

**O subterrâneo intimismo de *Úrsula*:
uma análise do romance de Maria Firmina dos Reis**

letrônica

O mundo que observo sou eu mesmo; é sobre o microcosmo de minha própria estrutura que lanço meu olhar: o outro, eu o uso apenas como meu globo e o faço girar às vezes, para divertir-me.

(Religio Médici)

Maria do Socorro de Assis Monteiro¹

Introdução

Em 1859 é publicado, em São Luís do Maranhão, o romance *Úrsula*, por Maria Firmina dos Reis, poetisa, ativista das causas educacionais, e jornalista. Isto não é pouco quando consideramos que a autora em questão é mulher, pobre, negra e habita um universo marcadamente masculino, patriarcal – a sociedade nordestina. Essas referências já foram esmiuçadas por pesquisadores que se debruçaram sobre as obras de Maria Firmina dos Reis a fim de extirpar-lhe as condições sócio-históricas nas quais foram produzidas. Mas ainda são poucos os trabalhos publicados sobre a autora, e a maioria deles aborda a questão da escravidão e do feminino, esquivando-se de um viés que entendemos ser primordial na construção do romance dessa escritora, que é exatamente aquele que matiza e inaugura uma nova narrativa em língua portuguesa: a passagem do tempo na natureza e para além dela, e a autonomia da personagem central sobre a teleologia do narrador.

O romance encerra a história da jovem *Úrsula* que, aprisionada por um tio mesquinho em uma fazenda falida no Nordeste do Maranhão, vê-se às voltas com uma tragédia familiar e amorosa: sua mãe é doente e depende de seus cuidados; seu fiel escravo Túlio vive em sua companhia sem perspectivas de melhoras, já que também tem à sua volta uma mãe débil, e o grande amor de sua vida, Tancredo, é assassinado pelo tio que, na verdade, a ama e deseja

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS. Bolsista CAPES.

desposá-la. Sobre o ar ainda paira a suspeita de que o tio tenha roubado e matado o seu pai, fato que atormentará Úrsula durante toda a novela. A escravidão é o cenário social do enredo. As relações que predominam são de dominação de senhores sem escrúpulos sobre seus escravos. Não é raro que violências contra mulheres e mortes de negros tragam o leitor sempre em tensão durante o desvelamento da narrativa.

Poderíamos enveredar por caminhos tão fecundos como os que aqui elencamos anteriormente, como a questão do negro e da mulher, já que razões para isso não nos faltariam, mas não é este o propósito deste trabalho, embora em breve espaço, faremos uma nota geral dessa temática.

Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afrodescendentes. *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que não é admitido por grande parte dos historiadores de literatura, mas é também o primeiro romance da literatura afrobrasileira, entendida esta como produção de autoria afrodescendente, que tematiza o assunto do negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em discutir a condição dos negros no Brasil daquele século e também destes tempos de hoje, já que a sua obra não se encerra numa perspectiva passadista, sem comunicações para o presente. O romance *Úrsula* vem inaugurar, em nossas letras, o momento em que remanescentes escravos tomam, com as suas mãos, o sonho de, através da literatura, construir um país sem opressão.

Além do valor histórico literário, julgamos ser de igual importância, o fato de esse romance lidar com uma categoria atribuída, no Brasil, aos romances dos séculos XX e XXI, ou, no máximo, aos do final do século XIX que é a introspecção. É isso que vai nos mover na direção de uma análise da obra da escritora maranhense, constituindo-se isto como o principal objetivo desse texto. Especialmente a categoria **tempo** irá nos guiar à percepção do caráter introspectivo da obra. A abordagem crítica fundamenta-se a partir de autores que tratam da caracterização do romance de introspecção, e tematizam o tempo, a psiconarração, e as relações de interdependência entre narrador e personagem(ens).

A abordagem teórica

Segundo A. A. Mendilow (1972), primeiro dos três teóricos deste recorte, a incorporação do passado no presente exige o descartar-se de técnicas anteriores que enfatizam a sequência e a causalidade. Para ele, romancistas mais antigos examinavam os mundos que haviam criado desde as alturas olímpicas; oniscientes e onipresentes viam tudo o que faziam

Letrônica, Porto Alegre v.2, n.1, p. 362, jul. 2009.

tal como era, e todas as pessoas tal como eram. Os romancistas modernos renunciaram a esses poderes que haviam imposto a si mesmos para entrar na mente do personagem e ver a vida filtrada através da percepção desse mesmo personagem. Nesse sentido, seguem com fidelidade os seus processos mentais, observam como os relances do passado se lançam para dentro e para fora de sua consciência presente, reluzindo-se, unindo-se, desintegrando-se, saindo fora de sequência, principiando correntes de associações imprevisíveis e às vezes, indetermináveis: “a troca de tempo é o método inevitável de retratar esta qualidade da mente”. (MENDILOW, 1972, p. 232)

Os roteiros fáceis, seguidos dos costumeiros começo, meio e fim são postos à margem na feição do romance moderno, em que o narrador inicialmente supõe ter autonomia sobre aqueles seres que ele mesmo inventa – o mundo diegético.² Entanto, ao tentar tomar as resoluções dos enredos, depara com matérias tão fluidas que se torna impossível manuseá-las ao gosto de um narrador que supostamente detém o poder de criar mundos e defini-los. Nesse sentido, nem sempre as causas trazem os efeitos previstos para as consequências, tampouco as peripécias assentam os finais que o acaso reserva. Daí surgirem imagens, falas, ações que enovelam a lógica do mundo inteligível: as consciências não são universos domados e habitáveis por uma ordem prevista; elas demandam caminhos curvos e tortuosos que nem mesmo a memória pode comportar. Dar espaço a esses fluxos é o desafio do romance moderno, de cunho introspectivo. A verdade é o caminho menos provável, e é substituído pela sugestão ou pela associação, e assim o narrador desiste de toda a pretensão de denotar essa atividade e, ao invés disso, manipula o seu meio de modo a evocar o sentimento que tem dela. Assim, o processo narrativo se dá de modo que do tênue filamento da frase emana uma aura luminosa e intensa de sugestão. Aí se percebe que o estilo tem abundância de símbolos, imagens, novas invenções; pela catacrese, palavras são arrancadas do seu uso ordinário; usa-se qualquer artifício que tire a atenção dos valores léxicos das palavras e as leve ao longo dos caminhos das associações que irradiam do simples núcleo de significado. Apenas chamamos atenção para a questão das associações que aqui diferem das associações psicanalíticas. Nestas, um autor está no comando para guiar os fios associativos na descoberta de verdades; naquelas, as literárias, um narrador não detém, de todo, o comando dos sentidos, já que eles são sempre provisórios e podem, além de tudo, fugir ao seu controle. Basta lembrar que uma personagem pode decidir introspectivamente, mudar o rumo de uma narrativa, processo que

² Universo ficcional, criado por um narrador, narradora, onde habitam seres ou personagens também ficcionais. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994. p. 83.

supomos existir em *Úrsula*. O que torna efetivamente enigmática e inusitada a hipótese de que uma narradora se une a uma personagem de modo ofuscante, para decidir ou discutir com ela, os destinos de uma obra, ou de uma vida, a da própria personagem.

O segundo autor de nossa contemplação é Hans Meyerhoff (1976) que, numa abordagem sobre o tempo na natureza e o tempo na literatura, demonstra as distinções quanto ao tratamento dos elementos do tempo em obras literárias, em contraste com o tempo de abordagem científica. Ele chama atenção para as qualidades físicas do tempo: mensuração, ordem e direção, e a estas qualidades, chama de objetivas. A primeira assertiva de Meyerhoff é sintética: os processos temporais na natureza são diferentes dos processos temporais dentro dos seres humanos.

Nas questões práticas fazemos constantemente parte de uma ordem de tempo objetiva, medida quantitativa e uniformemente de acordo com o comportamento dos objetos na natureza; ao mesmo tempo, temos consciência também de que esses eventos têm uma qualidade inteiramente diferente porquanto são parte da ordem subjetiva de tempo da experiência pessoal.

Meyerhoff sustenta que o tempo enquanto experimentado mostra a face da relatividade subjetiva, que é caracterizada por uma espécie de irregularidade, não uniforme e distribuída de modo desigual na medida pessoal do tempo. Para ele, essa qualidade difere radicalmente das unidades regulares, uniformes, quantitativas de um objetivo métrico. Esse fenômeno, bem comum, tem sido extensivamente registrado na literatura psicológica, científica, em que as condições orgânicas e psicológicas responsáveis por essa relatividade subjetiva têm sido amplamente estudadas e interpretadas. Certamente, não é nosso objetivo analisar ou discutir esses estudos, mas o que primamos por revelar, mesmo que de modo breve, é que o mesmo fenômeno tem sido também uma fonte frequente de admiração na abordagem do romance dito psicológico, introspectivo, assim

Quando parece longo, então é longo; quando parece curto, então é curto. Mas quão curto ou longo é realmente, isso ninguém sabe. Para que seja suscetível de ser medido, o tempo deve fluir uniformemente, mas quem disse que isso acontece? No que concerne à nossa consciência ele não flui, apenas admitimos tal coisa porque é conveniente; e nossas unidades de mensuração são convenções puramente arbitrárias e consumadas. (TOMAS MANN APUD MEYERHOFF, 1972, p. 246).

Isso nos leva à compreensão da necessidade da mensuração do tempo na vida do homem, o que é absolutamente indispensável, entanto, o tempo mensurável está fora da natureza intrínseca do homem, que possui como rios, tempos que permanecem e que se vão, como num fluxo contínuo. É este o tempo na literatura.

Ainda em Meyerhoff, vemos que os efeitos do tempo na literatura psicológica têm sido frequentemente estudados, mas ainda carecem de bastante reflexão. Ele mesmo os propõe ao abordar a questão nas obras de James Joyce, Virgínia Wolf e Marcel Proust, mas o faz apenas para demonstrar que essas reflexões fazem um sentido incontestável. Mesmo assim, há dificuldades quando se lida com uma teoria dita abstrata. A memória e a experiência, portanto, parecem introduzir uma base primordial para a distinção entre os eventos que são denominados anteriores, do passado, e os eventos denominados posteriores, do futuro nem mesmo dentro do presente especioso.³ Essas distinções, entretanto, não conseguirão uma ordenação objetiva do tempo seriado no passado e no futuro, porque

elas não satisfazem a exigência, geralmente endossada pelo bom senso e indispensável para uma teoria científica, de que haja uma série temporal de eventos na natureza e na história independente de nossas experiências subjetivas e às quais nossas recordações e antecipações podem ou não corresponder. Além disso, memória e expectativa são proverbialmente vagas, ambíguas e falíveis. São vagas porquanto frequentemente se fundem e se sobrepõem mesmo no presente (...) (MEYERHOFF, 1972, p. 17)

Além disso, não nos esqueçamos de que a memória e a experiência são feitas de mecanismos psicológicos, que aqui não são abordados por não se completarem com este trabalho, de artifícios como esquecimentos, repressão ou recalques, distorções, projeções. Ainda assim, tentaremos, em *Úrsula*, demarcar alguns processos como estes.

Já para Dorrit Cohn (1983), os processos de retratação das consciências das personagens são técnicas ou estruturas utilizadas largamente nos romances do século XIX, como tentamos verificar em *Úrsula*, 1859. É Cohn, terceira teórica deste recorte, quem vai nos guiar na análise do romance em pauta a partir do conceito por ela criado, que é o de psiconarração.

A psiconarração “é um padrão de romance no qual o narrador onisciente lida com uma variedade de personagens e situações com deslocamentos abruptos de tempo e de espaços” (COHN, 1983, p. 106). No século XIX, esse tipo de narrativa é o que caracteriza o romance em terceira pessoa. Às visões do interior ficavam reservadas a primeira pessoa, enquanto os romances em terceira pessoa davam ênfase à manifestação do comportamento, com a consciência das personagens sendo reveladas de modo indireto, através da linguagem do narrador. Nesse percurso, o narrador faz elucubrações constantemente sobre essas revelações de consciências, como espécies de glosas. Não há como dispensar a presença do narrador na

³ Termo introduzido para descrever o aspecto da amplitude, extensão ou duração do tempo contra o ponto único, abstrato, que define o tempo físico. MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw editora do Brasil, 1976. p. 17.

narrativa, é claro. Mas em *Úrsula*, muitas vezes vemos a personagem desvencilhar-se ou tentar fazê-lo de seu criador. Para Dorrit Cohn (1983), isso ocorre quando algumas personagens crescem nos enredos e já não comportam os enquadramentos da narrativa, criando elas mesmas, modelizações que desafiam as macroestruturas de um romance ou de um texto. Isso ocorre, muitas vezes, porque

o narrador no contexto de terceira pessoa, recusa-se a voltar seu olhar para o interior das personagens, emitindo julgamentos durante toda a narrativa, buscando a generalização ao invés da individualização. É um narrador que procura combinar os pensamentos particulares das personagens com suas generalizações sobre a natureza humana (COHN, 1983, p. 108)

O que se torna dominante em *Úrsula* é que mesmo sob as rédeas de um narrador aferrado em terceira pessoa, as personagens saltam de um mero quadro modelizado para um esboço de estados de consciências exclusivos, autônomos, que dominam grande parte da narrativa e que chegam a sufocar os esforços do narrador em terceira pessoa, numa ruptura lingüística, narratológica, que supera os modelos já vanguardistas, dos romances do século XX que tratam dos estados de consciências das personagens, tal qual ocorre no conto *O amor*, de 1998, de Clarice Lispector e outras de suas obras, e que inaugura, como já dissemos uma nova fase da narrativa brasileira.

Assim, disposto o referencial teórico deste trabalho, redefinimos o objetivo proposto com seus modos operacionais: propor, de modo sucinto, que a narrativa brasileira *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicada em 1859 inaugura o romance de introspecção em língua portuguesa. Para a consecução da proposta, tomaremos como primeiro procedimento, as relações existentes entre o narrador de terceira pessoa e as personagens, buscando o nível de domínio que um exerce sobre outro(s); segundo, discutir a questão do descompasso temporal entre os acontecimentos na natureza e os da experiência humana; por fim, o cotejamento do conto de Clarice Lispector, *O amor*, extraído do livro *Laços de família*, publicação de 1960, com o romance em foco.

A autora, a narradora e o romance

A autora de *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis, em nota introdutória ao romance, portanto antes de ser uma figura textual, ou uma narradora, antecipa que seu texto conterà traços de um intimismo, termo ainda sem frequência na época, que talvez não sejam compreendidos pelo leitor pouco afoito. Isso se verifica no trecho que transcrevemos:

O nosso romance gerou-o a imaginação e não no [sic] soube colorir, nem aformosentar. Pobre avezinha silvestre anda terra a terra, e nem olha para as planuras onde gira a águia. Mas ainda assim, não o abandoneis na sua humildade e obscuridade, senão morrerá à mingua, sentido e magoado, só afagado pelo carinho materno. Ele semelha à donzela, que não é formosa porque a natureza negou-lhe as graças feminis, e que por isso não pode encontrar uma afeição pura, que corresponda ao afeto de sua alma; mas que com o pranto de uma dor sincera e viva, que lhe vem dos seios da alma, onde arde em chamas a mais intensa e abrasadora paixão, e que embalde quer recolher para a corrução, move ao interesse aquele que a desdenhou e o obriga ao menos a olhá-la com bondade. Deixai, pois que a minha Úrsula, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias d'arte, caminhe entre vós. Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir cousa melhor, ou quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (REIS, 2004, prólogo)⁴

Certamente, seria de seu natural que um romance escrito em 1859, por uma mulher pobre e negra, natural do Estado do Maranhão, tomasse, quando muito, as feições e os motivos rebuscados das cores e tons românticos, ou, ainda, o tom engajado que de fato tomou, do protesto à escravidão e às condições de vida da mulher. A própria autora tenta justificar ou informar o leitor de que negou à sua obra, os caracteres da época, negando-se a colori-lo ou aformoseá-lo. Um apelo é feito imediatamente ao leitor: não abandonar a obscuridade do texto, e, claro, a sua humilde condição inaudita de enveredar pelo caminho do intimismo, desconhecido até aquele momento, fato que nem um escritor, tampouco uma escritora, houvesse feito até então.

É possível observar no prólogo do romance, “o afeto da alma, o pranto de uma dor sincera, as chamas dos seios da alma” movendo o leitor na inusitada narrativa que se segue. Reis reconhece que poderá simplesmente ter descartada a sua obra pela incompreensão do leitor, já que “sua Úrsula”, e não se sabe se ela como narradora ou aquela que toma as rédeas do texto e cria sua própria voz, sem “enfeites e louçanias d'arte”, percorrerá o trajeto das obras literárias convencionais. É de fato Úrsula, titubeante, incerta, sem engenho para aqueles acostumados aos enredos comuns daquela época. Naqueles tempos, apenas “sua mãe” ou autora, poderia compreendê-la.

O primeiro capítulo de *Úrsula* segue a linha anunciatória do prólogo, mas agora uma narradora já está cumprindo sua função sob o subtítulo de “duas almas”:

⁴ As citações feitas são longas na maior parte do corpo do texto, e isso se justifica pela necessidade de aplicar, de modo mais definitivo, as explicações oferecidas. Também a ortografia e o estilo vigentes na época permaneceram inalterados.

São vastos e belos os nossos campos; porque inundados pelas torrentes do inverno semelham o oceano em bonançosa calma - branco lençol de espuma que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado, ameaçando insano quebrar os limites, que lhe mandou a onipotente mão do rei da criação. Enrugada ligeiramente a superfície pelo manso correr da viração, frisadas as águas, aqui e ali, pelo volver rápido e fugitivo dos peixinhos, que mudamente se afagam, e que depois desaparecem para de novo voltarem – e os campos são qual vasto deserto, majestoso e grande como o espaço, sublime como o infinito (REIS, 2004, p. 29).

Aqui já a distribuição de metáforas confunde os tempos e espaços; a narradora com o narratário ou com a personagem. Parece referir os campos da natureza e os campos humanos, da alma. Ambos incertos, imprecisos e imensos, que, alternados, movem-se com brandura ou com ímpeto. Também os tempos se confundem ou se fundem, pela “viração e frisadas” das águas que são espécies de jogos de memória de uma narradora com sua personagem, que fazem jorrar imagens de um passado que se presentifica ou que simplesmente se revela poderoso como que acontecendo no hoje, no momento presente, mas que noutra hora, perde a sua condição de temporalidade e espacialidade. Uma contravenção na ordem do tempo; uma relativa subjetividade que se expande para dentro e para fora das nuances narrativas. A narradora refere na voz de duas almas, um mundo que oscila entre o passado e o presente, desconexo, mas coincidente, às vezes, ou simultâneo, como podemos observar no trecho que segue:

- Homem generoso! Único que soubesse compreender a amargura do escravo!...Tu que não esmagaste com desprezo a quem traz na fronte estampado o ferrete da infâmia! Porque ao africano seu semelhante disse: - és meu! – ele curvou a fronte, e humilde, e rastejando qual erva, que se calçou aos pés, o vai seguindo? Porque o que é senhor, o que é livre, tem segura em suas mãos ambas a cadeia, que lhe oprime os pulsos. Cadeia infame e rigorosa a que chamam: - escravidão?!...E, entretanto este também era livre, livre como o pássaro, como o ar; porque no país não se é escravo. Ele escuta a nênia plangente de seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, e sente como eles, que é livre; porque a razão lho diz, e a alma o compreende. Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar! Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da pátria e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis, quando o sol requeima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida: vê a cabana onde nascera e onde livre vivera! Desperta, porém em breve dessa doce ilusão, ou antes, sonho em que se engolfara e a realidade opressora lhe aparece – é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira – foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento como ilha movediça; porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende! Ela, não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ali sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos (REIS, 2004, p.38-39)

Aqui, a narradora, na tentativa de representar a consciência da personagem, revela ambigüidade na conversão dos tempos. Uma marcada introspecção que faz resvalar a temporalidade e os estados de vozes, ora eivando-se pela fala de uma narradora em terceira pessoa, ora explodindo em exposição de um íntimo que parece flamejar na voz de sua própria personagem. O negro Túlio encontra, ardendo em febre, o senhor branco, Tancredo, e logo deste se faz, escravo também, mas reflete sobre sua condição dentro e fora do mundo real. Refere fatos que a História reverencia, palpáveis, “reais”, mas refere, delirantemente, imagens que traz consigo de um tempo passado que quase se apresenta no momento presente, não fosse o sacudir de uma narradora que lhe imputa a vida nesse mundo real, que lhe acorda e sobressalta. Duas personas aí se revelam: uma que abriga uma alma prisioneira de um corpo físico, mas que dele se evade; outra que age conforme sua condição no mundo, e se entrega à essa ação. Poderíamos pensar em exterioridade e interioridade; em enredo formal e em ruptura de enredo no tempo e no espaço. A interioridade tem primazia sobre a exterioridade, conformando o romance *Úrsula* numa nova narrativa, que traz em seu bojo, personagens ou consciências que se enfrentam entre si e se confrontam até mesmo com a narradora, embora, tecnicamente, haja preponderância da terceira pessoa.

Assim é *Úrsula*, narrativa que, revestida de todas essas vicissitudes, traz à tona o estabelecimento de uma nova forma de construção ou feição do romance em língua portuguesa: o intimismo.

A narradora e as personagens – as vozes

Úrsula, personagem central do romance, diante de uma narradora que lhe impõe regras demasiado ofuscantes, desloca-se dos fios testados pelas costumeiras narrativas para outro lugar onde poderá priorizar e fazer crescer seu interesse por seus problemas psicológicos individuais. Isso faz com que a figura da narradora ceda às pressões de uma personagem ávida por fazer aflorar o seu mundo nebuloso e flamejante, e desapareça momentaneamente do mundo diegético, embora volte e faça valer a voz em terceira pessoa.

Dorrit Cohn (1983) alega que o propósito de um narrador em terceira pessoa é, na verdade, “conciliar generalizações sobre a natureza humana”, recusando-se a voltar seu olhar para o interior dos personagens. Estabelece-se o conflito interno da obra porque a, ou as personagens, nem sempre estarão dispostas a calar.

Nesse caso, está-se diante de uma narradora dissonante,⁵ que reluta em unir-se aos seus personagens, sob pena de trair sua modelização inicial.

Diz a narradora: “O campo, o mar, a abóbada celeste ensinam a adorar o supremo Autor da natureza, e a bendizer-lhe a mão; porque é generosa, sábia e previdente.” (REIS, 2004, p. 17)

Diz a voz da personagem:

Eu amo a solidão: porque a voz do Senhor aí impera; porque aí despe-se-nos o coração do orgulho da sociedade, que o embota; que o apodrece, e livre dessa vergonhosa cadeia, volve a Deus e o busca – e o encontra; porque com o dom da ubiqüidade Ele está aí (REIS, 2004, p. 18)

Apesar da dissonância, prevalece na narrativa a descrição dos eventos interiores, ministrados pela narradora, apenas verificando-se que alternadamente Úrsula “fala”. Nesses momentos, é mais visível o campo interior, como na segunda parte da citação, porque aí se intromete uma voz que chega quase a se declarar afastada da narradora e que tem necessidade de eclodir seus clamores e sofrimentos da alma, e por si mesma, pode representar seu íntimo. Também essa personagem, Úrsula, quando declara “amar a solidão” já denuncia que se manifesta interiormente, com mais vigor que a sua narradora. O mundo real é uma prisão que faz recalcar os desejos, provocando patologias na pessoa, que “apodrece”.

Quando na página 33, o cavalheiro salvo pelo escravo Túlio, aquele que viria a ser o amante de Úrsula, tomado pela febre, em casa da amada, delira, faz sobressair uma voz à voz audível da narradora, tornando mais evidente o processo que estamos tentando elucidar:

Diz a narradora:

Então, ao contato das mãos de Úrsula, débeis mãos, que tocaram a sua, o cavaleiro abriu os olhos, a que um delírio febril dava estranha expressão, e fitando a donzela, num transporte indefinível do mais íntimo sofrer, exclamou com voz magoada e grave a sua dor (REIS, 2004, p. 33)

Diz a personagem (Tancredo): “-Oh! Pelo céu! Anjo ou mulher! Por que trocaste em absinto a doçura do meu amor? Amor!...Amei-te eu? Sim, e muito. Mas tu nunca o compreendeste! Louco! Louco que eu fui!...” (REIS, 2004, p. 33)

Há uma consciência que sofre, que padece, e isso é perceptível tanto na descrição da voz em terceira pessoa, mas também e com muito mais força, na voz do próprio personagem, Tancredo. Apenas a ordem descritiva faz a distinção entre os textos: a narradora tem um

⁵ Narrador proeminente que, mesmo enfocando a psique de um indivíduo, permanece marcadamente distanciado da consciência a qual narra (ver oposição em dissonante). COHN, Dorrit. *Transparent minds*. Princeton: Princeton University, 1983. p. 61.

discurso sistemático, claro, que parece invadir mais facilmente, a compreensão do leitor, enquanto a personagem titubeia na fala, porque seu estado d'alma não é consciente, embora dê sinais de sentidos que podem ser organizados pelo leitor, já com algum grau de dificuldade em relação ao discurso da narradora.

Descompasso de tempos: natureza externa e interna

Segundo A. A. Mendilow, os romances têm seguido um caminho de progressão para uma maior interioridade, isto significa dizer “que se está dando mais importância àquilo que os personagens pensam e a como eles pensam, e cada vez menos àquilo que eles fazem” (MENDILOW, 1972, p. 227). Essa é a feição mais significativa do romance contemporâneo, que admitimos ter seu nascedouro já noutros tempos mais distantes, aqui no Brasil, e estamos falando do romance *Úrsula*, nosso objeto de análise neste trabalho. Há, com todo esse aparato de importância ao interior das personas ficcionais, um desagregamento dos enredos, já que os novos artifícios da ficção moderna com suas mudanças de convenções sinalizam para uma maior qualificação da interioridade.

Em *Úrsula*, a tendência inicial parecia ser a caracterização de tipos e situações sociais, históricas, mas com o crescimento da abordagem sobre as consciências das personagens, o enredo foi alterado de modo que os comportamentos ativos, externos foram preteridos em favor das visualizações interiores, passando-se a lidar com indivíduos originais e não mais com tipos generalizados. É uma mudança no centro da gravidade do romance, que despreza, em princípio, as questões espaciais e temporais de causa e efeito.

Quando Tancredo aparece no enredo, já nos capítulos iniciais da narrativa, uma impressão sacode o leitor: aquele será o herói que virá salvar do sofrimento da pobreza e da opressão escrava, a pobre Úrsula. Se a evolução do tempo fosse seguida à risca, certamente o final mais provável fosse a exaltação do herói e sua amada, como era típico naquele período, ainda que houvesse mortes. Mas não é o que acontece.

Mendilow atribui à trajetória da mutabilidade da trama, algumas situações:

Até então o romancista não está ciente de que as ações e reações aos eventos não têm motivo, sujeitas como estão ao capricho inescrutável da circunstância exterior e ao jogo igualmente inescrutável das influências subscientes. Em consequência, os motivos dos personagens não têm origens mais profundas do que as suas convicções intelectuais. As irrelevâncias da vida são eliminadas, e o que é selecionado pra apresentação relaciona-se diretamente com as intenções e as realizações das personagens. Assim, evolui uma estrutura formal (MENDILOW, 1972, p. 228).

O que poderia desfigurar uma estrutura assim, ou deformá-la? Talvez um movimento regressivo na trajetória temporal, “normal”, do plano formal, porque há dentro de certas personagens tensões e impulsos que, encontrando-se em um ponto do tempo, resolvem-se em uma única ação resultante; ou ainda, chocando-se e anulando-se uns aos outros, deixam claras as razões para a nova direção. Nesse caso, ocorre uma abertura no padrão fechado da estrutura narrativa, e as visualizações da narradora sobre suas personagens se tornam fluidas, trêmulas, o que, de certo modo, vai intimidar o sujeito narrador e fazê-lo dar a palavra às consciências que aí pulsam carentes de afloração. Assim, aqueles sinais de que tudo parecia caminhar para um final sem conflito, enxuto, previsível e ordenado, caem por terra. Afirma Mendilow (1972) que o estágio de medir os motivos para explicar a ação dista apenas um passo do estágio de deixar completamente fora, a resultante, a conclusão. A ênfase, então, cai quase exclusivamente na alternância de motivos, no conflito mental interior da personagem. “A ficção psicológica passa dos eventos exteriores que provocam a atividade mental para o jogo de pensamento, sentimento e sensação” (MENDILOW, 1972, p. 230). Desse modo, o centro da narrativa não é mais ocupado por coisas do mundo visível, mas por outras do mundo invisível, por signos, por imagens ou outras ações, numa abrangência de reações em que colidem todas as experiências passadas.

As experiências colidem num “determinado” tempo, onde delimitar sua natureza torna-se desafio dos mais diversos teóricos e respectivas teorias. Hans Meyerhoff (1976) chama atenção para as medidas subjetivas do tempo. Para ele, o fenômeno mais significativo deste tipo de estudo, é a duração. Para elucidar a questão, Meyerhoff se vale da visão Bergsoniana⁶ sobre os estados do tempo e sua duração. Essa visão sobre a duração significa que experimentamos o tempo como um fluxo contínuo. A experiência do tempo é caracterizada não apenas por momentos sucessivos e múltiplas mudanças, mas também por algo que permanece dentro da sucessão e mudança. Esse foi um ponto que, segundo Meyerhoff, Bergson sustentou definitivamente, assegurando que no tratamento literário do tempo, a qualidade de fluxo contínuo ou de duração não encontra uma correlação adequada no conceito físico do tempo.

A qualidade do fluxo contínuo tem sido um tema freqüente em trabalhos literários, e a conotação mais comum para tornar essa qualidade explícita é o símbolo do rio e do mar, ou as perceptíveis imagens de vôo e fluxo. Para ilustrar essa noção de tempo e duração, Meyerhoff

⁶ Teoria articulada por Bérqson, e citada por Hans Meyerhoff, para se opor ao conceito de tempo físico, de uso freqüente na literatura. O tempo na literatura. MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw editora do Brasil, 1976. p. 14.

cita, respectivamente, James Joyce: “– E o tempo passando ainda...como uma folha...desvanecendo-se como uma flor...o tempo passando como um rio está dentro de nós, o mar está todo à nossa volta”, e em seguida, T. S. Eliot: “ – Cada homem na terra guarda na pequena morada de sua carne e espírito todo o oceano da vida e do tempo humanos” (Apud MEYERHOFF, 1976, p. 15)

As metáforas da água corrente, do desvanecimento da flor, do oceano guardado dentro do homem estão ligadas à consciência e tornaram-se símbolos de uma técnica literária. A corrente de consciência significa o que o simbolismo do tempo e do rio sempre quis transmitir, isto é, que o tempo experimentado tem a qualidade de fluir, sendo essa qualidade um elemento perdurável dentro dos momentos sucessivos e constantemente mutáveis do tempo.

Em *Úrsula*, há momentos extasiantes dessas durações e do fluir do tempo. A donzela apaixonada pelo seu herói, mas oprimida pelo que a circunda no mundo, como ocorre numa suposta madrugada real, adentra as matas e ali, sonha, ou delira, ou se evasce em imaginação e em imagens de sua memória:

Em uma madrugada, após uma noite de atribulada vigília, mais cedo ainda, que de costume, a mimosa donzela entranhou-se no mais espesso da mata, onde não bulia a mais pequena folha, e onde apenas o reflexo do sol nascente penetrava a custo. Divagando por ela sem tino, deixou-se cair sobre as raízes de um jatobá, cuja altura chamava a atenção de outra que não fora Úrsula, de outra que não sentira como ela, o coração oprimido por mortal desassossego. Este jatobá, sobre cujas raízes Úrsula se deixara cair, parecia em anos, rivalizar com a criação; sua copa altaneira, balançando-se no espaço, derramava grata sombra em larga distância (REIS, 2004, p. 46)

Enquanto a natureza atravessava o seu curso normal de tempo, a jovem Úrsula penetrava a escuridão de sua alma, que ela mesma confunde com a espessura do tempo. E o tempo, ali, parecia parar para sintonizar-se com a moça, num gesto que custa ao leitor, e mesmo à narradora, compreender. Chegamos a imaginar que o cenário para esse devaneio de Úrsula bem poderia ser o de seu próprio quarto, mas não custa também, a nós, deixar-nos levar pelas atemporalidades da narrativa. De certo, ali estava o tempo estagnado à procura de uma alma como a da donzela, que diferentemente de outras de sua idade e característica exterior, não perceberia as linhas divisórias dos tempos: aquele que fluía dentro e aquele que o sol insiste em levantar. As folhas do jatobá parecem reproduzir um movimento de águas passando, ou de vôos noturnos, quando balançam e se rivalizam em anos com a natureza, dando a Úrsula, uma idéia de perenidade, ou de eternidade. É sobre esta eternidade, simbolizada ainda pelas raízes do jatobá, que Úrsula se deita e se reconforta, numa evasão que faz crescer todo o seu interior,

e neste os desejos mais íntimos, secretos, a crueza de um estado de inconsciência que vagueia buscando o impossível: conciliar o passado e o presente. Não é comum observar que uma narrativa datada de 1859 carregue em seus atributos características que definiriam ou seriam atribuídas aos romances psicológicos do século XX.

Ainda Meyerhoff (1976), falando sobre o fluxo de consciência, assegura que ele serve para esclarecer ou tornar inteligíveis o elemento de duração no tempo e o aspecto de um eu perdurável. Esse aspecto do eu é transmitido mais especificamente pelo efeito da técnica associativa, ou lógica de imagens, operando dentro da estrutura do fluxo de consciência.

Pois o que une as peças caóticas flutuando através dos devaneios e fantasias de um indivíduo em uma espécie de unidade é que elas só fazem sentido – sentido definido em termos de imagens associativas, significantes – se são referidas ou vistas dentro da perspectiva do mesmo eu (MEYERHOFF, 1976, p. 19)

Quando Úrsula, mais uma vez, vai ao bosque, para meditar, recolhe-se, aparece-lhe uma imagem que para o leitor, e para a narradora em terceira pessoa, tem aparência de fantasia, caótica. Talvez aí a personagem, ou um eu, crie para si, um elemento que se desdobra dentro do seu próprio eu, num raciocínio de lógica pouco duvidosa. A imagem é a do cavaleiro convalescente que lhe segue os passos para ser seu interlocutor, e para ser seu parceiro até mais da metade da narrativa quando uma desgraça os acomete primeiro a ele, o herói, depois a ela, a donzela sofredora e solitária, que costuma recolher-se aos bosques, no escuro das matas, para sentir as suas “verdadeiras” sensações. Na narrativa, isso tem um deslocamento temporal imprevisível, já que não se conhece mais os tempos sequenciados da história, embora os capítulos estejam bem dispostos pela narradora, que segue o tempo no interior dos personagens, tempo que é de uma ordem que se aproxima do caos.

A referência à imagem do cavaleiro Tancredo dentro da existência do eu da personagem não só se torna absurda, porque esse interior da personagem não necessita de uma previsão sequencial, como se desfaz da ordem costumeira do tempo da narrativa e fica quase fora da focalização da narradora; é como uma subconstrução narrativa imersa no interior da personagem; um enredo atemporal, que resvala os sentidos para um novo trabalho que o leitor terá de fazer, junto da narradora, ou não. Na verdade, talvez Tancredo nunca tenha existido nem histórico, nem ficcionalmente, mas tenha sido apenas um elemento da criação associativa do retrato literário que Úrsula desenha: uma narrativa enrustida dentro de outra narrativa, tanto que ele precisa morrer para que o tempo volte a transcorrer “normalmente”. E Úrsula enlouquece e morre, porque não suportará viver sob o regime dos processos históricos e sociais, ou sob a contenção de uma descrição mental pela terceira

pessoa que a narradora lhe oferecia enquanto personagem. Em relação à loucura, já há sinais perceptíveis: aquele bosque que ela frequenta sempre, naquele instante, diz jamais tê-lo visto antes. Na passagem da aparição do moço, é possível verificar o fenômeno que descrevemos:

Nesse momento tão solene para Úrsula, sentiu profundo arrependimento dos seus passeios da alvorada, e rápido pela mente, repassou todos os últimos anos de sua vida sem atinar com o motivo que a levou tão longe de sua morada, e a um bosque que nunca vira e por que fatalidade aquele homem a viera aí surpreender (...) Úrsula, amando vê-lo, arrependia-se e maldizia o sentimento do seu coração, que a obrigara a ir tão longe, e a ter, a seu pesar, aquela conversa (...) (REIS, 2004, p. 48).

Sobre o contexto literário, é Mendilow (1976) que assegura que cabe ao narrador impor a unidade e a identidade sobre o personagem retratado; em consequência disso, ele representa as funções ativas, reguladoras do eu. O personagem ficcional pode falhar, ou ser retratado para falhar, nesse processo de autointegração. Assim, acredita-se comumente que a técnica do fluxo de consciência na ficção moderna mostra a desintegração do conceito de individualidade. Isso é verdadeiro no sentido óbvio de que a noção do eu como uma entidade sólida, substancial, tornou-se praticamente insustentável. Mas ainda esse método quebra, separa e analisa conteúdos da vida consciente e inconsciente do homem não tratados previamente, de modo tão articulado; e a prevalência dessa técnica na literatura moderna reflete a fragmentação crescente do eu no mundo moderno. Mas a técnica é também um modo sutil e engenhoso de transmitir um sentido de continuidade e unidade do eu, a despeito da crescente fragmentação do tempo e da experiência; pois os disseminados fragmentos da associação livre somente fazem sentido se pressupomos pertencerem à mesma pessoa. A esse respeito, o retrato literário esboça, dentro do contexto estético, um conceito do que é difícil justificar em qualquer outra linguagem; e a técnica de associação livre pode realmente servir mais à função de reconstruir do que de destruir um senso de identidade pessoal. Na verdade, como já referimos antes, o termo “associação livre” é inadequado para a literatura, pois as chamadas associações livres são sempre selecionadas, controladas e organizadas pelo narrador ou autor, termo que prefere Meyerhoff, a fim de conseguir o efeito de continuidade e estrutura; devido a isso, é ele – ou seu trabalho – que exhibe as funções autorreguladoras características de um sentido de identidade pessoal, mesmo quando seus personagens falham em fazê-lo.

A falha flagrante de Úrsula, como personagem, ocorre quando, em face de sua morte e da do seu amado, projetadas por um eu que divaga entre o senso e o *non sense*, resolve se reintegrar no tom narrativo da terceira pessoa, que reordena as consciências e passa a retratá-

las muito mais sob seu controle, não descaracterizando o tom intimista do romance já naquele século e sob aquelas condições de produção.

A narrativa *Úrsula* (2004) salta da previsibilidade inicial para um complexo “desfecho” que deixa em suspenso o destino de algumas personagens e, impactados os leitores com o suposto final de seus heróis. Da grande história de amor e heroísmo vivida por Úrsula e Tancredo, sob a opulência de Fernando P, o tio perverso, duas mortes se apresentam como descontinuidades que ferem os segmentos das antigas convenções de seleção, estrutura, enredo e causalidade. Úrsula morre prisioneira e louca, e Tancredo é assassinado pelo tio da moça, numa situação que beira o verossímil, mas que gravita sob a égide de uma inviabilidade total. Este é um final que a narradora não concebe como solucionável, já que as incidências sobre a vida das outras personagens parecem não ter importância, ou estão à mercê do leitor, mas é um desfecho que está posto de modo um tanto ilógico, para as interferências de leitores futuros, conforme apregoou a própria autora no início do livro.

Os desfechos, já que o termo “final” demanda certa ordenação temporal e espacial objetivas, nem sempre aquietam os leitores e os narradores na narrativa moderna, como já se anuncia em *Úrsula*.

Resolvemos cotejar o texto de Maria Firmina dos Reis, de 1859, com o conto *O amor*, de Clarice Lispector, de 1960, extraído do livro *Laços de família* como exercício último da tentativa de caracterizar o romance de Reis, dentro daquelas que se assentam como narrativas intimistas. A escolha de *O amor* se deve ao fato de algumas similaridades temáticas e técnicas permearem as duas narrativas, e também porque Clarice Lispector é considerada pela crítica especialista, “tipicamente”, uma escritora de tom intimista.

A narradora, também em terceira pessoa, de *O amor*, desenha o ambiente onde se desenvolverá a trama que tem como centro, tal qual em *Úrsula*, uma mulher às voltas com as exigências sociais do seu tempo.⁷ Portanto, a condição feminina em seu aspecto mais intimista, dá o tom da narrativa.

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação. Os filhos de Ana eram bons. Uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era, enfim, espaçosa, o fogão enguiçado, dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam, aos poucos, pagando (...) (LISPECTOR, 1998, p. 11).

⁷ O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, foi publicado em 1859, enquanto o livro de contos *Laços de família*, de Clarice Lispector, foi publicado em 1960, tempos diversos que anunciam diferentes e conturbadas condições para a mulher.

As condições históricas e sociais em que as duas obras foram produzidas são completamente diversas, mas ainda assim, a condição feminina é um dos motes fundantes da narrativa: enquanto Úrsula padece os horrores da escravidão e da tirania do poder de um tio que lhe assalta os bens herdados de seu pai, Ana vive numa época ainda de repressão à mulher, mas, já de pronto, percebe-se um quadro bem mais favorável à Ana, no que diz respeito às condições de vida. Ainda assim, Ana, como Úrsula, é uma personagem “em fuga” de si mesma e da opressão de uma narradora que lhe enquadra num roteiro meramente descritivo, mas que, pouco a pouco, vai cedendo à sua capacidade de se reinventar e de criar mundos, cabendo à narradora, como em *Úrsula*, ordenar do melhor modo possível, os eus da personagem. As coincidências entre os dois textos são de caráter muito mais profundo do que a aparente razão feminina: são também de natureza técnica. Como conciliar um tempo ritmado pelas destrezas do dia a dia com um tempo que escapa do mundo interior, de uma subconsciência que possui tanto ou mais vigor do que aquela que se adequa aos ditames da vida e do tempo “normais”?

Pela descrição que transcrevemos, Ana parece ter razões de sobra, como a maioria das mulheres de sua época, para viver feliz. Ela tem tudo de que necessita no seu mundo exterior: filhos, apartamento, marido, todas as coisas na mais perfeita ordem, mas o fio que controla o tempo se mistura aos emaranhados da alma, e a ordem aparente parece sucumbir à força interior que teima em se revelar, incontida. Algo não estava certo, e mesmo sob aparente calma, águas revoltas indiciavam que o mundo de Ana não correspondia aos seus anseios plenos de vida.

Úrsula tinha um refúgio no bosque. São de lá seus momentos de encontro ou de revelação de seu eu. Ana tinha também um lugar próprio para seu transe de interiorização, do qual não tinha quase forças para sair. Era uma tal hora perigosa da tarde:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar (...) (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Uma consciência é desperta em Ana: todas aquelas conformidades não cabem dentro de uma ordem subterrânea que lhe sacode os sentidos. Bastaria àquela mulher uma vida organizada, com tudo que pode fazer uma mulher feliz? Parece que isso não era suficiente para ela, assim

como as prisões da escravidão e a obrigação de casar com um homem que não amava, repugnava Úrsula. Ainda que as convenções dissessem sim, como conciliar as forças antagônicas do interior? Não adiantava, para ambas as personagens, Úrsula e Ana, alimentar anonimamente a vida, porque algo explodiria lá dentro, acionado que fosse o seu retorno, por uma explosão de um bujão de gás ou pela presença súbita de um raivoso tio cheio de lascívia.

Inesperadas visões sacodem a ordem suposta daquelas mulheres: para Úrsula, a aparição de um cavaleiro misterioso no meio das matas para onde ela se transportava solitária; para Ana, a aparição de um cego mascando chicletes numa passagem de estação de bonde. Desejos interiores invadiram a calma do universo ordenado dessas duas mulheres.

A narradora de *O amor*, em tempos de alternativas de técnicas para a narrativa, vai imprimindo falas entremeadas de lucidez e transe de Ana, e, nesse processo, confunde-se, ela mesma, com a personagem. Dorrit Cohn (1983) chama esse processo de consonante, que é o modo narrativo em que a consciência do narrador torna-se apagada e se funde com a consciência narrada. Diferentemente do narrador de Úrsula, que, dissonante, prefere ceder a fala à personagem, esboçada em primeira pessoa por delegação de uma terceira pessoa que se afasta em favor da significação do texto e da valoração da consciência da personagem.

Esse processo se dá nos momentos de maior exposição de intimismo. A primeira pessoa assume o comando da fala, em *Úrsula*, quando a narradora parece ser insuficiente para dar forma aos “delírios”:

E ela, como se ninguém a visse, murmurava em voz baixa, e depois tornava a sorrir-se:

- Vem – tanto tempo que já que te procuro embalde... Tancredo! Por que me fugias? Onde estavas? Espera...Agora me recordo. Túlio disse-me que muito longe te levava não sei que negócio urgente!...E eu sentia a dor da separação; porque era já longe e triste...Não as vês, Tancredo, são as flores do meu noivado! São tão lindas...amo-as! (...) (REIS, 2004, p. 228)

Já a narradora em terceira pessoa de *O amor*, dominando a técnica de exposição de consciência que predomina nos romances de caráter introspectivo no século XX, faz desabrochar, pela sua voz, todo o transtorno que Ana sofre intimamente:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno (...) (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Ana e Úrsula, em suas evasões, têm dificuldades, quando adentram o perigoso mundo abissal, para retornar ao “mundo real”. A primeira vê com asco, e a segunda pelos olhos da loucura, esses liames. Úrsula envereda pelo caminho mais objetivo: “opta” pela morte por se sentir sem saída, e Ana, num estranhamento que a afasta da “verdade”, retorna para casa e continuamente faz o percurso pela consciência profunda, ou diríamos, pela inconsciência, diariamente, àquela “hora perigosa do dia”. Não se sabe ao certo, e jamais saberemos, quanto tempo duraram as viagens perigosas de ambas, porque tudo se poderia passar num minuto, ou numa vida inteira. As fugas para o bosque podem significar um tempo de segundos, assim como as tardes de Ana podem ter sido fugas que percorreram infinitas horas.

Considerações finais

A construção desse tipo de personagens que têm suas consciências dilatadas por um narrador, em tempos que se fundem ou que são simultâneos, é algo que hoje pouco impressiona, e estudos mais recentes dão conta de processos que discutem e viabilizam as relações de interdependência entre narrador e personagens nessas estruturas narrativas. Entanto, pensar nisso na metade do século XIX, aqui no Brasil, era algo inimaginável, muito mais estranho conceber um romance com essa problemática, como o fez Maria Firmina dos Reis, com *Úrsula*, em 1859.

Para Mendilow (1972), o “autor” é como parte do personagem; vivifica-o, mas não o domina. Somos, a qualquer momento, a soma de todos os nossos momentos, o resultado de todas as nossas experiências. Tudo o que vimos e todos os que encontramos pela vida fazem parte de nós, mas disso não temos um quadro nítido, apenas uma impressão. Na literatura, um romancista moderno, hábil, que consiga lidar com o introspecto de suas personagens, pode apresentar uma visão interpenetrada e múltipla de tempos, pessoas e coisas, todas juntas e fundidas, ou fendidas que sejam, como acontece com Ana, personagem de *O amor*, de Clarice Lispector.

Tudo isso, pode, de algum modo, suspeitar certa unidade, já que nunca descobrimos a essência de que somos feitos, muito menos soubemos decompor-nos em fragmentos. Em *Úrsula*, sentimos a dificuldade que, já naquele período, essas questões demandavam. E houvemos por bem, para a conclusão provisória desse ensaio, argumentar com o texto de A. Mendilow, que interroga:

Se por extensão, nada existe fora da mente de quem percebe, ou se nada existe salvo na medida em que é percebido, não só os personagens não podem separar-se um do outro, como também não podem mais separar-se do narrador do romance. É preciso que as convenções do narrador onisciente em terceira pessoa sejam adaptadas. Onde dividir o observador do observado, o escritor dos seus personagens, suas divagações e modos de pensar e sentir dos deles? Pode o romancista abandonar sua própria sombra, sair de si mesmo? Não há dois mundos distintos no romance psicológico moderno... (MENDILOW, 1972, p. 254)

A vida de Ana e a de Úrsula não eram regidas de acordo com a ordem cronológica do tempo, com pensamentos conduzidos pela progressão temporal, que obedeciam à linearidade do *logos*. Mas eram regidas por um ponto de vista da eternidade, que refere o tempo psicológico como aquele em que as reflexões do indivíduo compõem o fluxo heterogêneo de pensamentos; fusão ou mescla de tempos distintos evocados pela memória ou pelos caminhos do interior. Por isso Úrsula morreu, e também morreu Tancredo, porque não foram invenções viáveis, independentes, e sua narradora duvidou por demais, de suas convicções, pois as impressões de um narrador nem sempre são suficientes e verdadeiras... Mas houve um jogo de consciências. Sim, o que prevaleceu foi um jogo de consciências, ou melhor, um correr de fluxos de consciências, que é já inconsciência, onde as memórias de uma vida inteira podem transcorrer num segundo, sendo estas as predominâncias de um romance como *Úrsula*. De certo, não havia espaço para as ações de um herói voltado para o bem de todos e de sua amada, mas o que havia eram individualidades circunscritas em tempos imensuráveis, um revés de um arquétipo que não subsistiria frente ao universo sócio-histórico daquela história: uma história feita com heróis falíveis, dotados de estados interiores que podiam, a qualquer momento, fragilizar a narrativa tal qual um calcanhar de Aquiles...

Referências Bibliográficas

COHN, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Posfácio de Úrsula*. Florianópolis: Editoras PUC Minas e Mulheres, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: Mcgraw do Brasil, 1976.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

Letrônica, Porto Alegre v.2, n.1, p. 380, jul. 2009.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editoras Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004