

OS MÚLTIPLOS UNIVERSOS EM A RUA DOS SECRETOS AMORES

Ana Maria Sanches Jacques*

anasjacques@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver uma análise sobre o problema do gênero na literatura feminina sul-rio-grandense, tanto no aspecto do gênero humano, bem como na modalidade literária na qual a obra se enquadra. Também será analisado o posicionamento da narradora frente à complexidade das relações humanas do cotidiano, bem como a maneira como estes aspectos são retratados na obra. Através de uma análise qualitativa, se buscará examinar como a mulher é representada por uma autora sul-rio-grandense, visando-se além da identificação dos temas propostos pela obra, verificar se a obra responde à problemática que alguns teóricos consideram para definir a literatura produzida na atualidade.

Palavras-Chave: gênero; literatura sul-rio-grandense; feminina; contemporânea.

RESUMEN

El trabajo actual tiene por objetivo desarrollar el análisis sobre el problema del género en la literatura femenina sur-río-grandense, tanto en el aspecto del género humano, como en la modalidad literaria en la cual la obra se encuadra. También será analizada la óptica de la narradora frente a la complejidad de las relaciones humanas en la cotidianidad, así como la manera en que estos aspectos son retratados en la obra. A través de un análisis cualitativo, se buscará examinar como la mujer es representada por la autora sur-río-grandense, teniendo como objetivo además de la identificación de los temas propuestos por la obra, verificar si esta responde a la problemática que algunos teóricos consideran para la literatura producida en la actualidad.

Palabras-Clave: género; literatura sur-río-grandense; femenina; contemporánea.

* Graduanda no curso de Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rs – Campus 2 – Uruguaiana.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa analisar e desenvolver um estudo sobre fatores que envolvem os gêneros feminino e masculino na literatura feminina sul-rio-grandense, no livro *A rua dos segretos amores*, de Jane Tutikian. Nesta análise será examinado o posicionamento da narradora frente às questões vinculadas à complexidade do ser humano em suas relações cotidianas nos planos afetivo e social, bem como serão apontados aspectos relativos à perspectiva em que são tratados assuntos da contemporaneidade. Também se discutirá o problema da forma literária, ainda que superficialmente, uma vez que alguns elementos deixam margem para questionamentos a respeito da modalidade na qual a obra se inscreve, pois mesmo se apresentando como conto sugere aproximações com o romance. Por se tratar de uma publicação do ano de 2002, pretende-se, também, avaliar como a obra responde a questões pertinentes aos problemas que alguns teóricos propõem como definição da literatura produzida nos dias atuais.

1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Carlos Reis em *O Conhecimento da Literatura* levanta a problemática dos gêneros na ficção, no sentido de que se buscava defini-los através de uma divisão com mero propósito de classificá-los, fugindo ao processo de evolução literária: “Só assim se evitará que os gêneros literários sejam encarados, como algumas vezes aconteceu no passado, como postulações normativas e de certa forma autoritárias, com puro propósito classificativo [...]”. (REIS, 2003, p. 235).

O teórico português ainda destaca a importância dos gêneros do discurso e a sua associação por meio da linguagem, num processo de interação social, que determina a atividade do falante, num diálogo interativo com os gêneros literários e não literários:

a definição e descrição de gêneros literários é legítima e viável, antes de mais em função da condição social da linguagem verbal (e também obviamente, da linguagem literária); essa condição social favorece e estimula a constituição de traços comuns [...] que remetem para gêneros de discurso relativamente estáveis [...]. O caráter dinamicamente transformador e inovador da linguagem literária permite transposições e integrações de gêneros não literários em literários [...]. (REIS, 2003, p.237).

Reis se refere também à importância de se compreender a especificidade das formas literárias a partir da relação que se faça com outras categorias. Segundo o autor, a moderna teoria da literatura estabelece níveis que englobam: modos do discurso, que seriam as

categorias abstratas, não exclusivamente literárias; os gêneros literários, as categorias históricas e transitórias e os subgêneros literários, como especificação dos gêneros:

[...] os gêneros literários podem definir-se como categorias substantivas, representando entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variavelmente impositivas e relacionáveis com essa dimensão histórica: são estas propriedades que reconhecemos em gêneros literários do modo lírico, [...] do modo narrativo, [...] do modo dramático (REIS, 2003, p. 246).

Para o professor português, mais importante que o conceito de gênero é o diálogo que o narrador estabelece com o destinatário, já que a especificidade das categorias literárias está diretamente relacionada à maneira como as palavras são apresentadas ao leitor: faladas, cantadas ou entoadas, ou escritas. Para Reis, “os gêneros literários são por natureza instáveis e transitórios, sujeitos como se encontram ao devir da história, da cultura e dos valores que [...] vivificam” (REIS, 2003, p. 247) e a rejeição ou adoção destas formas pelos escritores representa o diálogo com a tradição onde se acham imersos, pressupondo que o reconhecimento do gênero e a sua percepção contribuem para a interpretação do que se apresenta ao leitor. O autor afirma ainda que a especificidade das modalidades literárias será melhor compreendida, quando relacionada com outras classes do discurso, inclusive com as de expressão não literárias.

Em documento do século XVII, Nicolas Boileu, representante do racionalismo francês, propõe que a modalidade literária deveria obedecer a uma hierarquização entre as categorias tragédia, epopéia, comédia e farsa, nas quais se obedeceriam a regras predeterminadas, mantendo a noção de gênero literário defendida por Horácio e pelo Renascentismo. Já os “modernos” como foram chamados os barrocos, postularam formas literárias inovadoras.

Ferdinand Brunetièrre, na segunda metade do século XIX, época do apogeu das ciências naturais, propôs o estudo da origem, desenvolvimento e dissolução dos gêneros. Diz que estas modalidades se diferenciam e evoluem historicamente, assim como nas espécies naturais, sendo elas, derivadas de outras formas de expressão, como o romance, por exemplo, que derivaria da epopeia ou da canção de gesta, com isto “o gênero nasceria, cresceria, alcançaria a perfeição e declinaria para assim, em seguida, morrer” (SOARES, 2004, p.15). Benedetto Croce, filósofo italiano, opondo-se a Brunetièrre “nega a substancialidade dos gêneros”, mas admite a sua instrumentabilidade para a construção da história literária, cultural e social.

Já em análise dos gêneros em algumas teorias literárias do século XX, Angélica Soares afirma que na visão do formalista Tynianov, a literatura se caracteriza pela sua constante função histórica, defendendo o diálogo entre o literário e o não-literário. Para Tomachevski,

outro formalista, o gênero literário não apresenta uma classificação lógica ou fechada, já que está diretamente relacionado a cada época e ao resultado que se propõe comunicar. Para ambos “os mesmos procedimentos podem levar a diferentes resultados, em cada época” (SOARES, 2004, p. 17).

Para Bakhtin a percepção, a(s) expectativa(s) do receptor e a maneira como a obra literária capta a realidade são filtros que classificam a obra em literária e não-literária, determinando assim a especificidade de cada gênero. Em uma visão mais abrangente do gênero, Soares diz que Emil Staiger propõe um afastamento das classificações fechadas, lírica, épica ou dramática, ressaltando que estas características podem, ou não, estar presentes em um texto independente do gênero literário ao qual melhor se enquadre.

No Pré-romantismo e no Romantismo a variabilidade e a flexibilização das categorias ganham maior força, passando-se a valorizar a individualidade de cada obra, com a derrubada das regras clássicas e posterior mistura dos gêneros. Para Soares, embora se considerando as características semelhantes de um gênero não se deve descrevê-lo de modo arbitrário, sem considerar o modo de recepção e a atuação do receptor. Os gêneros, segundo ela, estão em permanente transformação e ao lermos um texto devemos estar abertos àquilo que nos conduz a não às suas características fixas. Importante, ainda é que se estabeleçam relações entre os diferentes aspectos de uma mesma obra para que então se possa enquadrá-la em um determinado gênero. Segundo a autora: “A teoria dos gêneros é vista como meio auxiliar que, entre outros, nos leva ao conhecimento do literário, mas nunca deve ser usada para a valorização e julgamento da obra” (Ibid., p.22).

1.1 O ROMANCE E O CONTO

Para Soares, em sua obra *Gêneros literários*, o início da narrativa se dá com *Dom Quixote*, de Cervantes, com sua crítica às narrativas de cavalaria. Já o romance começa a firmar-se no início do século XIX com as publicações de pequenas histórias em folhetins, com temáticas de críticas aos costumes da época e outras de cunho histórico. Para esta autora, estas características perduram até nossos dias, como nos moldes impressionistas, embasadas “no fluxo de consciência, análise psicológica, realismo maravilhoso ou ficção-ensaio” (SOARES, 2004, p. 43).

Em *Teoria do conto*, Nádya Gotlib trata da evolução destas narrativas curtas desde a sua origem, quando eram transmitidas pela oralidade até o registro por escrito, a partir do qual

ocorreu uma assunção do narrador, com a delimitação do gênero e aspectos relacionados à terminologia utilizada para sua definição como gênero literário.

1.1.1 O romance

Segundo Forster (1998, p. 30), até o século XIX essa modalidade literária caracteriza-se por ser uma forma narrativa voltada para o homem como indivíduo “sobre acontecimentos dispostos em uma sequência de tempo”, à qual a fidelidade é imperativa. Nesta época o romance apresentava uma diegese, (realidade definida e representada pela narração como um mundo existente), com princípio, meio e fim claramente definidos, ou ainda, apresentação, complicação, clímax, epílogo, ou seja, um romance fechado, citando como exemplo o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queiros. Conforme Angélica Soares (2004, p. 46), no romance aberto desaparecem aqueles limites, sendo até comum “deixar-se para o leitor a criação de um fim”. Não há nesta categoria um capítulo conclusivo, pois o enredo é cíclico, com ausência da solução ou desfecho.

Schüler classifica o romance como o gênero da modernidade, que opta pelo subjetivismo, pela visão crítica, pela recusa da medida, pela subversão da ordem. Através da verossimilhança “o romance penetra, antes da psicanálise, nos porões interiores” (Ibid., p.76).

1.1.1.1 O tempo, o espaço e o ponto de vista no romance

Soares (2004, p.51) trata da questão do tempo na narrativa do romance como um aspecto que pode se desenvolver tanto no plano da diegese, quanto no do discurso, de maneira cronológica ou não. Trata ainda, a questão do tempo psicológico, que permite ao leitor uma percepção do tempo interior da personagem, o de monólogo interior ou fluxo de consciência. Para isto o autor se vale do discurso desordenado, livre de regras e de pontuação, geralmente com *flashes* de pensamento.

Importante é observarmos a construção do tempo psicológico[...]. Para tanto um dos recursos bastante utilizado nos romances contemporâneos é o monólogo interior [...] sem uma organização lógica. Estaria muito próximo, ao que em psicologia, denomina-se fluxo de consciência. É, portanto um monólogo não pronunciado, que se desenvolve no íntimo da personagem [...] como um discurso desordenado, bastante livre de regras gramaticais e de pontuação.

O espaço no romance é aquilo que caracteriza o lugar onde as ações das personagens se desenvolvem. Tanto pode ser exterior, ou físico, quanto interno, ligando-se diretamente ao desenvolvimento do enredo e do tempo, sendo imprescindível na estrutura da obra, conforme destaca Soares (2004, p.52):

Também denominado ambiente, cenário ou localização é o conjunto de elementos da paisagem exterior (espaço físico) ou interior (espaço psicológico), onde se situam as ações das personagens. [...] não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no enredo, unindo-se ao tempo.

O ponto de vista ou o foco narrativo no romance, segundo Soares, é a relação estabelecida entre o narrador, à realidade que se quer narrar e o narratário.

Donaldo Schüller, na *Teoria do romance*, ao se reportar à função do trabalho daquele que relata os acontecimentos da narrativa, alerta que não se pode confundi-lo com (o) autor. Para o professor sulino “o autor é o fundador do mundo romanesco ao qual narrador pertence” (SCHÜLER, 1989, p. 37) e este é o primeiro leitor e primeiro crítico. É necessário que se faça uma distinção entre voz e perspectiva, tendo em vista que a primeira se refere à pessoa a quem o narrador se refere e a segunda ao distanciamento ou proximidade com que ele vê os acontecimentos na obra. Ressalte-se ainda que ambas podem conviver de diversas maneiras em uma mesma narrativa. Segundo o teórico:

Nem todos os teóricos distinguem voz e perspectiva. [...]. Quanto à voz, o narrador pode eleger a primeira pessoa ou a terceira; quanto à perspectiva, o narrador pode ver os acontecimentos de perto ou à distância. [...] Vozes e perspectivas podem combinar-se das maneiras mais diversas na mesma narrativa. (Ibid., p.26)

Com estas ponderações o autor define o papel do narrador em uma obra e a importância de se perceber as diferenças entre voz e o ponto de vista no universo do texto ficcional.

1.1.2 O conto

Em sua obra, Nádya Gotlib afirma que, ao contrário do romance, o conto “aparece como uma amostragem, um flagrante” (1990, p.14) como uma arte da sugestão com ênfase no essencial, no abstrato, daí muitas vezes ser-lhe atribuído o caráter poético. A modalidade em questão elimina as análises minuciosas, as complicações do enredo, a delimitação de tempo e espaço. Em relação a este último aspecto a referida autora questiona se podemos determinar a

especificidade do conto. Há os que admitem uma teoria sobre este gênero, porém muitos o filiam a um princípio geral da narrativa. Para Mário de Andrade “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (GOTLIB, 1990, p.9), e segundo Machado de Assis “é gênero difícil, a respeito de sua aparente facilidade” (Ibid., p.9).

Gilda Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense tradição e modernidade* afirma que, ao contrário do romance e da poesia, o conto sempre esteve presente na literatura gaúcha. Apesar disso, permaneceu inalterado durante certo período e somente veio a sofrer transformações no início de 1960, quando “surgiu um novo tipo de narrativa curta no sul do país, com temas e formas inovadoras, dicção coloquial e paisagem urbana”. (BITTENCOURT, 1999, p. 20)

2 A LITERATURA FEMININA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

Heloísa Buarque de Holanda em seu artigo, *O que querem os dicionários? (introdução a Ensaístas brasileiras)* ([2009]), trata da questão da presença da mulher no contexto literário brasileiro, a partir dos anos 60 e 70, do século XX. Segundo a autora, a inserção no meio acadêmico da literatura escrita por mulheres se fez por intermédio das personagens femininas em obras de autores masculinos e/ou da escrita do gênero feminino independente de ser ou não de autoria de uma mulher.

Para Heloísa, no que diz respeito à literatura contemporânea, a maior parte dos estudos se relaciona à análise de uma escrita característica do gênero feminino em textos escritos por mulheres, sendo as mais estudadas, Clarice Lispector, Virgínia Woolf, Lia Luft, Lygia Fagundes Telles, entre outras. Outro aspecto do qual trata a literatura contemporânea é o que gira em torno do “erotismo”, “considerado, com frequência, “domínio do feminino”, buscando especificar uma linguagem, sem considerar as questões políticas do tema, em especial ligadas ao movimento de emancipação das mulheres enquanto construção social, que para a professora precisam ser levadas em conta, considerando-se o árduo percurso realizado pelas mulheres na “sua longa trajetória, com idas e vindas, estratégias e lutas, em busca não só de seus direitos civis, mas também de seu inalienável direito de interpretação” (HOLANDA, [2009]).

3 A CONTEMPORANEIDADE NA LITERATURA DO SÉCULO XXI

Flávio Martins Carneiro, em sua obra *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), define a ficção brasileira, em especial a prosa dos anos 80 do século XX como *pós-utópica*, estabelecendo uma espécie de: “Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança, talvez dos movimentos de contracultura” sendo a década de 80 a mais “significativa para a compreensão da literatura e da cultura brasileira contemporâneas” (CARNEIRO, 2005, p. 18).

Esta época foi caracterizada no Brasil como um período de transição pós-ditadura militar, em que a partir da perda de referências ou modelos a seguir, ocorreram re-escrituras não apenas do moderno, mas inclusive de trabalhos anteriores. Desta forma, ocorreu uma espécie de fusão entre a literatura e outras linguagens, que Carneiro destaca “com o surgimento de obras que incorporam as gramáticas do ensaio e da mídia” (2005, p. 27). Exemplifica a nova proposta com o livro de contos *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant’Anna, em que: “João Gilberto, Miúcha, Caetano, Antunes Filho e o próprio Sérgio Sant’Anna viram personagens, numa manobra à la Borges que revitaliza o conceito de autoria e questiona as fronteiras entre ficção e não-ficção.” (Ibid., p.28)

Para o autor, “os contos propõem o inacabamento como estética possível” (CARNEIRO, 2005, p.28) por meio de uma transgressão silenciosa, inclusive sobre o que foi criado na própria década.

Já no período de 1990, época particularmente fértil para o conto, sem se preocupar com a ausência de modelos a seguir, “o escritor brasileiro passa a criar todo tipo de experimentação ficcional” (Ibid., p.31), com uma grande variedade e convivência pacífica de estilos, cuja instabilidade “deve ser entendida não como um adversário, mas como aliada” (Ibid., p. 33). Para que se possa analisar com imparcialidade a ficção brasileira do século XXI, é preciso que se saiba lidar, a todo o momento, com as mudanças, as dúvidas, já que segundo (Idem), “Quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas” e é preciso que se tenha esta consciência, para evitar se caia no erro de ver no presente a definição do futuro.

Com vistas a uma delimitação do nosso trabalho, faremos o estudo de alguns contos que constituem a obra. Os textos escolhidos serão analisados dentro de suas características individuais, assim como nas relações que possam estabelecer com outras obras. Tais escolhas foram definidas, considerando-se o fato de apresentarem aspectos que melhor se enquadram nos objetivos e hipóteses que nos propomos estudar. São eles: *Da casa 47*, *Ainda assim*,

Talita; Da casa 15, Contradições de Eva; Da casa 65, Olhos claros cavalo branco grande; Da casa 81, Inventário; Da casa 96, A casa do meu pai e Da casa 22, Pequeno milagre.

Ao analisar aspectos da contemporaneidade em uma obra literária, o professor goiano trata da questão do discurso aberto na narrativa. Segundo ele, esta técnica oferece ao leitor a possibilidade de lidar com vários níveis de leitura, que não se esgotam em uma única apresentação, quer pelo diálogo que estabelece com outras obras, quer pela relativização da pluralidade temporal e das certezas. Justifica-se, assim o fato de considerarmos *A rua dos secretos amores* como inserida neste contexto literário.

Com referência à autora dos contos que nos propomos analisar, apesar de se tratar de uma escritora menos conhecida¹, que pode ser considerada em início de carreira, já apresenta trajetória literária consistente. Além de escrever desde cedo, vem conquistando prêmios expressivos, em particular na categoria infanto-juvenil.

Cíntia Moscovich define Jane Tutikian como “quem inaugura um mundo [...] e bate à porta das frágeis circunstâncias do humano” que “com sua mão de criadora amorosa desenha um inventário de afetos e paixões”. (in TUTIKIAN, 2002, *Contracapa*).

De uma maneira muito peculiar, a autora “pinta com as palavras” os sentimentos humanos por meio de uma linguagem poética, carregada de sugestões, de buscas incessantes e inacabadas. As epígrafes com trechos de poemas de Mário Quintana, Jorge de Sena, Pablo Neruda, Carlos Drummond de Andrade ou fragmentos de letras de músicas escritas por Renato Russo, Chico Buarque de Holanda, entre outros, embora textos à parte, dialogam com os contos, estabelecendo um elo triangular entre o que foi escrito, a narradora e o leitor. Percebe-se certa complementação através das semelhanças temáticas abordadas, oportunizando a quem os lê identificar o caráter de continuidade e diálogo ali presentes.

Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), em seu livro, ao falar da questão técnica do narrador denominado *foco narrativo* ou *ponto de vista*, citando Eduard M. Forster (2002, p. 16), diz que a mudança do ponto de vista em uma história é válida, desde que “corresponda a uma necessidade do tema e do efeito que se quer obter” em oposição a outros teóricos que defendem o emprego de um foco narrativo único. Para a teórica o foco narrativo “trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma destas categorias em estado puro”. (Ibid., p. 26)

¹ Jane Tutikian recebeu o Prêmio Açorianos – categoria infanto-juvenil, concedido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, entre outros. Além da obra objeto de estudo deste trabalho, são de sua autoria: *A cor do azul* (novela infanto-juvenil), *Pessoas* (contos), *Geração traída* (novela), *Ale, Marcelo, Ju & eu* (novela infanto-juvenil), *O sentido das estações* (contos), *Um time muito especial* (novela infanto-juvenil).

A professora ainda, destaca a tipologia sistemática de Norman Friedman quanto à definição de foco narrativo, tendo em vista o modo como foi organizada. Não sendo o nosso objetivo estudar os tipos de pontos de vista que compõem o discurso, optamos por mencionar o que consideramos ser o de maior incidência na *Rua dos segretos amores*, designado como *onisciência seletiva*, em que “o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (Ibid., p.54).

Como exemplo, temos as mulheres presentes nos contos de Virgínia Woolf e Clarice Lispector, “às quais a narrativa adere, e cujo olhar repousa sobre as pequenas minúcias do cotidiano; olhar de míope [...], o qual revelaria uma “autora implícita” e, através desta, as condições sociais do próprio discurso feminino” (LEITE, 2002, p. 55).

Ao percorrer a rua e entrar nas casas, a narradora descortina histórias das personagens. Por meio de uma linguagem carregada de sentimentos e sensações, muitas vezes dificulta a definição dos limites quanto à voz enunciativa, à sua perspectiva e ao problema relativo ao gênero masculino ou feminino. O mesmo acontece em relação à modalidade literária na qual a obra se enquadra.

Em se tratando do gênero literário, pode se dizer que, embora definida como conto, a obra apresenta algumas características que a aproximam do romance. A observação de determinados procedimentos permite enxergar elementos que conferem certa unidade ao conjunto de contos, ainda que preservem sua autonomia. O percurso da narradora pela *rua dos segretos amores* restringe o espaço da representação a uma ambientação única, circunscrita praticamente às casas mencionadas. Isso, por um lado, é próprio do conto que tem como uma das características a síntese na representação dos espaços, reduzindo a descrição a um cômodo, uma casa específica, uma sala qualquer. Considerando o problema por perspectiva diferente, observa-se a numeração das casas em destaque no início de cada história a qual sugere a ideia de unidade e de articulação seqüencial, como se fossem episódios fragmentados de uma narrativa.

Os próprios contos, apesar de apresentados como histórias individuais, induzem o leitor a pensar na ideia do relato das vivências de uma personagem, que fala da fase da sua vida que vai da infância à idade adulta. Assim conhecemos as descobertas infantis, em *Revelação, O acordeão e a bicicleta de motor e A bruxa e o vendedor de doces*, ou a mulher que como narradora faz a sua história nos contos: *Pequeno milagre, Olhos de solidão, Inventário*, assim como em *A casa do meu pai*, onde o protagonista re-avalia suas vivências, comparando a segurança da infância com a incerteza da maturidade.

Também podemos identificar no diálogo estabelecido entre os contos: *Da casa 13, Revelação*; *Da casa 83, Assombrados*, como também no texto *Da Casa 47, Ainda assim, Talita*, quando a narradora faz com que as personagens dos mesmos circulem pelas narrativas, como vemos nas passagens a seguir:

Dona Glória dizia que. Dona Maria dizia que. Dona Lula dizia que. Dona Eva dizia que. Dona Ivone dizia que Tia Mercedes dizia que. Talita [...] dona Eva, do 15, a me falar que talvez não fosse bom, talvez devesse esperar mais um pouco, talvez lá em cima desocupasse outra casa. [...] Conheço todo o mundo por aqui! E todo o mundo pára para conversar um pouquinho, a Ivone, a Dora, a Nair [...] a Maria, a Luci, a Sila, as crianças, adoro as crianças! até tu! (TUTIKIAN, 2002, p. 21, 37, 32)

No conto *Da casa 47, Ainda assim, Talita*, narradora e personagem se fundem em um único ser, para no final se perceberem em suas semelhanças e diferenças. Ao iniciar o conto, a narradora nos fala que apenas viu o rosto da personagem, nada mais, “de olhos expressivos e imensamente ternos e de sorriso tímido” (Ibid., p. 29). Dela, não se recordava nem velha, nem jovem, porque talvez para Talita ninguém iria querer lembrá-la. Para ela bastava o postigo da janela, onde humilde e submissa passava “pela vida enquanto a vida passava por ela” (Ibid., p.30).

Neste momento, a narradora se vê em outra pessoa e se assume como Talita, para quem precisa construir uma história, porém suas vidas se confundem. Ao entrar pela casa 47 é acolhida pela antiga moradora que se lhe revela como uma mulher que cuidou de todos da família e esqueceu de si mesma, que assistiu da janela e ouviu pelo rádio as transformações políticas e sociais no país, que sonhou com um marinheiro que imaginava ser o Lawrence da Arábia, por quem, em sonho, sentiu um prazer que lhe dava “um calorão”, e aí colocava o travesseiro no meio das pernas. Submissa e humilde, lavaria as roupas de marinheiro com trouxas de anil e as deixaria brancas para ele ficar bonito, e por medo de acordar do sonho se recusava a ver o mundo do lado de fora, permanecendo presa ao seu espaço: “- Um dia pensei em ir ao cinema, ver o Lawrence da Arábia, e sabe por que eu não fui? Porque ele não é marinheiro”.(Ibid., p. 33)

Do postigo da janela Talita via o mundo, as pessoas e imaginava a vida, já que não tinha história, não tinha nada que a continuasse: “Sou daqueles que passam e não deixam marca” (Ibid., p.34). Neste momento da história Talita se dirige à Jane, como se passasse a dialogar com a pessoa com quem a personagem estava conversando, ou seja, a narradora. Assim, o leitor se depara com “uma íntima simbiose entre o narrador e a personagem, a ponto

de não podermos distingui-los” (LEITE, 2002, p. 57), conforme se evidencia na passagem a seguir:

Assim – ela assume um ar grave e eu tenho vontade de abraçá-la – não deixo nada que me continue e, sobretudo, não tenho história – e é ela a me abraçar, afaga o meu rosto e sorri com ternura – estás me olhando, de novo, como quando eras pequena, Jane, e eu não tenho uma história para te contar. Sou daqueles que passam e não deixam marca, só isso, simplesmente isso. (TUTIKIAN, 2002, p.34)

Em outro momento da narrativa a narradora vê Talita “por inteiro”, “embora num vulto, mais forte do que frágil, os pés inchados, descalços, encardidos” (Ibid., p.35), em que “para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra” (LEITE, 2002, p. 55), neste caso, no interior da casa. Na visão de parte da rua, a imagem passa a acontecer de dentro para fora, e ao enxergar a si mesma, agradece. Com isto a narradora estabelece uma espécie de pacto com todos que, assim como ela e Talita não deixaram marcas, se estagnaram, não construíram história, mas que, ao mesmo tempo, frente ao espelho adquiriram a coragem se escrever a sua própria trajetória.

Com relação à voz da narrativa, neste conto, justificamos a onisciência seletiva, considerando a questão da ambientação única do texto, que Friedman definiu como o ângulo central, mas que se divide de acordo com a visão de quem fala, ou seja, os canais são limitados aos sentimentos da personagem. A narradora antes de se ver em Talita, apresenta uma visão externa ao ambiente e à própria personagem, ao dizer que: “Me dou conta, agora, de que nunca vi mais do que o rosto de Talita” (TUTIKIAN, 2002, p. 29), ao passo que, ao afirmar “Eu sou Talita” (Ibid., p.30), passa a enxergar de dentro para fora, como uma espécie de espelho da própria alma, desenvolve uma espécie de jogo na narrativa, onde a perspectiva da narradora, ora acontece em primeira, ora em terceira pessoa.

O postigo da janela por onde Talita via as transformações que aconteciam no mundo, que não era o seu, faz com que se perceba a presença da voz feminina no conto. Pelo fato de Talita não possuir uma história, não tinha voz e o seu destino era o de permanecer naquela casa, o seu mundo, numa representação da posição social da mulher, o que se confirma na passagem, após a morte da mãe, na qual também estabelece a relação de vínculo da mulher com a imagem materna:

Depois do enterro, meus irmãos vieram tomar café aqui e foi engraçado porque, em volta da mesa, discutiram tanto e decidiram que eu deveria ficar na casa, como de se fosse deles a decisão e como se eu tivesse outro lugar para ir. Sou a sétima filha de uma família que há gerações vem tendo sete filhos e, como manda essa coisa de tradição, fui eu a cuidar de minha mãe e

do meu irmão bobo. Meus outros irmãos fizeram vida. Cuidei até o fim, até a última doença (Ibid., p. 31)

A inércia de Talita, conforme destaca Márcia Ivana de Lima e Silva no prefácio da obra (TUTIKIAN, 2002, p. 13), a transforma em uma “versão feminina de Brás Cubas” que se orgulha porque não deixa nada que a continue. Aceitando-se essa assertiva, identifica-se no conto um diálogo com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ratificando o que Flávio Carneiro diz a respeito dos estudos relacionados ao caráter de contemporaneidade de uma obra:

Seria pouco produtivo separar os novos dos consagrados, na medida em que, cada vez mais, pode-se perceber um saudável diálogo do novo com o antigo. [...] os novos partem para a revisão crítica dos que os precederam, propondo uma re-escritura cada vez mais presente na nossa produção atual. Cria-se, desse modo, uma via de mão dupla, que não deve passar despercebida. (CARNEIRO, 2005, p. 34)

As representações do tempo, do espaço, assim como as questões do(s) gênero(s) masculino e feminino, das perspectivas da voz nesta narrativa, contribuem para o caráter de instabilidade da obra já que o momento presente oscila entre passado e futuro, quando narradora e protagonista dialogam entre si e com o leitor, conforme se pode perceber na passagem a seguir:

- Acordo cedo, sabe? [...] Fico encantada que o presidente esteja construindo uma cidade para ser a capital do Brasil. Ora! Construir uma cidade! Isso é coisa de louco! E eu vou acreditar? [...] E talvez fingisse de espantar se eu contasse do Golpe Militar e morreria de rir que depois, muito tempo depois, as pessoas falaria, umas com as outras, a toda a hora, numa caixinha preta, sem fio nem nada [...]. Gosto do Orlando Silva, do Nelson Gonçalves. Depois eu vou gostar do Cauby (TUTIKIAN, 2002, p.32).

No que se refere ao modo como são abordadas as questões que envolvem as relações humanas, ao mesmo tempo em que retrata a finitude da vida diante da morte, como na passagem do conto em que Talita narra a morte da mãe: “fechei os olhos dela, mas não fui ao cemitério. É que lá eu acho que as pessoas ficam mortas demais” (Ibid., p. 31), demonstra também a atitude de querer construir a sua história, de escrevê-la o que se verifica quando a narradora diz: “Só isso, simplesmente isso, penso de volta a mim, longe daquela rua e daquela casa. Talita é uma história que não tem história. Mas. Quanto à , pensa que passa, quanto à marca, ela está aqui: ficou em mim...”. (Ibid., p. 34)

Em *Da Casa 15: contradições de Eva*, ao tratar das relações humanas, a autora faz com que o leitor se questione, quem perdoa a quem e por quê, por meio da epígrafe na qual cita um trecho de uma composição de Chico Buarque de Holanda, intitulada *Mil perdões*.

Este conto trata de um dia a mais na vida de Eva, que acordou exausta e “quase desavergonhada” (TUTIKIAN, 2002, p. 23). Foi deitar de madrugada, em uma noite que não sonhou, porque se o fizesse, os sonhos seriam ruins. Passou toda a roupa, pôs ordem na casa, e no chão encontra um bilhete de amor para seu marido, que “tão inocente, o homem!” [...] Tão inocente, assim, dormindo, com o ronco festivo das consciências tranquilas”, (Ibid., p. 24) não percebe a angústia e a dor sentidas por Eva.

A maneira como a narradora apresenta a personagem, possibilita ao leitor buscar interpretações para a representação da mulher na história. O nome da protagonista remete à personagem que, segundo a Bíblia, seria a primeira mulher da humanidade, originada da costela de Adão, retirada enquanto este dormia. Esta intertextualidade também leva o leitor a estabelecer associações da imagem de Eva à maternidade e ao papel social exercido pela mulher durante séculos, de submissão ao pai, ao marido e à sociedade. Ao mesmo instante, transporta o leitor de volta ao tempo presente, revelando-lhe Eva a partir de passado na vida da personagem, no qual ficaram guardados os sonhos, as desavenças familiares, a juventude perdida, a desistência de lutar, o que se percebe, quando a narradora diz:

era tão jovem e tão jovem acreditava tanto no amor. Era aquilo ou isto, decidi - está certo – havia outras dificuldades, as que a própria pobreza traz, e queria sair de casa logo, daquele horror onde se brigava e chorava, dia e noite, por traição, por dinheiro, por bebida, e ter a *sua* casa [...] Poderia ter lutado, sim.- por isto. (Ibid., p. 25)

A Eva sonhadora deu lugar àquela que, exausta, começa a reavaliar sua vida a partir do momento em que encontrou indícios da traição do marido. A narradora se vale, na maioria das vezes em que fala dos sentimentos e pensamentos de Eva, de verbos conjugados no pretérito, enfatizando o sentido de uma vida que deixou de ser vivida, valorizando, também no discurso, as possibilidades do talvez, do que poderia ter sido, caso Eva assim o quisesse. Podemos comprovar esta característica na passagem do conto:

Pensou que deveria tomar uma decisão e tomaria. Esperaria o dia clarear e levantaria e arrumaria as suas roupas numa valise pequena, não tinha tantas calças ou tantas camisas que não coubessem numa valise pequena e entregaria o bilhete e lhe diria, cansada e em paz, vai embora, vai tentar ser feliz.

Mas.

Que diabo! Que homem não se entrega assim, de mão beijada, não! E com toda a raiva do mundo, rasgou o bilhete em mil pedaços. (TUTIKIAN, 2002, p. 27)

As descrições da postura de Eva e a descrição do dilema da personagem diante da dúvida e da dor da traição, já que, além do bilhete encontrado no chão, ela não tinha provas concretas da traição do marido conferem ao texto traços narrativos ora femininos, ora masculinos. A narradora ao descrever Eva, “com cheiro de suor forte. O cheiro era o suor de Eva” (Ibid., p.26), porque seu marido não cheirava mal, estava limpo, bem passado e inocente. É possível perceber nesta passagem a atribuição de características masculinas à mulher representada pela personagem Eva. A narradora ao reforçar que o cheiro forte de suor era de Eva, ressalta sua perda do amor próprio e de feminilidade, já que o cuidado com o corpo é um traço forte da personalidade feminina.

Ao apontar o descuido de Eva em relação a si mesma, a narradora dá indícios de isenção da responsabilidade do marido pela traição, já que ele permanecia como antes “sempre arrumado e bem passado”, (Ibid., p.26), valendo-se de certa ironia, em uma alusão de que, talvez se Eva se arrumasse para o marido, a traição não aconteceria.

Mesmo assim, se percebe os traços femininos na visão introspectiva de sua vida, em que desleixada, ficaria com a sua dor, com a sua culpa, como destacamos do conto:

Por que tinha se deixado engordar daquela maneira? Por que se tinha deixado envelhecer daquela maneira? Por que deixara de comprar roupas novas e de cuidar dos cabelos e das unhas? Por quê? se ele parecia sempre o mesmo, sempre arrumado e bem passado [...]. (Ibid., p.26)

A instabilidade que se gera no texto decorre da carga subjetiva da narrativa, permitindo que se considere o conto como uma rede de significações que possibilita ao leitor múltiplos níveis de leitura. O uso da expressão *talvez* confere à narrativa um caráter de ambigüidade e de outras possíveis interpretações, o que se pode perceber na passagem do texto: “Um dia, talvez, conversassem sobre essa noite, talvez. Havia em tudo, um cheiro de umidade sofrida. É que é só quando caem as flores do ipê amarelo que chove.” (Ibid., p. 28)

Em o conto *Da casa 65, Olhos claros cavalo branco grande*, a protagonista vê entre os vãos da cerca de madeira: “um par enorme de olhos claros [...] eram olhos estranhos de um rapazinho de uns 12, 13 anos a lhe espiar [...], de um jeito incômodo, inconveniente, com um riso bobo e babado, a franja preta e descabelada.” (TUTIKIAN, 2002, p.60-61)

Apesar da irritação ao se sentir vigiada dentro de seu próprio território, aos poucos esta imagem lhe vai conquistando, lhe tomando a atenção. Com resistência começa a enxergar o menino, ela que:

Havia conquistado a liberdade a duras penas, sem que a tivesse pedido a ninguém; [...] que só a duras penas tinha conseguido transformar a solidão dos últimos anos em liberdade; [...] madura, às vésperas da terceira idade, emancipada, resolvida, sem culpas! (Ibid., p.60)

Com esta descrição a narradora pinta o retrato da mulher moderna, contemporânea, madura, soberana em suas decisões, que se assusta com um jeito pleno de amar e de se doar de um menino especial. Esta figura mesmo com “sua corrida desajeitada em que as mãos não correspondiam ao movimento das pernas e os joelhos pareciam não acompanhar o que os pés pediam” (Ibid., p.62), amava com sua autenticidade de criança, ao passo que ela não se permitia viver o amor na sua maior pureza e plenitude.

Ao presentear-lo com o cavalo branco - que ele mesmo desenhou - a protagonista se permite ser novamente alegre, renovar-se na capacidade de amar, embora o medo de doar-se e de estabelecer vínculos com o ser amado fizesse com que ele todo dia, ficasse “apenas com o rosto fincado nos vãos das tábuas da cerca.” (Ibid., p. 63)

A incapacidade de reaprender a amar, o medo de se doar, são demonstrados durante toda a narrativa, através das situações de confronto entre a protagonista e seus sentimentos por um menino especial, cujo mundo que ela mesma criou conseguiu separá-los. Pode-se perceber estes aspectos no texto

-Ele pegou o brinquedo e foi entrando em casa, mas não sem antes abanar e dizer tchau muitas vezes.

Mas, então, aconteceu. Um dia, ele quebrou a tábua da cerca, era um rapazinho forte, como são fortes os rapazinhos de 12,13 anos, e invadiu o pátio. E eu fiquei com medo.

-Pedi, com gentileza, que voltasse para o lado dele e buscasse o cavalo grande branco que estava triste do outro lado, e nós conversaríamos como sempre fazíamos, mas. [...] Ele não me ouviu e continuou vindo na minha direção [...] e eu tive medo e me abraçou com uma força desmedida, a força dos rapazinhos de 12,13 anos [...] e eu tive medo. (Ibid., p.66)

Nesta história, plena de representações do feminino, as reflexões de uma mulher madura, emancipada e resolvida levam-na a perceber que para certas perdas não existe cura, principalmente para as maiores, a exemplo do que destaca na passagem do texto:

Foi perdida no perigo que eu sou quando tenho medo de ser amada assim, de um amor tão grande assim, feito chuva de estrelas de minha própria escuridão, um amor como aquele. Ela foi perdida num vazio – entre duas tábuas de uma cerca, no fundo de uns olhos claros e de um sorriso bobo e babado – que eu mesma provoquei. (TUTIKIAN, 2002, p. 66)

Ao contrário de *Inventário, Da casa 81*. Apesar da solidão, da idade e da espera, a protagonista faz um “balanço” da sua vida e se despe de qualquer sentimento que não seja o amar por inteiro, sem reservas, nem preconceitos “feito vampiro que anseia viver o sonho do encontro com acarneosangueosuoroorgasmoocheiro, pois que no resto – e estou farta do resto – estás”. (Ibid., p. 67)

Também com traços essencialmente femininos, a linguagem plena de emoções e sensações retrata a vida de uma mulher com idade já bastante avançada, que jamais perdeu “a ternura da espera” apesar do medo, retratado na passagem da obra:

quando voltares, já não me reconheças. Os anos não são nada generosos: meus cabelos estão cada vez mais brancos, o meu rosto cada vez mais enrugado, tenho um tremor nas mãos que não me deixa e os meus movimentos estão cada vez mais vagarosos (Ibid., p.70)

Ao inventariar uma existência, a personagem convive com a espera infinita e a lembrança do amor vivido. Embora a narradora induza o leitor a perceber a certeza da finitude humana, possibilita, também, eternizar cada momento através das emoções descritas na narrativa. Esta situação se percebe na passagem da obra, na qual a protagonista espera em frente a casa, o retorno de quem já não pode mais voltar. Ainda assim, alimenta o amor que compartilhou com este alguém:

Passaria, sim, os dias assim, cuidando os carros que passam e as pessoas que chegam. Me assustando com elas. Não fosse isso de insistirem em me dizer que tu não vais voltar e que preciso superar e. Elas não sabem o que é a solidão de ti. (Ibid., p.67)

Na narrativa a personagem feminina, revive em seus pensamentos a sua entrega incondicional ao ser amado. Abalada pela ausência, frágil, construiu sonhos e, segura, reaprendeu a viver por causa dele, o seu sentimento, e dela tão capaz de, ainda, amar.

Não vou te falar das brigas serias com o Deus. Não vou te dizer da falta que me fizeste. Não vou te dizer que eu quis morrer e que fui obrigada a reaprender a vida e que amei outras pessoas para tentar continuar vivendo e construí sonhos com outras pessoas para tentar viver em ti. (TUTIKIAN, 2002, p.70)

Em *Da casa 96, A casa do meu pai*, mesmo fazendo uso de uma linguagem bastante subjetiva, é possível se perceber em certos traços da narrativa a mudança na maneira como os sentimentos e situações são mostrados ao leitor, como reflexos da visão masculina do narrador. O protagonista, um homem que, ao retornar à rua em que viveu na infância,

descreve o ambiente de fora da casa como algo alheio aos sentimentos que estava vivendo, com certa frieza, já que a princípio veio somente para vender a casa que herdou do pai:

Depois de muitos anos, eu estava de volta. Havia chegado a hora de vender a casa e eu, como único herdeiro, deveria fazê-lo. Difícil voltar àquele lugar. Uma mistura de alegria e de tristeza, de busca e de despedida. Pouco importava a beleza do dia, se o que ia dentro de mim, agora um homem, era um verdadeiro tumulto. Pessoas desconhecidas, as daquela rua, todas desconhecidas. (Ibid., p.84)

Ao entrar na casa, lentamente, se rompe a indiferença e ele agora um menino crescido, a percebe muito pequena em seus cômodos, no pátio, na goiabeira que deixou de “ser o seu gigante”. Todo o espaço, fora a rua, antes tão amplo e pleno de felicidade, porque ali vivam ele, sua mãe e o pai, se tornou pequeno, insuportável., mesmo sendo “estranho como os lugares guardam as almas das pessoas!” (Ibid., p.85)

Ao se referir ao pai, o narrador o reverencia pelo seu carinho, pela sua beleza, pela sua alegria e até mesmo por ele às vezes reclamar da mãe, da roupa mal passada, da comida ruim, com brigas breves porque ela sempre chorava e ele, humilde, pedia perdão.

Era um homem bonito o meu pai [...] Meu pai era muito bonito [...] Mas era mais do que isso, era uma pessoa alegre e envolvente e vivia rodeado de amigos [...] Claro que também era brabo! Às vezes brigava com a minha mãe por causa da roupa que não estava bem passada [...] ou por causa da comida ruim [...] Mas. Eram sempre brigas breves, porque a minha mãe chorava e ele não suportava ver mulher nenhuma chorar, quanto mais a sua! E então se derretia em pedidos de perdão. (Ibid., p.87)

O protagonista, agora um adulto, permanece na busca por sua referência, o pai. Ao recordar da infância que deixou de viver, porém, não se permite chorar, nem sentir saudades, já que não cabia mais debaixo da mesa, lugar onde se “escondia de si mesmo” para não sofrer ainda mais com a ausência daqueles a quem amava, conforme percebemos no trecho da narrativa:

Mas sabe flor quando começa a murchar e vai perdendo a cor e vai perdendo a umidade e vai perdendo a graça e a vida? Minha mãe começou a murchar e, porque não agüentava mais a luz, só queria saber do escuro. E, porque eu tinha medo que ela fosse embora também, passei a morar a maior parte do tempo embaixo da mesa. Embaixo da mesa, eu podia ter saudade do meu pai. (TUTIKIAN, 2002, p.87)

Bem clara é a imagem de herói que o protagonista faz da figura paterna, cujo chapéu ele continuou a usar e que se lhe “dessem escolha mil vezes, mil vezes escolheria aquele meu pai” (Ibid., p.86).

Apesar de o pai ter ido embora, sem justificativas ou despedidas, e de sua mãe ir “murchando” de tristeza e no escuro, ele ainda preferia pensar que a partida deveria ter sido em nome de um grande amor, porque isto sim, justifica tudo, até mesmo abandonar a família.

O retorno de quem não “veio buscar nada, nem se despedir de nada” (Ibid., p.89), funciona como uma espécie de alvará de isenção para o menino-homem, que não sabia nem queria ser o homem-adulto da casa, assim como o pai também não foi.

Ela me olhou com carinho, passando a mão no meu rosto e me disse que eu agora era o homem da casa. Fiquei com tanto medo do que ela me disse! Fiquei perdido nos meus quase nove anos: e se eu não soubesse ser o homem da casa? Eu não sabia ser o homem da casa! Eu não queria ser o homem da casa! Tudo o que eu queria era o meu pai de volta! (Ibid., p. 88)

A imagem figura paterna, mesmo ausente, é presença na história e na vida do personagem, cujo retorno representaria para o protagonista a continuidade da criança que se fez homem-quase-adulto a fim de proteger a mãe. Mais do que imagens da infância interrompida faz sentir a presença da voz masculina e feminina na condição de filho(a). Embora representado na figura masculina, simboliza o gênero humano que precisa de um referencial para crescer com segurança e integridade.

Ao se sentir abandonado, desprotegido o adulto-menino não consegue nem sequer chorar... “É que a alma, na sua imensidão mansa, é pequena demais diante do que os olhos querem tocar”. (Ibid., p.89).

Já em *Pequeno milagre, Da casa 22* a personagem, sem reservas nem preconceitos, vai encontrar um amor, o seu amor, e para ele vai se enfeitar, “fazendo charme como as moças da novela da televisão” (TUTIKIAN, 2002, p.102). Mesmo amanhã, ela vai reconhecê-lo sempre, e vai se doar, e contar histórias e mais que isso, vai querer tudo: sentimento, pensamento, corpo, porque o seu coração é despudorado e não basta para ele um toma lá, “porque despudorada também é filha de Deus, da cá”. (Ibid., p.103), porque ao se doar, vai também querer receber amor.

A narradora-personagem penetra na intimidade do “eu” feminino que, ao projetar para o futuro a mudança em sua vida, retrata os amores passados e vividos por uma mulher, que pode cuidar e servir, pois, “Que mais pode alguém num ato de entrega amoroso de que servir alguém?” (Ibid., p.105). Esse servir vai além do prazer físico, já que a vida dos outros também lhe diz respeito. A personagem convida o leitor, inclusive, a entrar na sua casa, para que no momento mágico e divino do amor percebam o quanto de sublime é amar assim, despudorada, conforme na passagem da obra:

Vou te convidar, despudorada, vou te convidar para que entres na minha casa à noite [...] e sob a luz de uma lua cheia, vou dançar nua para ti [...] porque dançar para ti sob uma lua cheia, vai me transformar nas lágrimas de Nossa senhora. (Ibid., p. 106)

Neste conto, em especial, pode-se perceber, por meio de uma visão plena de sentimentos, os desejos de mudanças projetados pela personagem. Apesar de os fatos já terem acontecido, a narrativa expressa uma renovação das sensações a cada parágrafo. O agora já é passado, e o sentimento presente e vivido projeta um amanhã onde o amor é a garantia do que é o ser amado. A passagem do conto em que a personagem fala do doar-se, do viver a plenitude de amar, onde de uma maneira inteira, sem reservas a mulher se entrega ao amor sentido, é exemplo do que se pretende afirmar:

Posso te cuidar. E posso te servir. Que mais pode alguém num ato de entrega amoroso do que servir a alguém? Mais, não sei se posso. Essas são as minhas garantias e minhas garantias são o que eu sou [...] Mas é só amanhã, quando vou te encontrar, e vou estar despudorada, porque estar despudorada é o meu pequeno milagre. [...] Hoje? Hoje, não! Hoje, não, porque (Idem).

Podemos perceber nesta história, a imagem da mulher e a presença da voz feminina que se entrega, sem reservas, nem preconceitos, plena em sua capacidade de amar, assim despudorada. Com isto a narradora leva o leitor a perceber o encontro da mulher com seus sentimentos, que ao contrário da personagem Eva, sente que precisa cuidar de si mesma para amar com plenitude. Vê-se, portanto, conforme já se enfatizou, a forte presença de uma linguagem subjetiva, a qual confere à obra um caráter de extrema instabilidade, fazendo com que o leitor, ao percorrer *A rua dos secretos amores* penetre, mais do que na intimidade dos personagens, num mundo que perfeitamente poderia ser o seu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de alguns dos contos que compõem **A rua dos secretos amores**, ainda que parcial e relativamente arbitrária, pelo fato de se restringir a uma parcela deles, permite que se possam fazer algumas afirmações. A obra trata de questões relativas ao gênero humano, conforme demonstrado em páginas anteriores, onde são apontadas algumas dessas incidências. Elas revelam uma série de elementos que pertencem ao universo feminino por meio das práticas cotidianas das mulheres em suas relações afetivas, sociais e profissionais. O alto grau de subjetividade e a complexidade de certos temas para boa parte das personagens reforçam os retratos de figuras femininas coladas diante do leitor.

Por outro lado, observa-se a presença de traços narrativos ora masculinos, ora femininos, provocando ambiguidade quanto à definição da voz do narrador e, por consequência, conferindo instabilidade ao próprio relato, como no caso das histórias: *Ainda assim Talita*, que da janela assiste a vida passar, representando a posição da mulher na sociedade, restrita ao ambiente do lar, em *Contradições de Eva*, ela, com seu cheiro de suor forte, é apresentada ao leitor como uma mulher desprovida da feminilidade, ao mesmo tempo em que a relaciona à maternidade e à condição social de submissão ao homem, e no conto, *A casa de meu pai*, onde o abandono na infância, reflete as vozes masculina e feminina na narrativa, tendo em vista de a situação retratar mais do que um problema do personagem, mostrar uma questão social. Essas aparentes contradições tornam a obra mais rica e instigante, mas ao mesmo tempo relativizam o problema do gênero.

No que se refere à modalidade literária da obra, embora definida como conto, é preciso considerar o fato de a ambientação das ações se limitar a praticamente um espaço no qual o narrador aparece como um fator de ligação entre as várias narrativas, dando-lhes certa unidade, quando vistas no conjunto, o que permite aproximá-la da categoria do romance. Essa particularidade remete para um dos problemas da teoria da literatura, pois a proximidade entre as formas literárias mostra-se como uma ocorrência ligada ao fator da contemporaneidade da obra, ou ainda, os problemas dos gêneros humanos na ficção, assim como das fronteiras entre as formas romance ou conto.

Sendo a obra elaborada por meio de uma linguagem altamente subjetiva, os aspectos da contemporaneidade se fazem perceber de modo mais significativo, já que permitem ao leitor diversos níveis de leituras, portanto de interpretações, o que amplia a possibilidade de diálogo com outras modalidades de expressão.

O subjetivismo acentuado, a ambigüidade e a instabilidade presentes na narrativa, ao contrário de interferir em sua qualidade e expressão, contribuem para realçar e engrandecer o seu conteúdo altamente rico em imagens dos sentimentos humanos por meio de uma linguagem inovadora através da palavra escrita. Assim, trata-se de uma obra aberta a diversas possibilidades de interpretações, o que encaixa a obra no modelo de ficção contemporânea proposto pelo Flávio Carneiro ao afirmar que:

Quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas e é imbuído desse pensamento que se deve olhar para o presente, sem a pretensão de dar explicações definitivas ou cair na armadilha de tentar estabelecer futuros cânones. [...] a instabilidade deve ser entendida não como adversário, mas como aliada. (CARNEIRO, 2005, p. 33)

A obra, *A rua dos secretos amores*, ao inovar no estilo de narrar histórias, que ao mesmo tempo se fundem em uma única, por intermédio de uma linguagem muito próxima à da poesia, consegue estabelecer com aquele que a lê um diálogo constante e crescente, na medida em que penetra na intimidade das relações humanas. Em cada passeio pela rua a narradora estabelece com o leitor um momento único, no qual as explicações são desnecessárias, pois a sensibilidade se impõe. Basta sentir, o que é justificado na passagem acima, quando Flávio Carneiro diz que não existem verdades absolutas em literatura já que as histórias são feitas por seres humanos, instáveis, portanto passíveis de mudanças e transformações.

Dessa forma, um dos méritos da obra, talvez o maior, é a busca desta correspondência, procurando levar ao extremo essa relativização. No mundo contemporâneo esse fenômeno é bem visível, pois são as fronteiras estão cada vez mais diluídas. Está cada vez mais difícil estabelecer delimitações de qualquer natureza: seja econômica, política, religiosa, sexual, cultural ou artística.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra. A Personagem Feminina na Literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 2. ed. Globo, Porto Alegre, 1971.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura do Brasil*. V.1. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Niterói: editora da Universidade Federal Fluminense, 1986.
- COUTINHO, Afrânio e Eduardo de faria. *A Literatura no Brasil – Vol.6*. 7. ed. Revisão e atualização. São Paulo: Global, 2004.
- CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. 5.ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 6.ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

TUTIKIAN, Jane. *A Rua dos Segretos Amores*. Porto Alegre: WS Editor, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1992.

Referências da Internet:

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa; ARAÚJO, Lucia Nascimento. “O que querem os dicionários? (introdução a *Ensaístas brasileiras*)”. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/introdic1.php>>. Acesso em: 25 maio 2009.