



# A representação do “eu” no romance *Viver com os outros*: depurando subjetividades<sup>1</sup>

*The representation of the “self” in the novel *Viver com os outros*:  
debugging subjectivities*

MARIA ELVIRA BRITO CAMPOS

Universidade Federal do Piauí  
Piauí – Brasil



**Resumo:** O presente estudo busca depurar a ideia da *representação cênica nas relações interpessoais* enquanto recurso do “eu” no plano ficcional, tal como ocorre no plano real. Para tanto, trazemos à cena o romance *Viver com os outros* (1964), que exemplifica o que tratamos como narrativa coral, quando os múltiplos narradores se apresentam a partir da oposição estabelecida entre duas opções de representação: o *showing* e o *telling*.

**Palavras-chave:** Representação cênica; Solidão; Subjetividade

**Abstract:** This study aims at purifying the idea of scenic representation in interpersonal relationships as a resource of the “self” in the fictional plan, the same way as it occurs in the real plan. With this purpose, we focus on the novel *Viver com os outros* (1964) (living with others), which exemplifies what we have addressed as choir narrative, when multiple narrators present themselves, from the opposition established by two representation options: showing and telling.

**Keywords:** Scenic representation; Loneliness; Subjectivity

*Mon orgueil est d'avoir aimé  
rien d'autre.*

ARAGON

Para Benilde Justo Caniato,  
sempre...

O interesse pela temática da *representação cênica* tem origem na observação do comportamento humano e na maneira como este é retratado, por vezes, na literatura. Essencialmente, visamos desvendar a construção das relações interpessoais, na dimensão constitutiva do mundo ficcional, e mensurar a força que a narrativa possui ao dar vida a personagens, fascinando o leitor e envolvendo-o em um inevitável espelho, permitindo, assim, uma comparação com aspectos extra-ficcionais. Para o estudo do plano diegético do “mundo possível”, busca-se aqui uma aproximação com o “mundo real”, quando alguns elementos meramente textuais se entrecruzam com suas semelhanças e diferenças, o que possibilita a leitura de um universo de referência construído a partir das ações

narradas e do seu eventual efeito no leitor, ao depurar o mundo tal como este é visto pela subjetividade.

Considerando as relações entre a vida cotidiana e literária, elegemos como ponto de estudo a ideia da *representação cênica nas relações interpessoais* enquanto recurso do “eu”, nos planos reais e ficcionais. O posicionamento das personagens no desenrolar das narrativas e o comportamento por elas apresentado, sugerem uma forma de estar no “mundo”, de acomodar-se

<sup>1</sup> O presente artigo dá continuidade aos estudos que desenvolvo desde a época do meu doutoramento, com tese intitulada *Viver com os Outros X Reunião de Família: encontros e desencontros*, defendida em 2003, na Universidade de São Paulo – USP, sob orientação da Profª. Dra. Benilde Justo Caniato.

a algumas situações na tentativa de encontrar o seu lugar. O mesmo pode ser observado no mundo real, quando as pessoas buscam um enquadramento no plano social, no sentido de se projetarem ou de se colocarem perante os outros. Daí a ideia do “especular”, do reflexo observado. Segundo Aguiar e Silva (1974: 38):

o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflitantes.

As perspectivas adotadas para desenvolvimento dessa reflexão que trata da problemática que configura o viver entre os outros, foram buscadas nas noções de “representação”, tanto na psicologia do senso comum<sup>2</sup>, quanto em referenciais do teatro contemporâneo ocidental, sabendo-se que este último é detentor de unidades distintas de ação, tempo e lugar, o que o assemelha com a teoria do romance em seus elementos também constituídos de ação, tempo e espaço, possibilitando uma leitura onde as “personagens/atores” administram comportamentos vários dentro da dramatização. Vistos a partir da psicologia do senso comum, esses comportamentos podem se revelar como mecanismos de defesa ou mecanismos de persuasão, compreendendo assim o esforço que os “atores” fazem para sobreviver um ao lado do outro, numa representação triangular entre personagem, narrador e leitor.

Observamos nessa obra instrumentos e artifícios teatrais que a aproximam da *representação cotidiana*, o que nos faz pensar no romance como *romance cênico*, por somar uma ficção dentro da ficção, tendo a prosa respaldada com elementos da dramaturgia. Para tal estudo, adaptamos a ideia de representação contida em *A representação do eu na vida cotidiana*, de Erving Goffman, sendo que o que ele trata por “indivíduos”, a nós interessa enquanto “personagens”, na criação literária, e “atores”, na representação teatral. Verificamos, desta forma, uma transmissão de sinais que funcionam para revelar atitudes do ator/personagem, além do discurso implícito em monólogos interiores, tratados aqui como

“bastidores”, o que contemporiza o que o indivíduo tende a incorporar quando na presença de outros e o que isoladamente pensa sobre os outros, em seus devaneios. Ainda, segundo Erving Goffman,

a conduta dos bastidores é aquela que admite pequenos atos, que podem facilmente ser tomados como símbolos de intimidade e desrespeito pelos outros e pela região enquanto a conduta da região da fachada é aquela que não admite tais comportamentos eventualmente ofensivos. (p. 121)

A partir desta concepção, investimos na possibilidade de leitura do ato encoberto sob forma de pensamento ou mergulho no fluxo de consciência, representado em monólogos interiores ou bastidores, aqui tratados como *região da fachada*, cujo comportamento modulado pode ser exibido socialmente, onde há *predominância do tom de formalidade* (1999, p. 120). A linguagem do comportamento oferece, desta forma, recursos para a observação do ser em sociedade, quer seja nos “bastidores” ou utilizando a linguagem da *fachada*, o que facilita a identificação do recurso persuasivo a partir do dispositivo cênico utilizado para se conseguir a adesão do outro ao discurso pretendido, fórmula que algumas personagens desenvolvem para justificar comportamentos cristalizados por razões diversas.

Essa variedade comportamental dará, neste estudo, visibilidade ao tema da solidão, seja essa *sociológica* ou *ontológica*. Tal abordagem do campo da solidão é apresentada por Alexandre Pinheiro Torres no capítulo “Negando a solidão”, onde o autor comenta a obra de Isabel da Nóbrega a partir dessa vertente, classificando-a em dois momentos, enquanto *solidão ontológica* (*que se revela pela presença dos outros*), e *sociológica* (*que se manifesta pela ausência deles*). Esse conceito funciona como *leitmotiv* em *Viver com os outros*, quando determinadas atitudes e resultados destas, nas personagens, giram numa eterna fuga desse tema.

Aproveitando a deixa implícita na obra estudada para se tentar entender ou explicar a solidão sob os âmbitos ontológicos e sociológicos, pensa-se, ainda, na abordagem de questões que tendem a facilitar a convivência *eu × outro* no mundo circundante, numa superação do estado de alma “camoniano”: *Estar só por entre as gentes*. Para tal, recorreremos aqui a estudos sobre a representação, veículo facilitador da interação humana e que ilustra a necessidade que as pessoas têm de transmitir uma impressão mais confiável de si mesmas, intencionalmente ou não, para o nível de aceitação a que estas pretendem, dentro do meio social em que vivem e do estatuto social a que aspiram. A necessidade de convivência, mesmo que através de máscaras, mostra a habilidade de movimento no jogo lúdico do *self × himself × itself*, como uma busca de

<sup>2</sup> HEIDER, Fritz. *A psicologia das relações interpessoais*. São Paulo: Edusp/Pioneira, 1970. Por *psicologia do senso comum* ou *psicologia ingênua*, entendemos o que Fritz Heider (1970) defende como *os princípios empregados para construir nossa imagem do ambiente social, e que orienta nossas reações a este*. (p. 17) O estudo da psicologia ingênua contribui, segundo o autor, para com a psicologia científica, pois, segundo ele, *nas relações interpessoais, talvez mais do que em qualquer outro campo do conhecimento, naquilo que conhecemos intuitivamente estão latentes, e não formulados, muitos conceitos produtivos e muitas intuições para hipóteses*. (p. 18)

libertação do inconsciente. Segundo George Santayana, citado como epígrafe em *A representação do eu na vida cotidiana*,

As máscaras são expressões controladas e ecos admiráveis do sentimento, ao mesmo tempo fiéis, discretas e supremas [...] Não diria que a substância existe por causa da aparência, ou o rosto por causa da máscara, ou as paixões por causa da poesia e da virtude. Coisa alguma surge na natureza devido a qualquer outra coisa; todas essas faces e produtos estão igualmente envolvidas no ciclo da existência...

Acerca do recurso teatral no texto, lembramos a ausência da precisão de limites no mesmo, o que Boris Uspensky chama “moldura”<sup>3</sup>, tendo em vista que o romance estudado não apresenta fórmulas de abertura e fechamento; começa no “meio” de uma história. Sabemos que o mesmo pode ocorrer no teatro, onde as cortinas se abrem para que o texto se apresente sem uma estrutura cíclica que permita a noção de “começo” ou “fim”. Daí percebemos também a ideia de “circularidade”, como se a representação ocorresse como no mundo real, onde não se faz necessário que se recomece sempre uma etapa para se dar continuidade à outra, rompendo com a sequência cíclica habitual de “começo”, “meio” e “fim”.

Sendo a narrativa tomada do teatro como uma forma imediata de contar, em *Viver com os outros* a reprodução do discurso das personagens e dos acontecimentos está marcada pela representação, segundo o que se pode observar, a partir da oposição estabelecida entre duas opções de representação: o *showing* e o *telling*. Para Henry James e P. Lubbock, no *contar* (telling), o narrador marca uma distância maior ou menor em relação ao que conta. Já no *mostrar* (showing), o narrador reduz a distância que o separa da história que conta. Os sinais de sua presença desaparecem e os eventos se representam como se estivessem acontecendo. Privilegiam-se os diálogos das personagens.

Em *Viver com os outros* o cenário apresentado é a casa, o que nos induz a visualizar a casa como uma personagem, quando, a partir do momento em que vai se abrindo, vão se revelando os segredos. Segundo Bachelar (1996, p. 20), *lembrando-nos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a morar em nós mesmos*. Investindo nas temáticas sensivelmente pontuais das narrativas apresentadas, *representação, solidão e incomunicabilidade*, percebe-se que o processo de interiorização pode aqui ser visto como tentativa de se promover uma atitude reivindicativa; pode, ainda, ser camuflado, dentro de uma opção pelo “não sentir”,

observados os níveis de análises que as personagens fazem de si mesmas.

Embora se trate de história “mostrada” e também “contada”, as personagens estão sempre ligadas, tem participação nos acontecimentos e livre trânsito entre os convidados, não se imiscuindo, porém, nos pensamentos destes. A tecitura entre o *showing* e o *telling* faz da narradora participante e observadora, embora esta também não adentre os pensamentos das outras personagens, o que, entretanto, é feito por dedução e manipulação do discurso alheio.

Situada em espaços interiores, uma casa, repleta de silêncios comprimidos em monólogos interiores, a narrativa nos apresenta um mundo paralelo em que as personagens criam uma outra história, o que, para o leitor, configura como uma ficção dentro da ficção. A dificuldade de comunicação e de libertação do mundo da aparência para o da essência nos é mostrada a partir da multiplicidade de papéis que as personagens assumem para conseguir conviver. A convivência, aparentemente espontânea de *Viver com os Outros*, esconde a dificuldade da passagem da intimidade do *ser* para a visibilidade do mundo *social*. O incômodo é marcado pela observação da passagem das horas, pelos pensamentos enfadonhos e inconvenientes, pela ansiedade em se criar um “jogo” que a todos absorva.

Se uma virtude, e apenas uma, houvesse que apontar a “Viver com os outros”, creio que valeria a pena referir a sua corajosa superficialidade. Porque este romance de Isabel da Nóbrega é, numa primeira abordagem, o simples relato das conversas entre quatro casais e três amigos, entrecortado com bastante frequência por monólogos interiores mais ou menos longos. E o assunto dessas conversas é muitas vezes fútil, ou unicamente interessante porque típico de certas zonas da mentalidade burguesa. (COELHO, 1965)

Ao iniciar a leitura de *Viver com os outros*, poder-se-ia, assim como o crítico Eduardo Prado Coelho, atentar para a aparente superficialidade da obra. Bastante pertinente a ênfase no termo “aparente”, já que, num cenário de confraternização, passado em uma noite, a autora revela com sutileza o desabrochar da consciência feminina, ao abordar temas preconizados como tabus, como a infidelidade feminina, a frigidez, a infelicidade no casamento, a incomunicabilidade. Como Eduardo Prado Coelho, vamos constatar que a obra é corajosa, pois sustenta uma fundamentada narrativa em que o universo da interioridade, quer seja entre as paredes da casa, quer seja nas experiências pessoais, torna visível o “outro” refletido no “eu” e vice-versa: “Mas o encontro de hoje veio mexer em tanta coisa (p. 204). Esse reflexo é o que enreda *Viver com os outros* (p. 135): [...] talvez para

<sup>3</sup> USPENSKY – segundo o autor, a moldura caracteriza os limites de uma obra artística.

nos assegurarmos uns aos outros de que ainda estamos vivos”.

No romance de Isabel da Nóbrega incide uma questão dialética: *Só há solidão porque vivemos com os outros* - epígrafe do romance, retirada de texto de Vergílio Ferreira, tônica de toda a escritura. Difícil torna-se, entretanto, desfiar as vozes do texto, visto que a narrativa é tecida em estrutura coral, ou seja, um conjunto de vozes que se misturam, se integram, se escondem. No excerto do discurso proferido pelo escritor Mário Dionísio, por ocasião do Prêmio Camilo Castelo Branco, e que a autora utiliza como prefácio da obra, entretanto, encontramos a expressão “livro didático”, pois o referido escritor recorda a invocação feita pela autora ao livro de Rodrigues Lobo, intitulado *Corte na Aldeia*, de 1619. A invocação feita no prefácio de *Viver com os Outros*, diz:

... o meu parecer é que o melhor modo de escrever são os diálogos (...) com figuras introduzidas que disputem e tratem matérias proveitosas, políticas (...) e cheias de galantaria, sendo a primeira figura da Obra o Autor dela; e esse que vá guiando e introduzindo os demais (...) E além de ser este estilo mais claro, mais excelente, inclui em si a lição de todos os outros modos de escrever, como o são os da história verdadeira e fingida (...) Tenho para mim que aquela é a melhor escritura que, com mais perfeição e viveza, imita a prática e a conversação entre homens (...) a que retrata com mais segurança o falar e a conversação dentre os amigos.

(LOBO, Rodrigues. *Corte na Aldeia*, 1618)

Desta forma, a referência ao didatismo da obra é caracterizada pela estrutura dialógica da mesma, enquanto narrativa coral, o que aproxima *Viver com os Outros* da “maneira” teatral, segundo afirma Maria Helena Garcez<sup>4</sup>, em artigo intitulado *Vanguarda sem Experimentalismo*. E acrescenta,

Com muita personalidade, o romance lança-se muito à maneira teatral, constituído inicialmente apenas de diálogos entre amigos para depois ir-se tornando mais complexo, à medida que aos diálogos mesclam-se cogitações das personagens. Isabel da Nóbrega usa do *showing* o tempo todo, dando provas de grande virtuosismo no domínio da difícil técnica do diálogo.

Em entrevista a Fernando Dacosta, para o *Jornal das Letras*, a autora concorda com a afirmação do jornalista quando este diz que “a estrutura de *Viver com os outros* é a do romance sem narrador, desenvolvida à volta de um grupo, em espaço encenado à lupa”. E acrescenta: “Usei como linguagem dominante o diálogo para, desse modo, sublinhar a acção. Aliás, numa situação desse tipo há permanentemente diálogos, e depois eu sempre gostei muito de teatro.”

O que não está escrito, entretanto, mas que pode ser percebido nas entrelinhas, é o que compreende essa fragmentação e aparente superficialidade da obra. Do quê falam as personagens? É importante pensarmos em Portugal, nos anos 60, e no suposto alheamento de algumas personagens, que pode ser o reflexo de um período de silêncios. Silêncios das falas, textos, jornais e casas. O amadurecimento intelectual e versatilidade de outras personagens, entretanto, sobre temas da então atualidade, revelam a tendência e o efeito da liberdade de expressão, após o 25 de Abril de 1974. A abordagem à emancipação feminina, os questionamentos acerca de religiosidades e política, entre outros, manifestam o desenvolvimento da ficção de autoria feminina.

O processo literário que antecedeu este período foi construído a partir de uma linguagem ficcional que refletia a luta contra a ditadura. Segundo a Prof<sup>a</sup> Maria de Lourdes Netto Simões<sup>5</sup>, sobre a condição do intelectual e do artista na sociedade portuguesa dos anos sessenta, “nas questões que elaboram, em linguagem cifrada, deixam entrever a fala estrangulada, a opinião engasgada na escrita sorrateira. E continua, a linguagem literária evidencia uma tendência para o experimentalismo e a fragmentação”.

*Viver com os outros* nos apresenta uma narrativa que tem início após um jantar comemorativo pelo restabelecimento físico do anfitrião, recém-saído de uma operação cirúrgica. A reunião tem a duração de uma noite e a autora se revela audaz, ao estabelecer, entre as personagens, conversas cujos temas não perpassam discussões mais aprofundadas, o que, no entanto, em nada diminui a importância do fato narrado, pois o comezinho está cercado de recortes do cotidiano, que causam inquietações nos convidados: a situação da mulher na sociedade portuguesa da época, o amor, religião, arte, divórcio, angústia e solidão. Os personagens-narradores, entretanto, circulam pela casa, mas não possuem o total domínio dos acontecimentos profundos e sim, dos aparentes, superficiais, considerando o que cada um vê, a partir de uma ótica própria.

Dessa forma, as personagens podem ser alternadamente simples observadores ou agentes narradores, dependendo da influência que exercem sobre o assunto em discussão, correspondendo ao que Wayne C. Booth (1980:169) circunscreve como “simples observadores e agentes narradores” (...) mas que “produzem efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos”. Aqui, faz-se necessário abordar, mesmo de maneira introdutória, a questão

<sup>4</sup> *O Estado de São Paulo*, 8/4/89. Maria Helena Nery Garcez é professora da Universidade de São Paulo e escritora.

<sup>5</sup> Para não dizer que não falei dos Cravos: 1960-1990. In: *As razões do imaginário*. EDITUS, 1988. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

ontológica que dá o mote de *Viver com os outros*. Como faz subtender o próprio título, viver “com” prediz uma condição do *ser* que se permite participar do mundo que o circunda, do factível, do enfrentamento de si e dos outros.

Observamos que a estrutura narrativa do romance escapa a uma linearidade no que diz respeito à enunciação, já que o discurso transita em função das muitas vozes que ecoam nos diálogos e monólogos interiores, propiciando, assim, que as personagens surjam e se revelem ao leitor. A enunciação é entrecortada por histórias várias; constata-se que não há uma intriga condutora do relato e sim pequenos conflitos que afloram no diálogo entre as personagens, suscitando pensamentos que dão margem a muitas reflexões, que só se explicitam nos “bastidores”. As conversas que chegam ao palco, ou seja, as que se exteriorizam, esbarram, muitas vezes, em questionamentos, dependendo do tipo de abordagem e dimensão que cada assunto toma.

Implicitamente, está colocada a questão da mulher diante do casamento, o que em muito enriquece as situações de representação, visto que cada casal apresenta, nos bastidores ou mundo interior, uma perspectiva diferente em relação ao tema. Algumas personagens têm consciência da “aparente superficialidade” do encontro, como o próprio anfitrião reflete:

Conversa de salão. Os gestos, a prudência, o segredo, o espanto, a espera, os sins e os não do assunto mais grave, mais sagrado, pesados, medidos, esgarçados, rejeitados com a frivolidade de uma conversa de salão. Ah, minha Ana, minha Ana... sabes que eu não posso acompanhar-te nesse campo... (p. 42).

Segundo Mário Dionísio, em prefácio de *Viver com os outros, a personagem anfitriã, Ana, é uma Penélope que está sempre liberta dos próprios fogos que provoca sem ter de destruir a teia que espontaneamente tece*. Mulher culta, delicada, impassível às provocações e tentativas de invasões à sua privacidade, é confundida por alguns críticos com a autora da obra, como afirma E. Prado Coelho (*Colóquio*, nº 35, 1965), ao argumentar sobre a maneira esquiva com que a personagem escapa dos perigos que a rondam: *o tom literário de alguns diálogos, a extensão de um ou outro monólogo interior, uma relativa identificação entre Ana e a autora*.

Como provocação, a protagonista, assumindo o tom autoral, juntamente com um convidado, elucubra a escrita de um hipotético romance, usando como motivo para construção literária a apresentação dos convidados para o jantar, como se estes fossem personagens do suposto romance. Neste jogo de imitação da criação literária, os pretensos escritores põem em relevo a sua visão do comportamento dos convidados, colocando em evidência

para o leitor o que pensam destes, o que estes são e o que parecem ser. Na apresentação das personagens, são levantados aspectos positivos e negativos dos convidados, quando a ficção se coloca dentro da ficção, num jogo de linguagem que oferece pistas ao leitor.

– Num romance queria saber pegar numa meia dúzia de pessoas e pô-las ante os olhos do leitor carregadas da sua verdade (...) Por exemplo, em vocês. Mas a minha pretensão seria, para melhor vos “expor”, iluminar-vos nesta aparente imobilidade.

– Explico melhor. Ir desfibrando-vos, e a mim própria, naturalmente, enquanto vos encontrais aqui, estáticos. Ao saídes esta porta sois gente movendo-se. Claro, também poderia pô-los a mexerem-se...

[...] – Ao saírem esta porta, o Carlos, por exemplo, pode estar sujeito a um caso de consciência profissional – ou humana(...)

– O tio Vladymiro ... obrigá-lo-ia a encarnar o papel do juiz, ou melhor, o de julgador, o de acusador, levando até ao fim a personagem com que gosta de se identificar.

– ... A Mariana (irá?) iria bater a várias portas para arranjar emprego (...) seria humilhada por patrões de olhinhos lúbricos; ou por seus méritos alçar-se-ia a um lugar privilegiado, provocando um foco de inveja e malevolência nos mesquinhos peitos dos medíocres que costumam realmente alçar-se aos ditos lugares privilegiados...

– Romance de costumes...

[...] – A Rita, tal como a bela Adormecida, acordaria, mas para sentir de súbito um abismo entre ela e o marido, e teria de enfrentar as consequências dessa descoberta...

– Romance psicológico...

– A tia Leopoldina...

Bem, então um flash-back para a tia Leopoldina. A mocidade, os

amores, os filhos, a saúde, a doença, a morte...

– O medo da morte...

Isso é que é romance. Isso é que é vida. Porque as pessoas são aquilo que fazem – ou não são? Nos actes nous suivant...

– De que falavam?

– A mesma história. “De como” escreveríamos um romance.(...) Eu dizia que se escrevesse um romance não me interessaria “cercar” as pessoas em crise. Na hora de crise é-se excessivo, excepcional. Para um autor deve ser um pouco como fazer batota. Como se aproveitasse os gritos que ouve “atrás da porta”, em vez de imaginar, sem auxílio, o que se passa “atrás da porta”... Mas atraindo-me a ideia de pegar numa meia dúzia de burgueses vulgares (– os pequenos-burgueses, os operários, os desprotegidos, esses, são gente em crise pela sua própria condição, ou antes, pela sua situação; são eles próprios um Grito). (p. 96 e 97)

A condução narrativa que mescla autor/escritor revela controle sobre a tensão da trama, no que diz respeito ao discurso exposto, pois vários são os temas discutidos sem que se chegue a um maior embate entre as personagens. Os elementos alusivos à constituição das personagens não são claramente expressos de início, mas estas vão se apresentando no interior da narrativa, indiretamente, através de gestos, falas, demonstração de hábitos e, principalmente, através do revelado em monólogos interiores. A narrativa é complexa e os diálogos vão-se interpondo nesta estrutura coral, onde o leitor tem que estar atento às falas, para poder identificar de quem é a voz, já que não há uma clara passagem de um “ator” para outro. Vão-se seguindo as “deixas”. O romance não é dividido em capítulos, o que reforça a ideia temporal - a história (acontecimentos relatados) passa-se durante poucas horas de uma noite e a dificuldade de comunicação entre os convidados é refletida na própria estrutura narrativa, composta de falas entrecortadas e monólogos interiores, quando os verdadeiros sentimentos são revelados ao leitor e desnudam os perfis: “Por aí é que vejo que ninguém sabe nada dos outros. Somos decididamente incomunicáveis” (p. 90)

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000:318), “o discurso das personagens pode ser analisado tendo em conta o maior ou menor grau de autonomia que manifesta relativamente ao discurso do narrador.” Quanto à trama, não existe uma intriga aparente e sim um conflito metafísico, próprio do contexto ao qual a obra está inserida, que paira nas situações-limite. Segundo a Prof<sup>a</sup> Nelly Novaes Coelho (1994, p. 318), a “literatura experimentalista faz da linguagem o seu nervo vital [...] e se erigiu como objeto de si mesma: uma literatura que se realiza na linguagem (na “escritura”) e não com a linguagem”. E acrescenta:

A nova literatura exige um novo leitor: exige não mais um espectador ou um passivo receptor de sua mensagem (como o fazia a literatura tradicional que entregava ao seu leitor o espetáculo de um universo completo e coerente para ser incorporado à sua própria visão do indivíduo e da sociedade), mas, sim, um leitor em quem provoca uma ativa participação, na difícil e sempre inacabada elaboração de uma obra “aberta” às mil possibilidades de existir. (p. 319-320)

O primeiro parágrafo de *Viver com os Outros* funciona como uma “continuação” implícita para o leitor, sabedor do jantar ocorrido momentos antes, como uma conexão aos acontecimentos posteriores. É a hora em que todos se encontram mais próximos e que os diálogos têm início, além de situar uma narração em primeira pessoa, iniciada pela anfitriã, mas que posteriormente mescla-se com a dos demais convidados, dando visibilidade à estrutura coral.

Na narrativa a ação tem início com a seguinte afirmação (p. 25):

– Não, meus senhores, a separação de sexos, depois do jantar, à inglesa, é proibida cá em casa. Sentem-se, fiquem de pé, formem grupos, o que quiserem; agora, homens de um lado e mulheres do outro, não! Tia Leopoldina, já sei que prefere a cadeira alta. Rita, instale-se aqui no sofá. Sebastião, ao lado da mulher? Muito bem. [...]

Sem nenhum preâmbulo as personagens entram em cena, enumeradas pela protagonista que organiza a distribuição dos mesmos pela casa, promovendo a descontração pelo imperativo atenuado, *sentem-se – fiquem – formem – instale-se*, o que, no contexto, funciona apropriadamente segundo a intenção da protagonista, já que os conhece a todos, fazendo com que os interlocutores respondam ao comando, além de indicar ao leitor a geografia doméstica. Os elementos alusivos à constituição das personagens não são claramente expressos de início, mas estas vão se apresentando no interior da narrativa, indiretamente, através de gestos, falas, demonstração de hábitos e, principalmente, através do revelado em monólogos interiores.

A conversa inicial entre os convidados tem como tema, amenidades, a procedência do vinho, as dietas pertinentes a problemas de saúde. Contrariando a sugestão de Ana, o grupo subdivide-se e, em primeiro plano, o foco recai sobre três mulheres, Rita Sequeira (vizinha da anfitriã), Maria Luísa e tia Leopoldina, cuja conversa acaba tocando em temas triviais relacionados à vida familiar de cada uma:

– Ah! Quantos filhos tem?  
 – Dois. Um rapaz e uma rapariga, com dois e três anos. E a Maria Luísa tem filhos?  
 – Não...  
 – E está casada há quanto tempo?  
 – Há dez anos...  
 Eu casei há cinco, com dezanove anos. Deixa ver os retratos dos pequenos, para mostrar. (p. 26)

Lembrando E. Goffman (1985: 29), em situação de representação é sempre interessante atentar para o termo “fachada”, que o autor designa como “a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação”. A fachada pode funcionar de forma intencional ou inconsciente, dependendo da própria crença do indivíduo no papel que desempenha. O jantar comemorativo do casal Fevereiro agrupa diversos tipos de pessoas e os que já se conhecem procuram se aproximar, revelando o lado social da “fachada” e, no

entanto, nos bastidores, fazem pequenos comentários sobre os outros convidados, alguns falam de si a velhos conhecidos. O caráter superficial das relações provoca um desconforto quase geral e a interação só será possível se houver a descoberta do “outro” e ou de um fator que todos têm em comum: o desejo de não estarem sós.

Ana, a condutora da ação, divide-se pelos quatro cantos da casa. Os convidados começam a interagir, em pequenos diálogos, mas, o que predomina no romance, são os monólogos interiores que revelam a outra face dos atores, a que nunca em diálogo é apresentada. As relações vão sendo tecidas entre familiares, vizinhos e a própria casa, palco e cenário que possibilita aproximações por tema e por afinidades. A passagem dos bastidores para o palco de ação não isola as personagens dos acontecimentos. Tudo é traçado internamente, de forma a equilibrar a dimensão que o desejo individual produz e o pragmatismo social em que os sentimentos são exteriorizados. O “eu” multifaceta-se para adaptar-se às situações, revelando pensamentos que pareceriam maldosos, se concretizados oralmente. Sobre o devaneio e a multiplicidade do “eu”, Bachelard escreve:

Existe um “eu” que assume esse múltiplos “eu”? Um “eu” de todos esses “eu” que tem o domínio de todo o nosso ser, de todos os nossos seres íntimos? (...) Se os “eu” variam de tonalidade de ser, onde está o “eu” dominador? (1996: 163)

Mesmo nos distanciando das teorias teatrais em seu cerne, parece-nos interessante lembrar a teoria que Antonin Artaud desenvolve para o seu manifesto *O teatro da crueldade*, que a tantos surpreendeu e que nos faz refletir sobre os obstáculos entre o vivido e o representado: “Tudo o que é ação é crueldade. E é baseado nesta ideia numa ação extrema, levada além de todos os limites, que o teatro tem de ser reconstruído”. Entendemos neste axioma de Artaud a catarse e a busca do entendimento do ser. Transportando a ideia da representação teatral para algumas personagens femininas, por exemplo, encontramos o vivido e o representado como a crueldade em si mesma, quando estas exercitam a dissimulação, quando tudo veem e nada falam. *Viver com os Outros* nos apresenta um jogo de cena em que todas as personagens dissimulam e conjecturam sobre o que pensam os outros convidados:

A interioridade das personagens só se faz compreendida quando explicitada, pois os comportamentos ocultos distorcem o aparente “eu-social”, máscara que serve para ocultar uma realidade subjacente. Nesta narrativa, os sentimentos e emoções são camuflados frente às testemunhas, quando o fingimento é uma artimanha necessária para dissimular silêncios que

escondem distanciamentos, entusiasmos que escondem desesperanças. A protagonista Ana tenta bravamente desvendar o mundo interior do marido e aproximá-lo dos amigos, mas não consegue compreender a lacuna que o “não dizer” deste representa. Tem consciência da condição concreta do silêncio, sabendo-se do quão paradoxal isso possa parecer, tem consciência de seu amor e da sua impossibilidade de expô-lo ao parceiro, e também concretamente, da sua impossibilidade de formular uma “ponte” que a transporte ao vazio desenhado pelo silêncio:

outra coisa é enovelares-te perante os outros como o bicho-de-conta. (p. 89)

Eu tenho de compreender – e compreendo, por isso aceito – a recusa que há no Henrique perante os outros. (p. 205)

Aquecer a água para o Henrique tomar de manhã. Tanto copo, senhores! Mas correu tudo bem. Ainda no outro dia era o calor do quarto do hospital. Que bom poder festejar o teu regresso a casa, ao trabalho, à vida. (p. 215)

Em dada altura parecias ter desistido de lutar, parecias resvalar devagarinho para o outro lado. Eu gritava-lhe como em sonhos, sem ouvir a voz, que não me deixasses, que não me deixasses.

[...] Se me faltasses, tu que és o meu esteio, que seria de mim? E a outra angústia, que nunca sei descrever-te, ou que nunca sabes ouvir, porque brincas com ela. Onde estou, que sou eu, para onde vou? Três planos de realização, o plano pessoal, o plano social-mundano e o plano social-social. Eu sinto-me humanamente realizada, mas, sem uma vocação que me defina sem uma profissão que me justifique, qual a minha contribuição no plano social? (p. 216)

Ao final, a voz de Ana assume um tom reflexivo e melancólico ao se certificar que a *solidão ontológica e sociológica*, estão mescladas, mas que é preciso viver, é preciso representar, ocultar as palavras reveladoras, afinal, “– É Junho, amor, e estamos vivos. E não estamos sozinhos. Oh, esta alegria de não estarmos sós.” (p. 217). No movimento final do fechamento das cortinas e finalização da representação, vemos uma Ana cansada, criadora e criatura, e ao mesmo tempo, consciente do “engano”.

Mal-entendido. *Malentendu*. Camus. O Camus explica na peça que para evitar mal-entendidos é preciso não usar artifício. “Se o homem quiser que o reconheçam, diga simplesmente quem é”. [...] Mas nunca ninguém nos reconhece. Mesmo quando dizemos quem somos. Sobretudo quando dizemos quem somos. Tu próprio, Henrique... desconfiaste, descreste de um amor que se te oferecia em bloco... [...] Permanente, esta interrogação. (p. 216)

A dificuldade de comunicação e de libertação do mundo da aparência para o da essência nos é mostrada a partir da multiplicidade de papéis que as personagens assumem para conseguirem conviver. A convivência, aparentemente espontânea de *Viver com os outros*, esconde a dificuldade da passagem da intimidade do *ser* para a visibilidade do mundo *social*. O incômodo é marcado pela observação da passagem das horas, pelos pensamentos enfadonhos e inconvenientes, pela ansiedade em se criar um "jogo" que a todos absorva.

### Referências

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Editorial Minotauro, s.d.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- COELHO, Eduardo Prado. In: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 35, out. 1965.
- COELHO, Nelly Novaes. *A obra literária e a expressão lingüística. Literatura e linguagem*. Vozes: Petrópolis, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Vozes: Petrópolis, 1999.
- NÓBREGA, Isabel. *Viver com os outros*. 5. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.
- ROSSUM-GUYON, F. Van; HAMON, P.; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega. p. 27-30.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967.
- USPENSKY, Boris. *A poética da composição*. Estrutura do texto artístico e tipologia das formas compositivas. Porto Alegre, 1981.

Recebido: 22 de outubro de 2011  
Aprovado: 09 de dezembro de 2011  
Contato: mebcampos@hotmail.com