Mateus e é

cinasta, é assaltado e liga para o pai, Vítor, em busca de ajuda. Este o atende pronta e alegremente, pois acredita que o chamado comprova o elo que há entre eles.

O pai acredita no triunfo de sua relação com o filho, pois nunca tomara uma atitude como esta em relação ao avô de Mateus. Estimulado pelo chamado, o pai faz um convite ao filho: de que este lhe faça companhia pela noite adentro:

Vítor disse a Mateus que perdera o sono, e que lhe estava a apetecer uma conversa na varanda até ao nascer do sol. Mateus estava cansado, mas encolheu os ombros e aceitou o whisky que o pai lhe deu (PEDROSA, 2007, p. 36).

O pai é aquele que olha para o filho com a segurança de uma boa relação fundada na admiração e que acredita que o olhar do filho para com ele já é uma aliança constituída por meio de muita luta, algo não notado pelo filho, focado em questões egocêntricas. Mateus é uma jovem personagem que no início da narrativa é caracterizada como um “grande companheiro”: “(...) não queriam que lhe faltasse nada – ainda por cima era um bom filho. O melhor amigo dos dois. Compreendia-os” (PEDROSA, 2007, p. 30).

Ao longo da narrativa esta imagem é desmentida já que, pouco a pouco, o narrador, ironicamente, revela a figura egocêntrica que é Mateus em contraponto à busca dos valores essenciais que notamos na vida de Vítor. Mateus vê com desprezo a linearidade de Vítor e procura desvincular-se da figura paterna. Trata-se de um movimento de distanciamento natural que se dá dos filhos em relação aos pais em certo ponto da vida, em que querem criar a sua própria identidade:

Mateus não conseguia admirar o pai, e isso, incomodava-o. Considerava-o fraco, incapaz de se mover novamente no novo universo da liberdade. Um linear, ainda: toda a vida apaixonado por uma só mulher e por meia-dúzia de idéias e fidelidades. Mas a forma como Vítor aderira ao que lhe dizia, num amor cego e tantas vezes gaguejante – como se Mateus fosse a última causa heróica do mundo – enternecia-o. Vítor não conseguia despegar-se do passado. Dia a dia ele lhe aparecia mais refulgente, na última lágrima de cada garrafa (PEDROSA, 2007, p. 39).

Em oposição a essa imagem, o narrador revela como Vítor vê o filho: “Vítor achou que o filho estava a crescer. Gostava de se ver nele, mas em melhor. Se não tivesse casado tão cedo, talvez Vítor já tivesse escrito o romance que se esperava dele” (PEDROSA, 2007, p. 34).

Neste ponto da leitura é necessário esclarecer de que forma faremos a nossa abordagem no que concerne a figura do espelho. Numa leitura aprofundada que leva em consideração o eixo temático da ausência, encontramos a imagem especular. Segundo Chevalier (1997, p. 393),

Speculum (espelho) deu nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu igualmente consideração, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraizam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento.

É importante ressaltar que neste conto o simbolismo do espelho não se apresenta de forma concreta. O que figurativiza a existência desses reflexos são os olhares do pai para o filho e do filho para o pai, que possibilitam uma reflexão sobre o que é função do homem e o que se espera e se acha atraente na figura masculina no passado e no presente.

A conduta de homens como Vítor (fiel, provedor, estável) é hoje chamada por Mateus de “linear”, algo do qual quer se afastar e que não gera identificação. Modernamente, essas características estão irremediavelmente perdidas e, portanto, não são suficientes para gerar admiração.

Há um grande desencontro entre o que sentem o pai e o filho um pelo outro, daí a falta, a solidão. A falta é um sentimento que assola a figura de Vítor. Este pai, cheio de admiração em relação ao filho, busca por um olhar recíproco por parte deste o que percebemos, pela perspectiva do narrador, não acontecer. Há a expectativa de um espelhamento que não se dá. Há somente um enorme espaço vazio em que ecoa o pedido do pai: fica comigo esta noite.

3.2 “SÓ SEXO”

“Só sexo” é o conto de abertura do livro. Narrado em primeira pessoa, pela figura central da narrativa, uma mulher, o conto é o relato feito em um dia, mas de um amor que dura a vida toda.

A marcação do tempo e do espaço é feita logo no início da narrativa. A narradora faz referência ao um momento histórico de Portugal assinalando assim a época em que se iniciou o relacionamento entre os amantes: “A revolução já tinha chegado, mas nós não sabíamos. Só em Junho de 1974 se lembraram de nós, fechados naquela casa clandestina” (PEDROSA, 2007, p. 9).

A narrativa se dá em um momento posterior, ou seja, o narrador distanciado temporalmente dos fatos acontecidos e que são motivo da narrativa, reflete sobre estes ao relembra-los. Trata-se do tempo do discurso que, segundo Reis e Lopes (2002, p. 410), “[...] corresponde fundamentalmente à duração de uma representação de natureza verbal, essa duração não pode ser estabelecida senão de forma aproximada, em função da leitura”.

Pelo fio da memória, a personagem revive a adolescência, momento de engajamento político e do início de um relacionamento amoroso. O espaço, de forma geral, é a cidade de Lisboa, mas o espaço da felicidade absoluta, do amor pleno é um espaço fechado e clandestino, no esconderijo em que os amantes iniciam sua relação sexual e romântica, alheios a uma revolução que se dava no mundo real.

Enquanto nossos camaradas celebravam nas ruas, nós fabricávamos o amor a partir do zero, no deslumbramento silencioso de um deus que subitamente descobrisse as coisas de que era capaz. Amávamo-nos como se o amor fosse apenas um suplente íntimo dessa revolução que nunca mais chegava. A revolução já tinha chegado, mas não sabíamos. Só em Junho de 1974 se lembraram de nós, fechados naquela casa clandestina. Muitas vezes, ao longo da minha vida, desejei que nos tivessem esquecido ali para sempre (PEDROSA, 2007, p.9).

A narradora expõe explicitamente a preferência pelo espaço fechado (íntimo) ao aberto (público), sendo aquele caracterizado como o lugar ideal para a materialização do amor. É por meio de analepses e digressões situadas no momento da narrativa que a narradora mostra ao leitor um passado que se faz

interessante para o entendimento da diegese. De acordo com Reis e Lopes (2002 p.29): “[...] entende-se por analepse todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início”.

Apesar de uma vida inteira se passar, não existe um fator que amenize ou extinga o sentimento que prevalece sobre todas as coisas e vivências. O amor não é apenas motivo de reflexão, mas também de revivência. Trata-se de uma forma de não abandonar aquele amor ao passado, mas sim de trazê-lo para o momento presente, momento da narrativa.

Saí do consultório e pensei que tinha de te encontrar. Não sabia como. Há pelo menos vinte anos que não tenho o teu telefone. Um dia desisti de ti. Tive medo de deixar de fazer parte do mundo, de continuar sozinha contigo, só sexo (PEDROSA, 2007, p. 15).

Em um suposto diálogo com o amante, como se dizendo para si mesmo e ao amante que traz internalizado, segue um tempo psicológico escolhendo momentos significativos de sua vida para fazerem parte da narrativa.

O prazer que meu corpo conhece é o que aprendeu no teu, e foi esse que o meu corpo ensinou aos outros homens, aos vários em que tentou enganar a tua ausência, ao único que soube contornar a tua ausência para permanecer em mim. Todas as noites me acaricio com os teus dedos, fecho os olhos e sugo os teus dedos sob o contorno dos meus e conduzo-te pelo meu corpo como tu me conduziás. Todas as noites reboamos da cama para o chão para cima da cómoda do teu quarto e para a mesa da sala e para as lajes frias da cozinha, todas as noites percorremos abraçados a casa velha que se calhar já se desmoronou sem a nossa ajuda (PEDROSA, 2007, p.12,13).

Apesar de iniciada em um tempo posterior, há, em seqüência, uma fusão entre os tempos da história e do discurso, já que os fatos vividos no passado se fazem vivos e presentificados dentro da narrativa pelo “eu” narradora deslocada no tempo que se vê projetada no seu “eu” do passado. Notamos, quanto a isso, que se fortalece a idéia de subjetividade e proximidade para com eventos. Há, portanto, um tom lírico-poético e confessional que diverge do que encontramos comumente dentro da estrutura narrativa, caracterizada pela objetividade e distanciamento.

A narrativa estabelece uma ligação entre o presente e o passado, como se este nunca tivesse realmente terminado para a personagem que se vê ancorada no seu amor juvenil, até que se depara com a doença e a morte, fatores que a levam a um encontro premeditado: “Agora sento-me no café enfrente ao Ministério à espera que tu saias e venhas ter comigo. O Ministério mudou de nome, mas de certeza que tu ainda lá trabalhas” (PEDROSA, 2007, p.17).

O texto resguarda uma certa poeticidade que podemos visualizar sobretudo mediante o tom confessional e emotivo que perpassa os contos. Em “Só sexo”, de modo especial, isso se dá pela presentificação intimista adotada pela narradora que deixa aflorar suas emoções ao longo da narrativa. A linguagem utilizada se aproxima daquela que encontramos nos poemas líricos:

Posso ter inventado tudo, menos o fulgor perfeito dos nossos corpos juntos. Uma vida inteira não basta para apagar da pele o peso magnífico desse fulgor. **Só sexo**, disseram-me as amigas íntimas, quando ainda chorava com elas a saudade do êxtase. **Só sexo**, fogo e palha, talvez tenham razão. Mas é disso que trata a vida, a minha vida: **só sexo**. Contigo (PEDROSA, 2007, p. 12, grifos nossos).

Ao longo do texto o título “Só sexo” é incorporado reiteradas vezes, o que remete aos recursos utilizados com mais frequência na poesia. No caso, a anáfora. Um outro exemplo de utilização deste recurso está no trecho a seguir:

Todas as noites me acaricio com os teus dedos [...]. **Todas as noites** rebolamos da cama para o chão para cima da cômoda do teu quarto [...]. **Todas as noites** tu entras em mim por todas as portas, a tua língua silenciosa desperta vertigens desconhecidas nas partes secretas das minhas orelhas e pés. **Todas as noites** sinto o castanho dos teus olhos grandes dissolvendo-se nos meus com uma felicidade quente, imensa, vejo os teus quadris estreitos de rapaz dançando sobre o redondo do meu ventre, das minhas nádegas, **todas as noites** os teus dentes mordem o meu pescoço no sítio exacto em que o meu corpo guardava a última fechadura, **todas as noites** volto a subir a esse monte dos vendavais só nosso. **Só sexo**. Seja. (PEDROSA, 2007, p. 12-13, grifos nossos).

No conto visualizamos um “eu” que se permite uma fala conduzida pela emoção e, por isso, introspectiva. Entendemos que essa característica, além das outras já citadas anteriormente, aproximam a prosa de Inês Pedrosa, pelo

menos enquanto contista, da prosa poética visto que a autora usa formas consagradas na poesia de forma adaptada ao seu estilo de narrativa.

Na *prosa poética*, a tônica incide sobre o vocábulo “prosa”, pondo ênfase no fato de se tratar de uma obra em prosa narrativa (conto, novela, romance, crônica) que, no todo ou em partes (trechos, capítulos), se deixa permear por soluções poéticas, admitindo a invasão do “eu” como ator e espetáculo numa atmosfera em que prevalece o “não-eu”: cenário, personagens, enredo, tudo quanto compõe a narrativa obedece a uma visão poética, de forma a dar a impressão, nos casos extremos, de que o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, equivalente ao “eu” do poeta (MOISÉS, 2001, p. 373).

Assim como nos outros contos do livro, em “Só sexo”, o espelho também é instrumento de revelações. Para a narradora é esta a figura que a faz olhar para o passado-presente em todos os dias em razão de um sentimento que não vai embora.

“De cada vez que **o espelho** me anunciava mais uma marca do tempo, mais uma prega na carne, eu acariciava-a com os teus dedos, sentindo o prazer que tu sentirias, ao descobrires novas rotas no mapa do meu corpo” (PEDROSA, 2007, p. 14,15, grifo nosso).

O relato nos mostra que a narradora-personagem segue com a sua vida após o rompimento do relacionamento com aquele a quem ela se dirige. Em oposição a um cotidiano que aparentemente flui nos moldes do esperado de um estereótipo de mulher feliz na nossa sociedade (ser amada, casar, ter filhos, netos, envelhecer junto a eles), revela-se o íntimo e secreto de uma personagem que parece querer outra vida ao lado daquele que encontra ao olhar para o espelho, em todos os momentos destinados à sua própria contemplação, momentos estes em que a narradora olha para o espelho, há uma espécie de encontro marcado com aquele que está por trás dele e, de certa forma, interiorizado na personagem, que ao falar consigo mesma fala também ao amante:

Encontrei um homem que entende o amor como partilha absoluta – nunca senti o peso do trabalho doméstico ou da educação dos filhos. Tive dois filhos que só me trouxeram alegria e serenidade, e tenho já um

neto que parece um reclame sobre o brilho da vida. **E tive-te, atrás do espelho, todas as manhãs da minha vida** (PEDROSA, 2007, p. 10) (grifo nosso).

Sabe-se que a manhã é o momento do dia que simboliza a esperança em algo, e, ainda, representa a pureza. Para a narradora, essa esperança se dá de forma cíclica, pois todas as manhãs são como novas possibilidades:

Ela (a manhã) simboliza o tempo em que a luz ainda está pura, os inícios, onde nada ainda está corrompido, pervertido ou comprometido. A manhã é o tempo símbolo da pureza e de promessa: é a hora da vida paradisíaca. É ainda a hora da confiança em si, nos outros e na existência (CHEVALIER, 1997, p. 587-588).

Assim, é nesse momento do dia que a narradora se permite ser mais verdadeira consigo mesma e é justamente neste instante que o seu sentimento é mostrado frente ao espelho de forma mais sincera. Vislumbra-se a falta que é, nesse conto, manifestada pela perspectiva de uma mulher socialmente realizada em muitos aspectos, mas incompleta em relação ao amor a que chama, como forma de minimizar o peso da ausência, só sexo.

O momento destinado a si mesmo é o momento de auto-contemplação que se dá na revelação frente ao espelho de uma mulher que se construiu entre dois pólos: aquele assumido perante todos (aparência, imagem social) e aquele que se faz recluso. O amor fica destinado a esse pólo. O sentimento se faz clandestino, secreto e altamente sexual, é condenado ao espaço fechado. O amor está fechado, guardado naquela imagem que tanto revisita, mas que, por mais presente que esteja dentro dela, nunca foi livre, esteve sempre enclausurado. Numa viagem para dentro da personagem até a sua essência, encontramos esses espaços destinados ao amor e uma vida interna bastante intensa, mas que agrega um grande vazio, a ausência:

É em ti que penso, quando escolho a roupa ou escovo o cabelo, todos os dias. Na possibilidade de te encontrar, no acaso de uma esquina. Lisboa é tão grande e tão pequena – porque não havia de te encontrar? Queria ser a **mesma**, nesse encontro. A mesma com a luz das rugas que me faltavam no tempo em que nos metíamos por dentro do corpo um do

outro **como se sozinhos fossemos apenas pedaços de um corpo mutilado** (PEDROSA, 2007, p.10, grifos nossos).

3.3 “TODO O AMOR”

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa cuja temática relaciona-se às relações familiares. Quem narra é o pai e marido que vive um amor clandestino com sua própria esposa. Marcam um encontro em lugar em que não haveria nenhuma interferência, em especial, a dos filhos.

Ao longo da narrativa, o marido descreve uma postura egoísta por parte daquela que ama: “Sofro apenas porque não foste capaz de amar os filhos que te dei – não foste capaz de te entregar a eles como te entregas, ainda, a mim” (PEDROSA, 2007, p. 99).

Nota-se que o amor no seio da família, envolvendo todos os seus integrantes é algo impossível para este casal. Conhecemos essa história pela perspectiva do marido, que nos dá o seu ponto de vista sobre os fatos narrados. É nessa medida que encontramos uma mãe egoísta e individualista.

Uma noite, tu quiseste à força ensinar a Joana a adormecer sozinha. Pretendias provar-me, através de artigos de psicologia e séries de televisão, que era muito mais saudável que os bebês ficassem sozinhos no escuro até adormecerem. Tolices. As crianças fazem-se com amor e precisam de amor, minha querida (PEDROSA, 2007, p. 96).

Mais uma vez o clandestino aparece dentro da narrativa. O amor desse casal só é viável num espaço fora da sociedade e distanciado dos demais familiares:

- Eles não desconfiam de nada?

Juro-te que não, observo o velado vôo da tristeza nos teus olhos solares, pergunto-te se estás cansada, respondes que as viagens nunca te cansam: “Os muros da vida quotidiana é me estafam. Ter que viver metida neles, sabes como é” (PEDROSA, 2007, p. 85).

A narrativa se dá durante a viagem e o homem intercala a sua atenção e focalização em momentos presentes e outros passados e que são motivo de análise para este marido. Ele vive com sua esposa um relacionamento que não se caracteriza como um casamento propriamente dito, justo porque não amparado socialmente:

Espero-te, em sobressalto, com todas as velas da alma acesas, tremendo ao vento quente de Julho. Aqui ninguém nos conhece – aqui ninguém pode fazer troça do nosso pobre, eterno, inconsolável amor. Um amor que ninguém entende, minha querida – nem nós (PEDROSA, 2007, p. 81).

A situação a que chegou esse casamento (resvalado ao clandestino, já que vivem esse amor como se fossem amantes) tem razões profundas e de cunho familiar. A idéia de desconectar essa mulher da família surge de uma proposta dos filhos que é acatada pelo pai: ‘Um dia, a Joana ergueu o braço e disse-te: “Rua. Vá-se embora, que só estraga a família que nós os três somos.’ Olhas-te para mim, e tinhas dessa vez os olhos cinzentos. E eu não disse nada, porque não consigo magoar Joana” (PEDROSA, 2007, p. 100).

A atitude do pai em relação aos filhos é de grande amor, mas também de excesso de zelo. Ao longo da narrativa, percebemos que enquanto a mãe ancora o amor à educação, o pai mima e repreende ou contraria a mulher em suas atitudes quanto a este sentido, o que dá, mesmo que involuntariamente, força para a aversão dos filhos à mãe:

Às vezes, ao fim de semana, tu concedias-nos o calor da tua companhia, e ficávamos os quatro, abraçados, a rir e a brincar, durante manhãs inteiras, na cama. Mas essas manhãs de felicidade foram se escoando, à medida que as crianças cresciam e tua severidade aumentava. Começaste a chamar-lhes consumistas [...]. E egoístas, só porque se recusavam a escolher um brinquedo ainda novo para dar aos pobrezinhos, no Natal. Um Natal eu comprei dois presentes extras, repetidos, para irmos todos ao orfanato oferecer e tu rallhaste comigo à frente deles (PEDROSA, 2007, p. 97).

Ainda que o pai se abstenha quanto à resolução dos filhos e os apóie indiretamente no que concerne ao afastamento da figura materna, o narrador

revela um amor total perante sua esposa: “Nós nunca deixamos de nos amar. Nunca, nem por um segundo desejei outra mulher, desde o dia em que te conheci” (PEDROSA, 2007, p. 99).

Em contraponto a esta situação dada ao leitor pela figura do narrador, há indícios parcelares que nos revelam um outro lado da história, o lado da mãe e esposa que, numa atitude de total desapego e elevação se afasta em prol da felicidade dos filhos, atitude esta que também é consolidada no amor. Mesmo que distanciada, não há, em absoluto, um desligamento desta mãe em relação aos filhos: “Saímos alternadamente da mesa para irmos à casa de banho, cada um com seu telemóvel, e telefonamos às escondidas aos nossos filhos” (PEDROSA, 2007, p. 95).

A mãe é colocada em situação de culpada, enquanto os outros são vítimas, ao passo que, na verdade, a intenção dela era educar seus filhos de acordo com os valores que considerava corretos:

Ver-nos juntos perturbava-os, minha querida. Eles sabem que tu os obrigarias a arregaçar as mangas e tornarem-se adultos, a lutarem pelas coisas mínimas da vida, a fazerem-se competitivos e predadores. Minha querida. Sei que não o farias por mal, que a tua idéia do amor é essa – a instrução para a sobrevivência. Mas, para mim, o amor não é uma academia militar (PEDROSA, 2007, p. 101).

Nesse conto, a falta transparece justamente em razão desse distanciamento entre mãe e filhos. O sentimento, mais uma vez, é fruto de uma situação de desequilíbrio entre o feminino e o masculino.

Em um nível simbólico, essa viagem clandestina nos permitiu ainda mais uma leitura: nesse nível, entendemos que a história desse amor é a história de um ritual que eleva aqueles que se entregam ao amor desde o início:

Vejo-te, com o teu vestido branco de bordado inglês, as sandálias demasiado altas, o calor do Verão desabando numa chuva de luz em redor do teu corpo, no terraço da Torre de Menagem do Castelo de Estremoz (PEDROSA, 2007, p. 81).

Trata-se da passagem que mostra o primeiro contato das duas personagens que são manifestações do mito do duplo, das partes que se

completam, mas que, nem por isso, representam o equilíbrio. Segundo Brunel (p. 261),

A mesma ordem de idéias encontra-se nas expressões como almas irmãs, almas gêmeas, irmãos siameses (...) “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. (...) “Assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas.” O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade.

O complemento do narrador surge em sua vida adornado da cor branca, que denota, além de pureza, a iniciação de um ritual de vida que tem sua razão no amor.

O branco, cor iniciadora, passa a ser, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus), cujo vestígio permanecerá ao redor da cabeça de todos aqueles que tenham conhecido Deus, sob a forma de uma auréola de luz que é exatamente a soma das cores (CHEVALIER, p. 144).

A mulher vestida de branco surge como uma enviada ou pré-destinada para o encontro com esse homem que a vê revestida de luz. Nesse conto, um contraponto para o de fadas, a mulher é colocada com figura salvadora na vida desse homem:

Junto de ti descobri, de repente, a alegria que trazia escondida numa cave do coração. Deixei de ter caves e sótãos dentro de mim, corredores escuros onde o vento do medo uivava. Nunca mais fui assombrado pelas roucas marés da infância. Vagueio pelos salões e jardins deste castelo onde aconteceu o milagre secreto do nosso encontro, vagueio na dança dessa adolescência em que me aprisionaste, no quarto degrau da escada de caracol da Torre de Menagem do Castelo de Estremoz (PEDROSA, 2007, p. 83).

Várias simbologias são apresentadas neste trecho. Todas elas conectadas com o amor que se traduz num caminho vertical, de ascendência, de elevação. Podemos dizer que o maior símbolo disso é a escada e todo o sentido que esta evoca: “A escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade” (CHEVALIER, 1997, p. 378).

O quarto degrau da escada é o quarto degrau da ascensão que se dá por meio do amor e simboliza o âmbito terrestre desse sentimento. É o quarto degrau da escada que leva para a Torre do Castelo de Estremoz, que sabemos foi a única parte do castelo que permaneceu intacta após um incêndio no ano de 1698, o que nos remete ao mito da torre fulminada ou habitação divina: “A Habitação Divina simboliza o golpe paralisador do destino, cuja brutalidade, na medida das ambições que golpeia, só faz abrir a elas o único caminho que os deuses lhes autorizam, caminho não mais material, mas espiritual” (CHEVALIER, 1997, p. 483).

Esse mito não possui um valor positivo ou negativo, mas retrata, sim, uma recondução cíclica, o ir e vir, a mudança inesperada, a transformação. Há, então, outra forma de ver a ausência, a falta. Esta se infiltraria na vida daqueles que não entendem qual o caminho a se seguir, o roteiro que leva à ascensão por meio do amor:

Se o golpe de aviso não é compreendido nem aceito na plenitude de seu sentido, os operários do edifício humano serão condenados a tentar perpetuamente coroar o que não se pode coroar, para todas as vezes rolarem no abismo e retomarem os seus esforços [...] (CHEVALIER, 1997, p. 87).

Outra passagem que corrobora com a idéia de que há um caminho ascensional a ser percorrido, é a utilização do número dez no seguinte trecho da narrativa de Pedrosa, em que é revelada ao leitor a última noite de amor terreno desses amantes: “Surges da casa de banho já com a camisa de noite rosa – diáfana, mas não transparente – vestida, metes-te nos lençóis e apagas a luz. Mas eu acendo velas – dez velas que ateiam o lume da tua pele” (PEDROSA, 2007, p. 87).

Poderíamos dizer que as velas são símbolos da vida ascendente, força de elevação. O uso do número dez vai ao encontro desta simbologia e ainda àquela já citada do número quatro, já que ambos representam a totalidade, a conclusão, o termo.

O Tetraktys forma um triângulo de dez pontos, dispostos em pirâmide de quatro andares.

No ápice, um só ponto simboliza o Um, ou o divino [...]. Embaixo, a origem da manifestação é assinalada por dois pontos, simbolizando a primeira aparição, o desdobramento por casal ou díade, o masculino e o feminino, Adão e Eva, o falo e o ovo [...]. Os três pontos correspondem aos três níveis da vida humana: físico, psíquico, espiritual. A base da pirâmide, com seus quatro pontos, simboliza a terra, a multiplicidade do universo material, os quatro elementos, os quatro pontos cardeais, as quatro estações do ano etc. o conjunto constitui a dezena, ou a totalidade do universo criado e incriado (CHEVALIER, 1997, p. 334).

O dez ainda está ligado à coexistência de vida e morte, dualismo a que o conto faz seguidas referências ao usar das simbólicas do caracol, da chave, bem como outras já citadas, e que, de certa forma, já anunciam o final dessa diegese.

A mulher, que se mostra a todo o tempo mais desapegada e sensata do que o homem e, portanto, mais preparada para uma ascensão a um outro nível superior, é encontrada pelo marido, ao final do conto, debruçada sobre a escrivaninha, a aliança caída ao lado:

Encontro-te adormecida sobre a escrivaninha do quarto, com uma caixa de aquarelas ao lado. Sempre gostaste acima de tudo de pintar. O pincel caiu-te no chão, a aliança ficou pousada ao lado da caixa de tintas, aperta-te o dedo que os anos engrossaram. Desenhaste Estremoz iluminada, a lua imensa cintilando nos telhados. A aquarela tem uma dedicatória, levemente manchada – um pingão de água a mais, talvez. “Para Joana e Afonso”, é o que está escrito na dedicatória manchada. Dobro-me para apanhar o pincel, e nesse mesmo instante entra pela janela um pássaro – uma pomba, um corvo, seria? - que leva no bico a tua aliança, e voa, outra vez, para muito longe (PEDROSA, 2007, p. 101-102).

No desfecho do conto a mulher encontra a morte ou sono profundo (mais uma referência ao conto de fadas) e dá-se, então, a conclusão para o ritual que a preparou para a separação física definitiva. A aliança, símbolo da união, é levada para muito longe por um corvo, ave que possui dois simbolismos muito relevantes para este conto:

[...] na China e no Japão ele é o símbolo da gratidão filial. O fato de o corvo alimentar o seu pai e a sua mãe é considerado pelos Han como o

signo de um prodigioso restabelecimento da ordem social. Ainda no Japão, ele exprime o amor filial.

[...]

Assim, na maior parte das crenças a seu respeito, o corvo aparece com um herói solitário, muitas vezes demiurgo ou mensageiro divino, guia, em todo o caso e, até, guia das almas na sua última viagem, pois que, psicopompo que é, ele penetra, sem se perder, o segredo das trevas (CHEVALIER, 1997, p. 294-295).

3.4 “UM AMOR NA CIDADE”

Esse conto, que apresenta um narrador heterodiegético, é o mais simbólico de todos, e de vital importância para o entendimento desta obra sobre as relações humanas, sobretudo ao que concerne à relação homem e mulher. Trata-se de um conto envolvendo duas personagens, Luna e Oceano. Estes são artistas que se apaixonam no ambiente de trabalho, um museu. São restauradores de pinturas, sendo que um deles, Luna, possui também o dom artístico de desenhar. O sucesso que esta alcança graças ao seu talento é motivo de afastamento por parte do homem que se sente diminuído em relação à Luna. Reencontram-se após um longo período de separação.

Mediante a leitura, torna-se claro que Luna e Oceano são representações para o feminino e o masculino. Assim, podemos entender que Luna é investida de valores atribuídos socialmente ao sexo feminino. No conto é caracterizada como falante, distraída e ignorada pelo seu par, como no trecho a seguir: “Luna era dada a longas distrações; pendurava-se das janelas verdes do museu a contemplar a dança da luz sobre o rio e falava interminavelmente” (PEDROSA, 2007, p. 62).

Sabemos que o nome Luna provém de Lua, que, como já dito, é uma das simbologias para o feminino: “Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida [...]” (CHEVALIER, 1997, p. 564).

A personagem feminina é construída em contraponto e complemento à masculina, o que já é uma forma de representar o eterno encontro e oposição que se dá entre os sexos. Encontramos a figura masculina em Oceano e que é representado como o menos subjetivo da relação, porém receoso da dominação

pelo feminino que o atrai, mas que, ao mesmo tempo, representa uma ameaça. Assim, a mulher é associada a uma figura aterrorizante e fascinante, objeto de desejo e repugnância por parte do masculino.

Repudiado [...], o feminino permanece ignorado em seu desdobramento, ele é aquela abertura “abjeta” que sustenta o teatro do mundo e a lógica do fetiche. Nesse teatro, a mulher ocupa dois pólos antagônicos do mal (a castração, a feiticeira), do abismo e da Coisa ideal. Por esse motivo, apesar de seu poder atemorizante, ela fascina: *fascinum* significa “encanto”, “malefício”, mas, também, “membro viril”. Entre a “falta” e o Ídolo, que representa a mulher em sua divisão, abre-se o espaço do Desejo masculino (BRUNEL, 2005, p. 624).

No conto, essa relação fica bem evidente na seguinte passagem: “É verdade que ela pintava. Escandalizava-o que ela pudesse pintar. Este escândalo incorporava uma boa dose de fascínio” (PEDROSA, 2007, p. 61).

Na narrativa identificamos os papéis destinados à mulher na atualidade, em que esta toma parte em vários espaços e acontecimentos, tornando-se uma “ameaça” cada vez maior para o masculino reinante numa sociedade que ainda podemos chamar patriarcal. Esta oposição entre masculino e feminino, no entanto, não aparece apenas como uma das questões da atualidade, mas sim como uma questão de todos os tempos e gerações:

Robert Graves [...] pensa que o mito de Perseu conserva, da época da passagem da sociedade matriarcal para a patriarcal a lembrança das lutas que puseram homens e mulheres em campos opostos.
[...]
Embora a guerra dos sexos se tenha tornado mais surda, nem por isso deixou de existir. E o feminino continua sendo para o homem uma fonte de temor (BRUNEL, 2005, p. 622-623).

Tanto é assim colocado o tema (como atemporal) que há uma referência no conto ao Gênesis por meio da insistente presença do jardim e de termos que remetem ao pecado original.

Imaginava-a neste supremo impudor do **Jardim** Botânico, amando em público, calando o prazer até o fim, enfrentando **mil séculos de árvores** estrangeiras e inclusive as leis do estado democrático. Imaginava-a e **enraivecia** (PEDROSA, 2007, p. 62, grifos nossos).

Como mostra a passagem acima, num primeiro momento a figura feminina é motivo de raiva por parte Oceano, que acaba por desdenhá-la. Outras passagens ainda mostram o jardim como elo de ligação e mais desejado para a mulher do que para o homem:

Parece-me que se todos fecharem a porta e apagarem a luz, podemos ficar com as estrelas só para nós. Que achas?

Oceano encolheu os ombros, que era a sua maneira de manifestar entusiasmo.

- **Desde que não me leves para um Jardim.**

- **Mas tu adoravas Jardins** (PEDROSA, 2007, p. 63, grifo nosso).

A clandestinidade, neste conto, aparece como a tentação, o furtivo que atrai o ser humano como fruto que deve ser degustado, apreciado, enfatizando que a questão é levantada por Luna no conto. É possível, então, associar a sua figura, ou seja, a de todas as mulheres, à figura de Eva.

Aconteceu que Oceano ficou doente no dia em que o Fruto Proibido de Luna lhe disse que afinal o amor era mais pequeno do que a má-consciência. Seria possível viver sem clandestinidade? Sem o lume dos beijos no fundo dos táxis, lanches quase platônicos à beira do lago do parque Eduardo VII, o coração à corta-mato, o corpo dentro do corpo sobre um banco do Jardim Botânico, numa febril tarde de Verão? (PEDROSA, 2007, p. 62).

As figuras assim relacionadas com o Jardim reconfiguram o conto: Adão, Eva, o pecado (clandestinidade e Fruto Proibido) são recontados e repensados nessa narrativa que nos remete a uma imagem do Paraíso bíblico e do convite da mulher para o amor e para o sexo, um convite para um regresso à natureza original: “O Jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (CHEVALIER, 1997, p. 512).

Diante de tal abordagem, incorpora-se o sentido de que, apesar de todas as conquistas e transformações é ainda desejo e necessidade da mulher unir-se ao masculino, complemento seu: “Parecia-lhe que ele quase nunca ouvia,

o que lhe dava vontade de ser sincera. Tão sincera que começou a depender dele para se conhecer a si própria” (PEDROSA, 2007, p. 62).

Faz-se significativo para a construção de sentido do conto, a negativa de Oceano visto que enaltece uma postura de recusa e medo do envolvimento afetivo, da relação de troca que se estabeleceria com o sexo oposto. Assim, a idéia de duplo, de seres que se complementam fica comprometida no sentido de que há um desequilíbrio implícito nesta relação:

O homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do homem que se segue (cada um de nós não passa de um homem que foi cortado ao meio) [...] a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunham uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, o castigo simbolizado pelo corte [...] (BRUNEL, 2005, p. 262).

A simbologia do duplo evoca o tema da ausência, da falta que é natural a todo ser humano, pois, este, em sua essência, encontra-se fragmentado, destituído daquele aspecto que lhe traria equilíbrio. No conto, encontramos uma mulher que afirma uma dependência e a construção de uma identidade por meio do outro: “Parecia-lhe que ele quase nunca a ouvia, o que lhe dava vontade de ser sincera. Tão sincera que começou a depender dele para se conhecer a si própria” (PEDROSA, 2007, p. 62).

É por meio do convite ao regresso ao jardim que a mulher sugere que se deve, de certa maneira, fugir da sociedade e de todos os aspectos negativos que esta pode implicar no relacionamento amoroso. No conto a sociedade aparece como lugar de representação, motivadora de distanciamento. Este conto, bem como os outros, mostra que nesse lugar o amor não encontra espaço para se concretizar.

A escolha por este conto como último analisado não foi aleatória. Encontramos nele uma resposta, uma alternativa para a situação de falta a que todas as personagens estão aprisionadas. Deve-se colocar fim a toda trajetória de encenação e se restabelecer o elo essencial, primordial entre homem e mulher.

Isto fica evidente em razão do uso da palavra “restaurar”: homem e mulher têm em suas mãos o poder de recomeçar trazendo nova força para o amor:

Encontraram-se trinta e seis anos mais tarde nos jardins da Gulbenkian. Deram as mãos, como dantes só faziam no cinema – e, mesmo assim, só nos que não tinham intervalo, que eram os favoritos – e encaminharam-se para trás do palco do auditório ao ar livre. Há quem diga que ainda lá estão (PEDROSA, 2007, p. 66).

O amor não se trata de representação e deve ser vivido às claras. Os amantes saem de cena para, enfim, se entregarem um ao outro e ao sentimento que os une. Simbolicamente, Oceano é colocado como espelho para a Lua, o que remete à idéia de que o homem e a mulher sempre construíram suas identidades ao se espelharem um no outro: “Existe identidade dentro da diferença, dizem os textos hindus. A luz se reflete na água, mas na realidade não a penetra [...]. Assim, a especulação não é senão um conhecimento indireto, lunar” (CHEVALIER, 1997, p. 394).

CONCLUSÃO

Pelas leituras dos contos selecionados como *corpus*, pudemos comprovar a existência de uma temática que perpassa todos os contos e que confere à obra uma unidade.

As leituras a que nos propusemos convalidaram que a obra da escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa possui características da Literatura Feminina, já que notamos em *Fica comigo esta noite* (2007) vários traços dessa vertente literária, como a temática da ausência, a subjetividade entrelaçada em sua narrativa poética e o tom confessional, sobretudo em “Só sexo”. Sua obra parece transcender aspectos típicos, tangem questionamentos universais ao que concerne a natureza humana.

Dentre as características apresentadas é a temática da falta a que mais se sobressai como valor da atualidade para o qual Pedrosa dá mais atenção nessa obra.

A falta circunda as formas de relacionamento afetivo, sobretudo na atualidade. Nossa sociedade, as mudanças de valores e transformações são colocadas em pauta em compasso com esse sentimento que em “Fica comigo esta noite” se dá pela não identificação do filho com o pai, o que averiguamos com o auxílio do olhar irônico que o narrador lança sobre a relação.

Em “Só sexo” a ausência é manifestada na própria fala da narradora-personagem que interioriza o amante na tentativa de solucionar o sentimento que não se esvai.

Em “Um amor na cidade” a temática atinge um nível simbólico e é como que uma resposta aos demais contos da obra no que diz respeito a uma possível solução para a falta: o restabelecimento dos elos essenciais em detrimento de toda espécie de encenação a que estamos vinculados. Podemos dizer, então, que o olhar de Pedrosa acerca dessas reflexões é um olhar positivo, pois, apesar de as narrativas todas se focarem no desencontro, no desequilíbrio, a autora ainda apresenta a esperança de que se restaurem vínculos esquecidos e desqualificados por razões sociais.

Como complemento à falta, há a clandestinidade que é apresentada por Pedrosa como inerente às relações que se dão entre homens e mulheres. O espaço de possibilidade amorosa resvala sempre para o espaço escondido, clandestino, alheio aos olhares de outros e, ainda, vinculados a uma mescla de sentimentos de culpa e prazer.

Acreditamos que o uso do nome do conto “Fica comigo esta noite” como título da coletânea analisada acarreta um significado: Trata-se da falta que é mais evidente no título desse conto. Sabemos que Pedrosa criou um mosaico de imagens humanas que, relacionadas, interligadas como estão no livro pela figura do espelho, possibilitaram a reflexão sobre situações inquietantes na medida em que representativas dos conflitos do homem de hoje. Assim, ainda que apresentadas de forma particularizada, observadas em conjunto, as figuras desse mosaico se encaixam de modo a formar um quadro representativo do homem moderno, por isso motivo de identificação entre leitores.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. (org) *O conto brasileiro contemporâneo*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRAIT, Beth. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 11. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

LAGUARDIA, Ângela Maria Rodrigues. *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da "saudade"*. (dissertação de mestrado) Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br. Acesso em: 22/06/2008.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura Portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004

PEDROSA, Inês. *Fica comigo esta noite*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Porto: Almedina, 2002.

ROSSO. Disponível em: www.germinaliteratura.com.br/literatura_mar2006.htm. Acesso em: 3/9/2008.