

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AS MENINAS: SINTAXE NARRATIVA E O TRATA
MENTO ESPAÇO-TEMPORAL.

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA
CATARINA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS,
ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA.

MARIA JOANA BARNI ZUCCO

FLORIANÓPOLIS
SANTA CATARINA - BRASIL
NOVEMBRO - 1978

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA OBTENÇÃO
DO GRAU DE

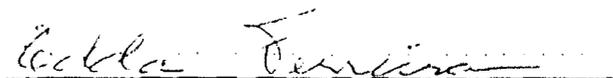
"MESTRE EM LETRAS"

E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS.

PROF.^a EDDA ARZUA FERREIRA
Doutora em Teoria Literária - USP
Orientadora

PROF. CELESTINO SACHET
Livre-Docente em Literatura Brasileira - UFSC
Coordenador de Literatura Brasileira

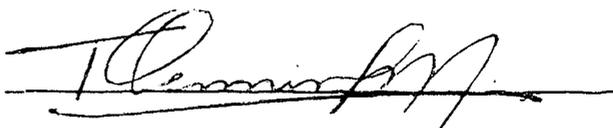
BANCA EXAMINADORA:



Edda Arzua Ferreira



Zahidê Lupinacci Muzart



Teresinha Oenning Michels

AGRADECIMENTOS:

À Prof^a Edda Arzúa Ferreira, por sua dedicação contínua, na orientação deste trabalho.

À CAPES - ACADE - FEBE, instituições por cujo intermédio obtivemos bolsa de estudos durante dois anos.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela formação e informação deles recebidas.

A Lygia Fagundes Telles, que além de ser a autora de AS MENINAS, atendeu prontamente às nossas solicitações.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

S U M Á R I O

	<u>PÁG.</u>
INTRODUÇÃO	1
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Introdução	4
1. METODOLOGIA	5
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Metodologia	8
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	10
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Revisão Bibliográfica	17
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Fundamentação Teórica	31
4. ANÁLISE	34
4.1 - Visão Panorâmica do Romance AS MENINAS	34
4.2 - A Sintaxe Narrativa e o Tratamento Espaço-Tem- poral nos Capítulos e Segmentos do Romance AS MENINAS	44
4.2.1 - Sintaxe dos capítulos	44
4.2.2 - Sintaxe dos segmentos	58
4.3 - A Narrativa Primeira e as Anacronias em AS ME- NINAS	64
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Análise	84

5. CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	94

R E S U M O

O presente trabalho estuda a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal no romance AS MENINAS, de Lygia Fagundes Telles, publicado em novembro de 1973.

Considerando a eficácia dos procedimentos técnicos empregados pela autora como responsável pela VIDA que emerge de cada segmento desse romance, optamos pelo estudo da sintaxe narrativa e pelo tratamento espaço-temporal no romance.

A dissertação divide-se em cinco capítulos: (1) Metodologia; (2) Revisão Bibliográfica das críticas existentes sobre o romance; (3) Fundamentação Teórica para a Análise; (4) Análise e (5) Conclusão.

O capítulo da Fundamentação Teórica baseia-se principalmente em textos de GÉRARD GENETTE, TZVETAN TODOROV, bem como de CLAUDE BREMOND e ROLAND BARTHES.

O Capítulo da Análise subdivide-se em três partes. A primeira - Visão panorâmica do romance AS MENINAS - é um estudo abrangente dos elementos estruturantes da obra. Em seguida, a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal nos capítulos e segmentos do romance AS MENINAS procede a um levantamento das técnicas de arranjo dos sintagmas narrativos e ao desvendamento do jogo temporal da história. A última parte da Análise - A narrativa primeira e as anacronias em AS MENINAS - enfoca o jogo temporal "presente x passado" e as várias formas pelas quais as idéias se associam no interior dos segmentos e capítulos. Preocupamo-nos, no presente capítulo, não apenas com uma abordagem descritiva mas também com a interpretação funcional dos procedimentos narrativos empregados pela autora.

Finalmente há a Conclusão, que procura aproximar os procedimentos narrativos arrolados durante a Análise, comprovando e validando as proposições iniciais.

A B S T R A C T

The scope of the study is the use of narrative syntax and the spatial-temporal development in the novel *AS MENINAS*, by Lygia Fagundes Telles, published in November, 1973.

After a careful consideration of the effectiveness of all the techniques employed by the author to create fictional life in each segment of the novel, the stylistic devices of narrative syntax and spatial-temporal development were chosen as the most fruitful.

The dissertation is divided into five chapters: (1) Methodology; (2) A bibliographical review of existing criticism on the novel; (3) Theoretical Background for Analysis; (4) Analysis and (5) Conclusion.

The chapter on literary theory is based mainly on the texts of GÉRARD GENETTE and TZVETAN TODOROV, as well those of CLAUDE BREMOND and ROLAND BARTHES.

The chapter Analysis has three subdivisions. The first - An overall view of *AS MENINAS* - gives a broad perspective on the structural elements. In the next subdivision, Narrative syntax and spatial-temporal treatment in the chapters and segments of the novel *AS MENINAS*, there follows a survey of the arrangement of narrative syntagmas and of the unfolding of the temporal sequence in the story. The final section - The surface narrative and the anachronisms in *AS MENINAS* - focuses on the interplay between present and past, and the various devices by which ideas are interwoven within the segments and chapters. In this chapter we are concerned not merely with a description of the techniques, but also with a functional interpretation of the narrative procedures developed by the author.

Finally in the concluding chapter an attempt has been made to interrelate the narrative techniques analyzed in the previous chapter, so as to prove the validity of the initial premises.

I N T R O D U Ç Ã O

O objetivo do presente trabalho é estudar a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal no romance AS MENINAS, de Lygia Fagundes Telles.

A escritora paulista Lygia Fagundes Telles, apesar de haver publicado seu primeiro livro de contos em 1944, somente na última década sobressaiu-se como expressão literária, mormente com a publicação, em novembro de 1973, do romance AS MENINAS, sua obra mais representativa, e cuja crítica a consagrou como grande escritora da atualidade.

A escolha da obra AS MENINAS para objeto de nosso estudo deu-se, em princípio, por dois fatores. O primeiro, de ordem inteiramente particular, pelo interesse que o romance nos despertou já na primeira leitura, logo após seu lançamento. O segundo motivo foi o sucesso da obra literária, referendado pela obtenção dos prêmios: "Coelho Neto", da Academia Brasileira de Letras; "Ficção", da Associação Paulista de Críticos de Arte; "Jabutí", da Câmara Brasileira do Livro; e pelas sucessivas reedições em tão curto espaço de tempo, graças à grande receptividade do público leitor.

Como vemos, a obra sensibilizou a elite (representada pelas Instituições que a premiaram) e o grande público, o que vem confirmar a nossa impressão inicial, destituindo-a de carga puramente subjetiva.

O que estudar em AS MENINAS é o primeiro problema a se nos apresentar. Sabemos que a obra literária é um todo complexo que exige procedimentos metodológicos de investigação; do contrário corremos o risco da superficialidade e da perda de elementos significativos. Um romance é um campo muito vasto e profícuo a investigações; por esse motivo preocupamo-nos em delimitar o objetivo deste trabalho, o que, aliás, é princípio do trabalho científico.

Na busca dessa delimitação, algumas dúvidas se nos a

presentaram, a partir da preocupação que tínhamos em realizar um trabalho significativo como crítica literária. Sabíamos, apenas, que precisávamos optar por um ou uns poucos elementos que compunham a obra e, por isso mesmo, procuramos buscar nela algo que, além de significativo, não fosse lugar-comum, não caísse apenas na paráfrase ou no puro impressionismo.

Realizamos novas leituras do romance e, baseando-nos nas informações teóricas obtidas durante os vários cursos do Programa de Pós-Graduação, optamos por uma abordagem que focalizará a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal no romance, partindo-se da hipótese primeira de que o caráter inovador da obra em questão resulta, principalmente, da eficácia desses procedimentos.

A sintaxe narrativa estudará o arranjo dos sintagmas narrativos no discurso, o que caracterizará as diferentes técnicas narrativas empregadas pela autora. O tratamento espaço-temporal no romance estabelecerá um confronto entre a ordem dos acontecimentos na história e no discurso.

É importante lembrar que, segundo TODOROV, ao nível mais geral, a obra literária possui dois aspectos: ela é ao mesmo tempo "história" e "discurso". TODOROV reconhece que nem sempre é fácil separá-los, mas adverte que para compreender a unidade da obra é preciso, antes, isolar esses dois aspectos.⁽¹⁾ Entretanto, ele afirma que o sentido ou a funcionalidade de um elemento da obra está na sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira.⁽²⁾

AS MENINAS é um romance marcado por uma absoluta funcionalidade; e por isso deve ser considerado como um todo orgânico, constituído de elementos diversos que adquirem pleno sentido em relação à organização total da obra. Assim, a sintaxe narrativa não vale apenas pela estruturação que representa e que permite ser reconstruída, mas principalmente pela significação que tem em relação ao romance como um todo; ela vale na medida em que se integra, contribui e ratifica a significação dos outros níveis da obra, visando não apenas uma abordagem descritiva, mas também interpretativa; sem o que nos fixaríamos apenas no plano da investigação, o que implicaria em um estudo esquemático e estéril

do romance que, antes de tudo, é representação ficcional da vida na sua profundidade.

Assim, embora procedamos a uma descrição de aspectos isolados da maneira de narrar (que é o que nos interessa), preocupar-nos-emos, também, com a importância que esses aspectos poderão ter em relação com o conteúdo e com os demais elementos estruturantes da obra.

Esperamos que o presente trabalho seja de utilidade como elemento adensador da crítica existente sobre o romance AS MENINAS. E, principalmente, que se constitua numa forma de abordagem capaz de valorizar a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal em uma obra, elementos altamente significativos da mesma, sempre que estiverem em íntima correlação com a obra como um todo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

INTRODUÇÃO

- (1) TODOROV, Tzvetan. Les categories du récit littéraire. In:-
Communications (Paris), (8): 125-27, 1966.
- (2) Idem ibidem, p. 125.

1. METODOLOGIA

O romance AS MENINAS, de Lygia Fagundes Telles, publicado em novembro de 1973, é o objeto do presente estudo. Tomamos como apoio um volume da 7a. edição (1975), à qual correspondem, portanto, as citações e respectivas páginas que aparecem no de correr do trabalho.

Escolhido o objeto de estudo e fixados os objetivos - a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal no romance -, partimos para a pesquisa bibliográfica, a partir de dois procedimentos.

De um lado, com o auxílio do material que nos foi fornecido pela própria autora de AS MENINAS, procedemos a um levantamento das críticas já publicadas sobre a obra. Cumpre ressaltar que elas se resumem quase que exclusivamente a artigos breves, publicados em jornais e em revistas literárias, nas quais se destaca principalmente a história, e onde a técnica narrativa é apenas superficialmente referida, conforme poderá ser constatado no capítulo da Revisão Bibliográfica, que pretende resumir as críticas estudadas.

Foi em um trabalho publicado por EDDA ARZÚA FERREIRA, nossa orientadora, que encontramos a afirmação mais incisiva quanto à técnica narrativa e que mais se aproxima de nosso objetivo: "E o maior mérito dessa obra situa-se, não ao nível das personagens (postura tão propalada), mas, decorre da apurada técnica de construção empregada pela autora; técnica esta que leva à instauração da isotopia em uma narrativa aparentemente descontínua, paradoxal e caótica".(1)

Após tal afirmação ela descreve, em grandes linhas (no espaço aproximado a uma página), a sintaxe narrativa da obra.

O desejo de desvendar mais detalhadamente esses aspectos, apenas superficialmente referidos pelos críticos em geral, confirmou a escolha que anteriormente fizêramos.

O segundo aspecto da pesquisa bibliográfica enfoca os postulados teóricos da sintaxe narrativa e do tratamento espaço-temporal no romance, como partes da técnica narrativa. Servindo-

nos de obras e artigos de CLAUDE BREMOND (2), ROLAND BARTHES (3) e principalmente de TZVETAN TODOROV (4) e GÉRARD GENETTE (5), procuramos traçar os fundamentos teóricos que amparariam o trabalho. Na elaboração dessa fundamentação teórica como um todo, sentimos a necessidade de outras leituras complementares como "Comunicação em Prosa Moderna" (6), "Psicologia Dell Siglo XX" (7), "Sistemas e Teorias em Psicologia" (8) e outras mais que constam da bibliografia final.

Passamos então ao trabalho direto sobre o romance AS MENINAS, objeto do nosso estudo.

Em uma abordagem dedutiva, procuramos realizar, na primeira parte do capítulo da análise, intitulada Visão Panorâmica do Romance AS MENINAS, um estudo abrangente de todos os elementos componentes da obra, envolvendo a história, as personagens, a linguagem, os modos e aspectos narrativos.

A segunda parte da análise estuda, já mais especificamente, a Sintaxe Narrativa e o Tratamento Espaço-Temporal nos Capítulos e Segmentos do Romance AS MENINAS. Procedemos, nesse capítulo, a um levantamento das várias técnicas de arranjo dos sintagmas narrativos e ao desvendamento do jogo temporal da história, o qual nos revelou dois níveis distintos: o da Narrativa Primeira e o das Anacronias.

A última parte do capítulo da análise, cujo título é A Narrativa Primeira e as Anacronias em AS MENINAS, é ainda mais específica e enfoca, sobremaneira, o jogo temporal "presente X passado", e as várias formas pelas quais as idéias se associam no interior dos segmentos e capítulos.

Não poderíamos, entretanto, determo-nos numa análise puramente descritiva; seria insuficiente arrolarmos procedimentos. Por isso mesmo, durante o desenrolar da análise procuramos interpretar a obra, ou seja, procuramos apontar as possíveis significações que os elementos da sintaxe narrativa e do aspecto espaço-temporal acrescentariam ao romance, enriquecendo-o, a partir do ponto de vista da funcionalidade desses mesmos elementos.

Após o reestudo de todos os procedimentos narrativos arrolados durante a análise, chegamos às conclusões, as quais de

verão dar um fecho lógico ao nosso estudo, comprovando e validando as proposições que constam na introdução.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (1) FERREIRA, Edda Arzúa. "As meninas" e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles. Jornal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 13 mar., 1976. Suplemento Literário.

- (2) BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 60-76, 1966.
 - _____. Le message narratif. In: Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 11-58.
 - _____. Les rôles narratifs principaux. In: - Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 131-8.
 - _____. Le codage du récit. In: - Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 309-33.

- (3) BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications (Paris). (8): 1-27, 1966.

- (4) TODOROV, Tzvetan. A análise estrutural da narrativa. In: - As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 79-90 (Debates, 14).
 - _____. La grammaire du récit. In: - Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971. p. 118-128.
 - _____. Les transformations narratives. In: - Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971. p. 225-240.
 - _____. Les catégories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 125-51, 1966.

- (5) GENETTE, Gérard. Discours du récit: Ordre. In: - Figures III. Paris, Seuil, 1972. p. 78-145.
 - _____. Discours du récit: Frequence. In: - Figures III. Paris, Seuil, 1972. p. 145-182.

- (6) GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. 2.ed. ,
Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972.
- (7) HEIDBREder, Edna. Psicologias del siglo XX. Buenos Aires,
Paidós, 1964.
- (8) MARX, Melvin H. & HILLIX, William A. Sistemas e teorias
em psicologia. São Paulo, Editora Cultrix, 1976.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Os críticos em geral têm escrito muito pouco sobre Lygia Fagundes Telles em livros de história literária brasileira, uma vez que seu sucesso é recente, notadamente acentuado nos últimos cinco anos.

No presente capítulo tentaremos resumir as críticas relativas a seu romance AS MENINAS (publicado em 1973 e cuja 10a. edição sairá em breve) que, além de ser o objeto específico deste estudo, é sua obra mais representativa e através da qual a autora se consagrou como importante voz na literatura nacional.

Depois dele, dois novos livros foram lançados: "Semnário dos Ratos" (1977) e "Filhos Pródigos" (1978); dois livros de contos que vêm, igualmente, alcançando sucesso junto ao público leitor e sendo alvos da atenção dos críticos, já despertados para a grande escritora que é Lygia Fagundes Telles, chamada por Hélio Pólvara de "primeira-dama da nossa literatura". (1)

O material bibliográfico consultado nos foi fornecido, na grande maioria, pela própria Lygia e é constituído de artigos de jornais e revistas literárias e entrevistas da autora.

Porque nosso estudo se preocupa principalmente com os procedimentos narrativos empregados pela escritora, daremos, neste capítulo, maior atenção ao que lhes for pertinente.

Sabemos que Lygia Fagundes Telles preocupa-se com o "ato de escrever" e isso nos foi dito por ela própria em algumas entrevistas ou outros disseram dela:

"Apesar da glória, do renome, Lygia Fagundes Telles ainda encara a literatura como um duro ofício e não descansa". (2)

Ela própria diz:

"Escrevo lenta e cuidadosamente, escolhendo as palavras, mergulhando numa pesquisa paciente, sou muito paciente quando trabalho. Refaço, reajusto, corto, a crescento". (3)

A preocupação com as técnicas empregadas e com os respectivos efeitos pode ser observada em outras declarações de Ly-

gia:

"Por exemplo, em AS MENINAS, uso um tipo de linguagem especial, pois consegui uma adequação entre enredo, personagem e idéia. Mas isto não impediu de ser eu mesma, de dizer o que quero, de mostrar alguma coisa".(4)

E essa linguagem "especial" vem realmente sendo observada pelos críticos:

"Em AS MENINAS, Lygia usou, pela primeira vez, total liberdade de linguagem".(5)

A aproximação da linguagem com o tempo (ambos elementos destacados em nosso estudo) também se fez sentir, apesar de superficialmente, num artigo de AGUINALDO SILVA:

"Vazado numa linguagem que é quase um padrão da escritora, na qual o tempo interior se intercala - e por vezes se mistura - à ação, AS MENINAS é uma feliz tentativa da autora de se debruçar sobre a época em que vive".(6)

Conforme cita ALAN VIGGIANO, é a própria Lygia quem estabelece um paralelo entre AS MENINAS e os dois romances anteriores: "Ciranda de Pedra" e "Verão no Aquário":

"Eles foram escritos dentro de certas normas de conduta literária que me limitavam. Por isso são mais tolhidos. Enquanto que AS MENINAS foi escrito sem travas".(7)

"Lygia escreveu seus dois primeiros romances na antevéspera da maturidade plenamente alcançada em AS MENINAS".(8)

E ele exemplifica esta maturidade a partir dos títulos de seus romances: os primeiros dois elaborados, incitando uma interpretação, enquanto AS MENINAS demonstra a despreocupação de quem já passou por todas as fases do aprendizado e chegou à simplicidade pelo longo e único caminho.(9)

Quanto à técnica empregada, pode-se observar considerações rápidas e variadas:

"A técnica empregada em AS MENINAS não é nova. Nem mesmo a utilização simultânea de várias técnicas é algo de muita novidade. O que existe de extraordinário é a competência com que é feito o trabalho; o cuidadoso entrelaçamento dos focos narrativos; a alternância entre narrador e personagens; a revelação de personali-

dades tão diferentes como Lorena e Ana Clara, através do monólogo interior; e, de vez em quando, todas as personagens se calam, para que o narrador, onisciente como na técnica tradicional da narrativa, as descreva "por fora". (10)

"Ela é mestre na arte de narrar, na técnica narrativa. Tão mestre que corre o risco de ser dominada pela sua mestria. Assim, fez o que quis em AS MENINAS, captando a quase desintegração de três jovens num mundo oscilante." (11)

Pudemos constatar que as críticas existentes, por serem breves, não puderam aprofundar o estudo da técnica narrativa, muito embora seus autores tenham-se demonstrados sensibilizados por ela:

"Lygia Fagundes Telles consegue em AS MENINAS um padrão de prosa excelente e sempre uniforme. E a escolha de cada palavra, aliada a uma pontuação pouco convencional, um pouco joyciana, já criam o clima de tensão necessária para demonstrar o seu conteúdo". (12)

Para BELLA JOZEF, AS MENINAS é um livro inquietante e belo, que se constituiu na experiência culminante de uma escritura lúcida e consciente de sua profissão. (13)

E ela atribui tal lucidez e consciência à busca de inovação, necessária ao escritor moderno, e à qual Lygia se dedica:

"Nosso mundo, não mais correspondendo àquele de nossos antepassados, não pode ser representado pela ficção atual através dos recursos tradicionais". (14)

"Em AS MENINAS, romance composto à base do monólogo interior e do fluxo de consciência dá-se, por um lado, a construção dialógica de uma escrita que é ao mesmo tempo a redescoberta de uma realidade, uma visão lógico-conceptual, segundo a estética romântico-realista que considerava o romance representação do mundo. Os referentes podem ser localizados externamente, mas o suporte ideológico é apenas aspectual e não estrutural. A compreensão da obra está no significante e o significado é conjuntural. Por outro lado, o leitor é confrontado com a experiência mental direta dos personagens. Uma técnica eficiente e positiva é empregada pela autora para compor uma imagem total e não fragmentada do personagem: a conjunção de primeira e de terceira pessoa". (15)

A inovação traz, em seu bojo, a rebelião ao passado, daí a subversão da sintaxe lingüística e narrativa que aparece em AS MENINAS:

"A rebelião contra o realismo horizontal funde-se com uma revolta contra a linguagem discursiva e faz com que Lygia Fagundes Telles se centre na problemática da escrita. O romance também é a narrativa de como está sendo escrito". (16)

"Através do coloquial e ao nível da enunciação, Lygia Fagundes Telles desmitifica um falar rebuscado e retórico, contribuindo para a reformulação da estrutura convencional da ficção e do código habitual de expressão". (17)

Essa chamada para a linguagem é quase lugar-comum na crítica de AS MENINAS:

"Em AS MENINAS a linguagem de Lygia se desintegra como as próprias personagens, mais no enfoque de Ana Clara. A autora acelera a narrativa, com o tempo psicológico entrecruzando-se feroz, feito o fogo das armas mortíferas dos homens". (18)

Também o aspecto temporal da obra é por vezes focalizado:

"AS MENINAS, como acentuei, é terrivelmente acelerado. O tempo é um só e nos abriga como capa inconsútil. Podemos seguir com ele, oscilando, embora como o barco dentro do mar, ou não seguir e naufragar (...). Com essa aceleração, AS MENINAS reflete bem o absurdo existencial de hoje: a megalópolis brutal perdendo o rumo de seu barco e pensando que é muito maior do que o mar". (19)

"Com a duração de um presente indeterminado, onde refluem horas longínquas e horas futuras, amalgamadas numa só vivência, sem início e nem fim (como a própria vida cósmica ...) AS MENINAS surge como a "obra aberta" que, tal como a vida, flui num movimento incessante e eterno". (20)

Há, também, quem considere exagerada a fuga aos padrões lingüísticos evidente em AS MENINAS. Note-se a expressão dura e objetiva: "erros sintáticos":

"AS MENINAS é quase todo escrito em linguagem coloquial com os erros sintáticos que lhe são normais, tanto nos solilóquios quanto nos diálogos. Não sei se utilizando a linguagem mais correta a romancista não acabasse por conseguir a mesma força expressional aqui obtida. Suponho que sim. A autora conseguiu esta coisa extraordinária: cada uma das três moças pensa, fala e sonha em um linguajar peculiar, que a identifica. Sobre o que não resta nenhuma dúvida é que se trata de um romance de enorme poder de comunicação, em que as criaturas vivas se movimentam ao peso de seus

dramas, suas angústias, suas misérias, e também com suas efêmeras alegrias, suas esperanças e eventuais grandezas. Frágeis criaturas que se perdem e degridam na voragem selvática de uma grande cidade".(21)

Muito sutilmente, outro artigo aponta um aspecto negativo na linguagem empregada:

"Sua prosa magnífica, seus parágrafos artisticamente sutis sô perdem um pouco de força quando usa gíria moderna, quando tenta ser porta-voz dos jovens".(22)

"Corajosa", "nova", "adulta" são os adjetivos mais incisivos e repetitivos, através dos quais NELLY NOVAES COELHO apresenta ao público português o romance AS MENINAS e de cujo artigo transcrevemos o trecho seguinte:

"Corajosamente, embora com uma certa e indisfarsável nostalgia, Lygia Fagundes Telles enfrenta, em AS MENINAS, o irredutível compromisso exigido hoje à literatura. Raro exemplo, de alta e fiel dedicação ao ofício de escrever, a escritora paulista, sobejamente conhecida do público português, vem de alterar de maneira substancial o "tonus" a que a sua obra já nos havia habituado. Uma nova linguagem e uma nova coragem de ver e denunciar são os elementos que inauguram uma senda diferente em seu universo de ficção".(23)

Quando dizemos ser AS MENINAS a obra mais representativa de Lygia, não o fizemos gratuitamente. Os críticos em geral, de alguma forma (ora direta, ora sutil), têm referendado a importância desta obra relativamente ao conjunto das obras da escritora em questão:

"AS MENINAS marcou uma etapa nova na literatura de Lygia Fagundes Telles que, sem abandonar a perspectiva psicologista com que trabalhara até então, vinculou-a mais estreitamente a uma compreensão social das personagens em suas reações e valores".(24)

"AS MENINAS é mesmo um romance de alta categoria".(25)

É evidente que tais estudos, exatamente pela natureza dos mesmos - mais informação e publicidade que estudo propriamente dito, na maioria deles - não poderiam omitir a análise das personagens - mais paráfrase do que análise. Transcrevemos, a seguir, uma delas e advertimos que ela não difere substancialmente das demais:

"Lorena, a jovem rica e de formação religiosa, que habita pensionato para não ficar em inteira solidão em

sua própria casa, enquanto a mãe viúva gasta seu tempo lutando contra as marcas da velhice e às vezes volta com o amante mais novo do que ela, que apenas deseja usufruir de sua fortuna, é uma criatura de enorme riqueza interior, que oscila entre a moral burguesa e o sexo, passando os dias ociosos - a Faculdade está em greve - ouvindo música e aguardando o telefonema de Marcus Nemésio, homem casado "infeliz com a esposa", a quem pretende entregar de graça sua virgindade.

Outra personagem importante, que mora no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, estuda ciências sociais e faz parte de um grupo subversivo responsável por assaltos a bancos, pichações de parede e seqüestros. Pratica o sexo normalmente quando tem vontade e com quem deseja, mas ama um dos companheiros do grupo que se encontra preso. Perdeu o ano na Faculdade, mais preocupada com suas atividades subversivas do que com os estudos, e espera salvar o mundo. Ou, pelo menos, seu amante detido pelas autoridades. Chama-se Lia e pertence à família da classe média.

Ana Clara é a terceira "menina" do Pensionato de freiras, filha de pai desconhecido, sem família e sem brônzes, viciada em drogas. Trancou a matrícula na Faculdade, tem um amante traficante, de quem gosta, e se diz noiva de um industrial riquíssimo, mas horroroso em sua opinião, que lhe dará palácio, conforto e retratos em capas de revistas. Toma drogas logo pela manhã, vive em estado delirante, entregando-se a qualquer um. É a única do Pensionato realmente bonita, apesar de estar sempre drogada. Sua fixação é a grandeza, a fortuna pelo casamento salvador, que poderá fazê-la esquecer a pobreza da infância e adolescência, o desconhecimento do pai, os erros da mãe prostituta, a desimportância de nome da família, sua própria vida desregrada. Está disposta até a fazer uma operação na "zona sul", financiada por Lorena, para o êxito desse casamento.

Sobre esses três elementos riquíssimos de humanidade, a escritora construiu, com a melhor técnica, um romance vivo e tenso, cuja leitura prende e emociona". (26)

Além das alusões à técnica e das paráfrases da história e personagens, encontramos em alguns trabalhos certos rasgos de interpretação temática, buscados nas entrelinhas do romance, conforme o que escreveu, por exemplo, NELLY NOVAES COELHO:

"Dentre os inúmeros problemas mesclados no fluxo verbal do romance, destacamos um dos mais importantes, sob o aspecto literário, para ser meditado e analisado em profundidade. Trata-se do questionamento da própria literatura dentro do mundo atual. Valerá a pena escrever? (...) As palavras terão ainda sentido neste mundo visual, utilitarista, tão cheio de carências materiais? Nele haverá lugar para a ficção? Para a

poesia ? Em que sentido deverá existir o compromisso do escritor com literatura e sociedade ?". (27)

E enquanto faz estas e outras indagações mais, vai exemplificando com passagens do romance este questionamento da literatura, implícito na narrativa de AS MENINAS.

Das críticas estudadas, privilegiamos a posição de ALAN VIGGIANO (com referência à nota 10), de BELLA JOZEF (com referência às notas 15 e 16) e em especial o ensaio crítico de ED DA ARZÚA FERREIRA ("As Meninas" e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles), (28) ao qual já nos referimos no capítulo anterior, os quais, de alguma forma, apontaram os caminhos de nosso trabalho.

Conforme pudemos observar, não existe ainda uma crítica exaustiva do romance AS MENINAS, e o que existe não constitui ainda um estudo em profundidade, muito embora todos os críticos que a ele se referiram mostraram-se sensibilizados, quer pela história, quer pelo discurso. Desconhecemos - e Lygia também desconhece pois foi ela quem nos forneceu o material de crítica - algum trabalho acadêmico concluído, de maior porte sobre AS MENINAS. Mais uma vez, portanto, sentimos estar justificada a realização deste trabalho.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (1) PÓLVORA, Hélio. Conforme GOMES, Duílio. Coerência e processo em Lygia Fagundes Telles. (1977). s/indicação.
- (2) GOMES, Duílio. Coerência e processo em Lygia Fagundes Telles. (artigo de jornal, s/indicação).
- (3) TELLES, Lygia Fagundes. O desespero em busca da palavra. Livraria Cultura-Impressa. São Paulo, (7), 1977. Entre vista.
- (4) NA CRIAÇÃO de seus mundos, o amor é a força sempre presente. O Globo. Rio de Janeiro, 4 jul., 1974.
- (5) "AS MENINAS", romance de Lygia Fagundes Telles, uma análise de juventude. Última Hora, São Paulo, 3 dez., 1973.
- (6) SILVA, Aguinaldo. As meninas e o mundo cruel. Opinião, Rio de Janeiro, 28 jan., 1974. p. 18.
- (7) TELLES, Lygia Fagundes. Conforme VIGGIANO, Alan. O romance de Lygia Fagundes Telles. p. 5 (ensaio crítico xerografado, fornecido por Lygia Fagundes Telles, sem indicações).
- (8) VIGGIANO, Alan. Idem ibidem, p. 5.
- (9) Idem ibidem, p. 6.
- (10) Idem ibidem, p. 6-7.
- (11) ANDRADE, Euclides Marques. Meninas voando na ventania. Jornal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 17 abr., 1975.
- (12) LIA, Lorena e Ana em boa prosa. O Globo, Rio de Janeiro, 30 dez., 1973.
- (13) JOZEF, Bella. A arte de Lygia Fagundes Telles. Jornal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Suplemento literário.

- (14) Idem ibidem.
- (15) Idem ibidem.
- (16) Idem ibidem.
- (17) Idem ibidem.
- (18) ANDRADE, Euclides Marques. Meninas voando na ventania. Jornal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 17 abr., 1975.
- (19) Idem ibidem.
- (20) COELHO, Nelly Novaes. "As Meninas" e o naufrágio das elites e o compromisso da literatura. DL. Lisboa, 7 fev., 1974. p. 8.
- (21) FISCHER, Almeida. "As Meninas". Diário de Brasília. Brasília, abril, 1974.
- (22) LIA, Lorena e Ana em boa prosa. O Globo, Rio de Janeiro, 30 dez., 1973.
- (23) COELHO, Nelly Novaes. "As Meninas" e o naufrágio das elites e o compromisso da literatura. DL. Lisboa, 7 fev., 1974. p. 8.
- (24) HOHLFELDT, Antonio. Um Universo em Ebulição. Correio do Povo. Porto Alegre, 11 fev., 1978. Caderno de Sábado.
- (25) CARPEAUX, Otto Maria. Uma quase inocente depravação há 20 anos. (Texto xerografado, sem indicações).
- (26) FISCHER, Almeida. "As Meninas". Diário de Brasília. Brasília, abril, 1974.
- (27) COELHO, Nelly Novaes. "As Meninas" e o naufrágio das elites e o compromisso da literatura. DL., Lisboa, 7 fev., 1974. p. 8.
- (28) FERREIRA, Edda Arzúa. "As Meninas" e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles. Jornal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 13 mar., 1976. Suplemento literário.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

"Toda narrativa consiste em um discurso que integra uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação". Para que haja narrativa é, pois, imprescindível: a existência de acontecimentos sucessivos, para se evitar uma simples descrição; a integração desta sucessão, pois que do contrário teríamos pura cronologia; o interesse humano, porque "é apenas em relação a um projeto humano que os acontecimentos tomam sentido e se organizam em uma série temporal estruturada" (1).

Ao se pretender estudar determinada obra literária, é preciso, pois, que ela seja focalizada por seus ângulos básicos - a narrativa como história e a narrativa como discurso - cujo conjunto cobre as exigências acima apresentadas por BREMOND.

A narrativa é história no sentido em que ela evoca uma certa realidade, acontecimentos e personagens que, de certa maneira, se confundem com a vida real, ou seja, a história é o que é contado. Esta história, porém, é convencional, instaurada pela própria narrativa. Não existe em si, mas na narrativa. A história narrativa pressupõe uma lógica das ações (a sucessão das ações numa narrativa não é arbitrária, mas, obedece a uma certa lógica) e as relações das personagens (é possível estabelecer um número mínimo limitado de relações básicas estáveis entre as personagens). (2)

A narrativa é discurso pela atividade de um narrador que relata a história, e pela (suposta) existência de um leitor que a percebe. É a fala do narrador ao leitor. A narrativa, sob este ângulo, compreende: o tempo (relações entre o tempo da história e o do discurso); os aspectos (a forma como o narrador percebe a história) e os modos (a forma como o narrador expõe a história). (3)

A técnica narrativa seria propriamente a atividade de narrar a história. Ela constitui o que se chama narração ou "discurso das palavras", que nos instrui sobre o "mundo narrado", ou seja, a história. (4) Importante ressaltar que o discurso e história são estreitamente solidários.

O estudo da sintaxe narrativa e do tratamento espaço-temporal de um romance - objetivo deste trabalho - integra ambos os aspectos da narrativa; porque sintaxe e ação estão intimamente imbricadas, pertence à história; mas pertence também ao discurso, por se tratar, antes de tudo, da organização espaço-temporal dos elementos constitutivos da história.

Eis porque, para o presente estudo, passaremos a considerar básicas as tradicionais categorias: ação, personagem, tempo e espaço, estes últimos entendidos como sendo também responsáveis pela ordem que se estabelece na narrativa.

A ação narrativa começou a ser definida por PROPP, para quem a noção de "função" é entendida como: "a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga". (5)

O conceito proppiano de "função" foi conservado sem grandes alterações por seus seguidores: a função tomada como a unidade de base, o átomo narrativo, cujo agrupamento em seqüências engendrava a narrativa. As divergências surgiram a partir da noção de "seqüência". Para PROPP, por exemplo: "Chama-se conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, todo desenvolvimento que parte de um malfeito (A) ou falta (a) e passa pelas funções intermediárias para culminar no Casamento (W) ou em outras funções utilizadas como desfecho. (...) Tal desenvolvimento é uma "seqüência"." (6)

BRÉMOND, entretanto, fala em "seqüência elementar" quando se trata de um primeiro agrupamento de três funções (possibilidade, virtualidade, resultado) e "seqüência complexa", que nada mais é que a diferente combinação das seqüências elementares. (7)

TODOROV, por sua vez, nos apresenta a seqüência como sendo a narrativa mínima completa, ou seja, a passagem de um equilíbrio a outro. (8)

Seja qual for a forma adotada, a verdade é que ela estará sempre assentada sobre a noção de ação. E no momento em que nos propomos, não ao estudo de micro-narrativas, mas, a um trabalho sobre romances inteiros, somos obrigada a estender nosso conceito de unidade de ação para além da concepção dos formalistas.

Chamaremos então "sintagma narrativo" àquele fragmento do texto que a nós se apresenta como sendo a unidade de ação. Trataremos, pois, com macro-unidades.

A sintaxe narrativa tratada nesse estudo não será entendida na acepção rigorosamente estruturalista - unicamente como o arranjo dos sintagmas narrativos - mas ainda como o resultado da ordenação espaço-temporal dos sintagmas narrativos ou macro-unidades de ação, no discurso.

Estes sintagmas narrativos ou macro-unidades de ação poderão combinar-se de diferentes formas, algumas das quais já claramente identificadas e nomeadas pelos críticos e teóricos da literatura no estudo da narrativa.

Vejamos algumas espécies de combinações:

- a) Encadeamento ou Sucessão - Quando um sintagma narrativo sucede imediatamente ao outro. (9)
- b) Enclave ou Encaixamento - Quando há a inclusão de um sintagma narrativo no interior do outro. (10)
- c) Emparelhamento - Quando a mesma ação é vista contrariamente por personagens diferentes. É a chamada conversão de pontos de vista. (11)
- d) Alternância - É uma espécie de encaixamento, mas de forma mais complexa. Acontece quando sintagmas narrativos pertencentes a duas ou mais histórias diferentes se alternam, sucessivamente. É uma tentativa de contar simultaneamente histórias diferentes. (12)

Outras tantas formas existirão na prática, porém menos regulares e definíveis, por cujo motivo não teriam ainda sido oficialmente nomeadas pelos teóricos da literatura.

O tratamento dado às personagens é igualmente fundamental no estudo das narrativas e tem-se constituído um objeto de estudo dos mais explorados. "Personagem-pessoa", "personagem-tipo", "actante" e tantos outros nomes, caracterizam muito bem o diferente desempenho dessa categoria narrativa, assim como o tratamento variado que lhe é atribuído pela crítica.

Mesmo no estudo da sintaxe narrativa - ordenação espa

ço-temporal dos sintagmas narrativos no discurso - o tratamento dado às personagens não pode ser desprezado, pois sabemos que é a conduta humana assumida pela personagem que desencadeia toda a ação narrativa. É BREMOND quem nos diz:

"O engendramento dos tipos narrativos é ao mesmo tempo uma estruturação das condutas humanas agentes e pacientes. Elas fornecem ao narrador o modelo e a matéria de um devir organizado que lhe é indispensável e que ele seria incapaz de encontrar fora daí. Desejada ou combatida, seu fim comanda um agenciamento de ações que se sucedem, se hierarquizam, se dicotomizam segundo uma ordem intangível".(13)

Ainda para BREMOND, a estrutura narrativa repousa, não sobre uma seqüência de ações pura e simples, mas, sobre um agenciamento de papéis.(14, 15)

Nesse caso, o sintagma narrativo tomado como macro-unidade de ação, esboça-se a partir de procedimentos que se combinam para definir os papéis; e é desta combinação que nos vem a noção de acabamento, a noção de narrativa completa.

A narrativa organiza-se pelo arranjo desses sintagmas narrativos, que obedecem relações sintáticas temporais (sucessão ou simultaneidade) e/ou lógicas.(16)

Por sucessão temporal entendemos o arranjo das unidades no discurso, segundo se seguem no mundo imaginário do livro, isto é, na história.

Por simultaneidade temporal podemos entender dois diferentes processos de relação temporal:

- a) A narrativa apresenta dois diferentes acontecimentos da história sem que haja uma relação entre eles, isto é, sem que a existência de um dependa da existência do outro. Situando-os numa mesma cronologia, é a narrativa quem estabelece entre eles uma relação mínima. Esta pseudo-simultaneidade, é instaurada pela utilização de um mesmo espaço no discurso.(17)
- b) Esses acontecimentos simultâneos ao nível do discurso podem, porém, ser igualmente simultâneos ao nível da história. Temos então uma simultaneidade natural.

A lógica evidencia a subordinação na sintaxe narrativa. Os sintagmas narrativos se ordenam segundo um caráter lógico de implicação: a existência de um implica na existência do outro. É uma questão de consequência e não apenas de consecução.

BREMOND faz distinção entre relações lógicas e relações físicas. Chama de relações físicas as de causa e efeito e suas variantes: meio a fim, obstáculo a fim, etc. (18)

Os diversos tipos de relações sintáticas se fazem presentes na narrativa, podendo haver predominância de um ou de outro.

A narrativa moderna, de uma forma toda especial (mas não única, como bem o atesta a tradição literária ocidental), tem realizado as mais variadas combinações possíveis em termos de relações temporais. A literatura atual não apenas joga o tempo na narrativa, mas, também usa o tempo como verdadeiro jogo com vistas a determinados fins. TODOROV chama de "deformação temporal" a fuga propositada à sucessão natural dos acontecimentos para fins estéticos. (19)

Como vemos, a categoria "tempo" na narrativa sugere e exprime a dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. (20)

A narrativa é uma seqüência duas vezes temporal: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa. (21)

Esta dualidade nos leva a constatar que uma das funções da narrativa é a de cunhar um tempo dentro do outro. (22)

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais dentro do discurso narrativo à ordem de sucessão desses mesmos segmentos dentro da história. (23)

Eis porque o tempo do discurso é considerado um pseudo-tempo e corresponde, em última instância, ao espaço ou à localização do sintagma narrativo na ordem total da narrativa.

No nível da história os acontecimentos podem ser simultâneos. No discurso, porém, mesmo que se use a técnica da alternância, eles obrigatoriamente serão colocados um após o outro

(ou, pelo menos, parte de um após parte do outro e assim sucessivamente). Daí a necessidade de romper a ordem natural dos acontecimentos, mesmo que esta não fosse a intenção do autor. Assim sendo, o tempo do discurso é um pseudo-tempo, ou seja, um tempo artificial. (24)

Segundo a terminologia de GENETTE, chamaremos de "anacronias temporais" as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa.

A anacronia não é uma invenção moderna. Já na *Iliáda* ela pode ser observada como bem o demonstrou GENETTE. (25)

Essa discordância do tempo do discurso em relação ao tempo da história pode ocorrer com relação ao passado ou ao futuro. A "Narrativa Primeira" é o nível temporal da narrativa, com estatuto de presente, por cuja relação uma anacronia se define como tal. É, pois, em relação ao tempo desta "Narrativa Primeira" que a anacronia se estabelece como "Prolepse" ou "Analepse".

Prolepse é toda manobra narrativa que consiste em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior.

Analepse é toda evocação tardia de um acontecimento anterior ao ponto onde a história se encontra. (26)

O jogo analéptico e proléptico de uma narrativa não apenas evidencia a discordância entre as duas ordens temporais, mas também destaca as possíveis combinações dos sintagmas narrativos: encadeamentos, enclaves, alternâncias (técnicas já vistas anteriormente), bem como outras mais freqüentes, comuns sobretudo na arte cinematográfica: o "flash-back", "stream", etc.

Sabemos que o Encadeamento ou Sucessão acontece quando um sintagma narrativo sucede imediatamente ao outro. Esta técnica se caracteriza pela ausência de analepse e prolepse. O Encadeamento marca, efetivamente, a "narrativa primeira", ou seja, a sucessão natural dos acontecimentos.

Temos Enclave ou Encaixamento, quando da inclusão de um sintagma narrativo no interior do outro. Este sintagma interior pode ser de sucessão natural em relação à "narrativa primeira" e, portanto, não anacrônico. Mas, pode também, e com muita

propriedade, se constituir de uma anacronia. Nesse caso, o narrador o teria aí encaixado exatamente pela necessidade de explicar um acontecimento passado (analepse) ou futuro (prolepse) para a consecução da ação então narrada.

A técnica da Alternância dos sintagmas narrativos pertencentes a duas ou mais histórias diferentes pode ser construída sobre segmentos cronologicamente simultâneos e de evolução natural idêntica, ou então por segmentos anacrônicos. No primeiro caso não se registrariam analepses e prolepses propriamente ditas. Haveria, de um segmento para outro, apenas um salto com referência à ação, não se registrando o mesmo em relação ao tempo, então seqüencial. As várias histórias estariam inseridas num mesmo tempo e que o discurso procuraria confirmar.

Porém, a técnica da alternância poderia também aproximar histórias anacrônicas evidenciadas pelas analepses e prolepses. Seria o caso, por exemplo, de uma personagem que em determinado momento da narrativa começasse a estabelecer relações com situações passadas, alternadamente. Assim, para cada passo da situação presente haveria uma etapa da situação passada. Considerada a situação posterior como pertencente ao nível da "narrativa primeira", a anterior estaria sendo constituída de analepses. Bastante mais raro entre os escritores é o inverso: narrar a situação anterior ao nível da "narrativa primeira", sendo que a posterior se constituiria então de saltos para o futuro - prolepses.

O "Stream" resulta de um jogo mais complexo entre analepses e prolepses, quando então se torna difícil identificar seus limites. Os acontecimentos são apresentados desordenadamente por livre associação de idéias; presente e passado afluem à consciência do narrador. É evidente que na técnica do stream os saltos não se dão apenas ao nível temporal; eles acontecem também ao nível da significação.

O "Flash-back", por sua vez, nada mais é que um retorno ao passado - uma analepse - para explicar uma ação presente. O que caracteriza o flash-back é que este retorno é coberto por uma história lógica ou cronologicamente contada.

As analepses e prolepses podem variar em "alcance" e "amplitude". O "alcance" vem a ser a maior ou menor distância temporal entre o momento da interrupção da "narrativa primeira" e o início da anacronia. A "amplitude" é a maior ou menor duração temporal da história que a anacronia cobre. (27)

Estas duas categorias - "alcance" e "amplitude" - auxiliam fortemente a caracterização da sintaxe narrativa, pois elas nos permitem verificar a qualidade da anacronia empregada pelo narrador:

- Se seu alcance for exterior ou interior à "amplitude" da "narrativa primeira", teremos prolepses ou analepses externas ou internas, ou ainda mistas."
- Se a anacronia interfere ou não sobre a linha de ação da "narrativa primeira", teremos prolepses ou analepses homodieéticas ou heterodieéticas. (29)

Estes elementos nos forneceria dados para uma possível classificação da narrativa quanto à sua contenção ou dispersão, e quanto ao seu caráter uni ou pluridimensional.

A analepse é bem mais freqüente e justificável que a prolepse. Esta última se adapta melhor à narrativa em primeira pessoa, que se presta, antes de qualquer outra, à antecipação, pelo próprio fato de seu caráter retrospectivo declarado, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e, particularmente, a sua situação presente, que fazem, de qualquer forma, parte de seu papel.

Uma espécie de prolepses são os chamados "anúncios, indícios ou sinais". (30) Encontram-se em estados de breves alusões e são importantes pela curiosidade que despertam no espírito do leitor. Diferem, porém, das "pistas" ou "iscas" que apenas despertam a atenção mas não antecipam nada, não sendo, pois, prolepses. (31)

As anacronias serão consideradas analépticas ou prolépticas, na medida em que elementos verbais do discurso nos permitam situá-las num determinado momento da história. Há, em certas narrativas, aqueles acontecimentos que poderíamos chamar "sem data e sem idade", quando não há referente verbal capaz de dete

tar qualquer relação entre o tempo do discurso e o tempo da história. Nesse caso teremos a "acronia", que ocorre quando nenhuma inferência do conteúdo pode auxiliar o analista a definir o estatuto de uma anacronia, privada de toda a relação temporal.⁽³²⁾

A longa abordagem sobre o aspecto temporal da narrativa e sua evidente implicação na sintaxe da narrativa poderiam nos levar a crer que a categoria tempo por si só se constituiria a responsável pela identificação e combinação dos sintagmas narrativos. No entanto, como muito bem o demonstrou GENETTE num estudo sobre "La recherche du temps perdu",⁽³³⁾ o narrador pode ter outras razões que não a cronológica para proceder ao agrupamento dos sintagmas narrativos. Ele dá como exemplo a proximidade espacial, a identidade climática e o parentesco temático, através do que o narrador manifesta mais e melhor a autonomia temporal da narrativa.⁽³⁴⁾

Além disso, ao procurarmos caracterizar a sintaxe narrativa de uma obra, outro aspecto também temporal que não a ordem pode ser cotejado entre a história e o discurso: trata-se da frequência.⁽³⁵⁾

"Um acontecimento não é só capaz de se produzir; ele pode também se reproduzir ou se repetir. (...) Assim também, um enunciado narrativo não é somente produzido; ele pode ser reproduzido, repetido uma ou mais vezes dentro do mesmo texto".⁽³⁶⁾ Dando seqüência a tal estudo, GENETTE estabelece quatro tipos de relações entre os acontecimentos narrados (nível da história) e os enunciados narrativos (nível do discurso).

É possível, ao narrador, contar uma vez o que se passou uma vez. Temos então a narrativa singulativa. Outra forma também considerada singulativa (embora paradoxal à primeira vista), é a de se narrar várias vezes o que aconteceu várias vezes. Aqui, as repetições no discurso corresponderiam às repetições na história.

O narrador, por outro lado, pode optar por outra técnica: contar várias vezes o que se passou uma só vez. Isto ocorre sobremaneira quando empregadas as técnicas do "stream" ou "flash back". São as chamadas narrativas repetitivas, muito embora a

repetição não necessite ser fiel. Ela pode apresentar variantes lingüísticas, bem como variações de ponto de vista.

O narrador pode, também, de uma só vez, assumir conjuntamente várias ocorrências de um mesmo acontecimento. Teremos, então, narrativa iterativa. (37)

A utilização específica ou predominante dessas formas de narração caracterizará, também, a técnica narrativa do autor, prestando-se, pois, como valioso dado ao desvendamento da sintaxe narrativa, trabalho ao qual nos propomos.

A sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal em um romance relacionam-se muito de perto com as teorias associacionistas da ciência psicológica. É a maneira pela qual o narrador associa as idéias (quer do ponto de vista temporal, quer espacial, quer temático e quer, ainda, por outras razões), que engendrará a narrativa, propriamente dita. A "coisa contada" toma corpo e sentido através de seu relacionamento e integração no discurso. Por isso buscamos na ciência psicológica algumas informações auxiliares na tentativa de desvendarmos e classificarmos coerentemente a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal em nosso estudo.

Já nas raízes mais antigas da psicologia encontramos Aristóteles estudando a memória e enunciando os princípios básicos da associação de idéias: por contraste, por semelhança e por contigüidade no espaço e no tempo. (38) Embora acrescidos, alterados e/ou pormenorizados, tais princípios conservaram-se durante os séculos como a base das teorias associacionistas da memória e estas, integrantes diretas ou indiretas de todas as correntes psicológicas.

Os empíricos britânicos que formaram toda a base da psicologia formal constituíram uma escola altamente associacionista, assentada ainda nos princípios aristotélicos, aos quais acrescentaram um quarto, o da causalidade. (39) As idéias se associariam também por uma questão de causa e efeito.

Nas narrativas, as associações por contraste parecem ser as menos comuns. Somente um espírito altamente sensibilizado pelas antíteses servir-se-ia delas com maior freqüência.

As associações por semelhança - empiricamente mais lógicas e naturais - podem subdividir-se em sensorial e intelectual. Semelhança sensorial é aquela em que a memória associa idéias através de imagens sensitivas. Tais imagens geram lembranças que se somam e constituem o enredo do romance. Semelhança intelectual é aquela estabelecida pelo narrador através de uma elaboração mental mais complexa. Não mais a imagem sensitiva, mas a referente mental de um fato, objeto, idéia ou situação estimula uma associação com outros momentos semelhantes, mesmo que tal semelhança seja muito tênue.

O princípio aristotélico da contigüidade no espaço e no tempo é passível de uso freqüente nas narrativas. A narração de um fato situado num determinado tempo levará o narrador a associá-lo a outro, com o qual não se relacione nem por semelhança, nem por contraste, mas unicamente por uma razão temporal. O mesmo processo é verdadeiro também em relação ao espaço.

As associações através de causa e efeito são aquelas das quais não se pode fugir. A existência de uma implica na existência de outra. É o procedimento mais lógico quando se trata de direcionar as idéias.

Conforme vimos, são muitos os processos pelos quais pode-se guiar a memória associativa do narrador (fundada, evidentemente, a partir de uma escolha do escritor) no arranjo da narrativa.

Um estudo que busque caracterizar a técnica narrativa de um autor não pode também prescindir da observação de como a história é percebida pelo narrador ou, mais precisamente, qual a relação entre a personagem e o narrador. Trata-se do "aspecto" da narrativa e compreende o que teoricamente chamamos de "ponto de vista" ou "visões do narrador", artifícios da técnica narrativa, cuja escolha e combinação alcançam efeitos diversos.

A interferência do narrador no discurso pode ser maior ou menor. Pode estar completamente distanciado, pode interferir de vez em quando ou, inclusive, incorporar uma personagem. Dessas relações aspectuais - personagem-narrador - surgirá outra categoria: os modos narrativos. Eles dependem do tipo de discurso

utilizado pelo narrador para nos fazer conhecer a história: discurso constativo e performativo, ou, ainda, discurso direto, indireto, indireto livre ou direto livre.

A combinação das diversas modalidades de discurso visa a determinados efeitos de estilo. A escolha do modo narrativo depende da orientação própria da obra, quer no nível da "coisa contada" quer no dos "contantes". Os estruturalistas, já o sabemos, pregavam uma teoria funcionalista dos elementos literários. É TODOROV quem nos diz que o sentido de um elemento da obra está na possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos desta obra e com a obra inteira.⁽⁴⁰⁾ Acreditamos que essa teoria não só mereça aceitação da crítica como também seja consciente por parte dos autores em geral. Bem antes, já FLAUBERT nos dizia: "Não há em meu livro uma descrição isolada, gratuita: todas servem às minhas personagens e têm uma influência longíqua ou imediata sobre a ação".⁽⁴¹⁾

Concordamos com TODOROV e FLAUBERT, citados anteriormente, e é por isso mesmo que, embora objetivando o estudo da sintaxe narrativa e do tratamento espaço-temporal no romance, algumas vezes nos vemos compelida a focalizar outros aspectos que não apenas a organização espaço-temporal dos sintagmas narrativos, muito embora lhe concedamos um enfoque todo especial.

BARTHES é bastante categórico quando afirma:

"Compreender uma narrativa não é somente seguir o desdobramento da história, é também, reconhecer nela "estágios", projetar os encadeamentos horizontais do "fio" narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro".⁽⁴²⁾

A narrativa é, pois, um complexo de várias categorias em vários níveis, intimamente relacionados entre si, numa perspectiva integratória. Eis porque, embora fazendo da sintaxe narrativa e do tratamento espaço-temporal a linha central do presente estudo, compreendemos que a maior ou menor complexidade do jogo sintático narrativo envolverá igualmente outros níveis da narrativa, motivo pelo qual a eles nos referimos no decorrer deste capítulo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

- (1) BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 62, 1966.
- (2) TODOROV, Tzvetan. Les categories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 125-38, 1966.
- (3) Idem ibidem, p. 138-48.
- (4) LEFEBVE, Maurice-Jean. O discurso da narrativa. In:- Estrutura do discurso, da poesia e da narrativa. Coimbra, Livraria Almedina, 1975. p. 169-210.
- (5) BREMOND, Claude. Le message narratif. In:- Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 15.
- (6) PROPP, Wladimir. Le conte comme totalité. In:- Morphologie du conte. Paris, Seuil, 1970. p. 112.
- (7) BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 60-61, 1966.
- (8) TODOROV, Tzvetan. A análise estrutural da narrativa. In:- As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 86 (Debates, 14).
- (9) PROPP, Wladimir. Op. cit., p. 113.
BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 61-63, 1966.
_____. Les rôles narratifs principaux. In:- Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 132.
TODOROV, Tzvetan. Les categories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 140, 1966.
- (10) Idem ibidem às notas anteriores.

- (11) BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 62-64, 1966.
- (12) TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 140, 1966.
- (13) BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 76, 1966.
- (14) BREMOND, Claude. Les rôles narratifs principaux. In:- Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 133.
- (15) Entendemos por "papel" o desempenho da personagem, a sua performance.
- (16) Quando falamos em "tempo de discurso", subentendemos também o espaço ocupado pelos sintagmas narrativos no discurso.
- (17) O espaço no discurso é a localização do sintagma narrativo na ordem total da narrativa.
- (18) BREMOND, Claude. Le codage du récit. In:- Logique du récit. Paris, Seuil, 1973. p. 320.
- (19) TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 138, 1966.
- (20) Idem ibidem, p. 138.
- (21) GENETTE chama de "tempo da narrativa" aquilo que TODOROV nomeia "tempo do discurso". Considerando que aceitamos a divisão proposta por TODOROV: Narrativa como história e Narrativa como discurso, preferimos conservar a denominação de TODOROV: "tempo do discurso".
- (22) METZ, Christian. Conforme GENETTE, Gérard. Discours du récit: Ordre. In:- Figures III. Paris, Seuil, 1972. p.77
- (23) GENETTE, Gérard. Discours du récit: Ordre. In:- Figures III. Paris, Seuil, 1972. p. 78.

- (24) Idem ibidem, p. 78.
- (25) Idem ibidem, p. 79.
- (26) Idem ibidem, p. 79-90.
- (27) Idem ibidem, p. 89.
- (28) Idem ibidem, p. 89.
- (29) Idem ibidem, p. 91.
- (30) Idem ibidem, p. 111.
- (31) Idem ibidem, p. 113.
- (32) Idem ibidem, p. 119.
- (33) GENETTE aplica sua análise sobre o romance "Recherche du temps perdu", de Marcel Proust.
- (34) GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 120.
- (35) GENETTE, Gérard. Discours du récit: Frequence. In:- Figures III. Paris, Seuil, 1972. p. 145.
- (36) Idem ibidem, p. 145.
- (37) Idem ibidem, p. 146-167.
- (38) HEIDBREder, Edna. Psicologias del siglo XX. Buenos Aires, Paidós, 1964. p. 36.
- (39) MARX, Melvin H. & HILLIX, William A. Sistemas e teorias em psicologia. São Paulo, Editora Cultrix, 1976. p. 124
- (40) TODOROV, Tzvetan. Les cateogires du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 125, 1966.
- (41) FLAUBERT, Conforme TODOROV, ibidem, p. 125.
- (42) BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structural des recits. Communications (Paris), (8): 5, 1966.

4. ANÁLISE

4.1 - Visão Panorâmica do Romance AS MENINAS

A narrativa de AS MENINAS se adensa e corporifica-se pelo discurso; em vista disso, só uma leitura atenta será capaz de detectar toda a problemática da história. A variada técnica narrativa lhe dá a verdadeira riqueza que seria dispersada, por exemplo, se se tentasse resumir as histórias das várias personagens. Não queremos dizer com isso que a obra não tenha valor quanto ao conteúdo, nem que estejamos frente a uma obra de espírito parnasiano ortodoxo, cujo valor se encontra apenas no palavreado e aspectos formais. Não. AS MENINAS é um romance essencialmente humano e urbano, em que três moças universitárias de origens bem diversas sob todos os aspectos (bio-físico, social e moral) encontram-se casualmente morando num mesmo pensionato de freiras, cada qual trilhando caminhos diferentes, mais ou menos condicionadas pelo passado, e presas a valores e convicções atuais.

Lorena é uma menina ainda rica, mas fruto da decadência da aristocracia rural, que perdera o pai e o irmão na infância. Lembranças (ou fantasias) dessas mortes a torturam bastante. Sua presença nesse pensionato caracteriza principalmente sua alienação. Ela não quer participar dos problemas da família (as frustrações amorosas e medo da velhice de sua mãe), bem como de seja afastar-se o quanto possível das "engrenagens" da cidade grande. Aí em sua "concha" ela cria seu próprio mundo, interiorizado, cheio de sonhos e lembranças. No final da história, porém, ela dispõe-se a assumir a realidade do mundo exterior e voltar, pelo menos temporariamente, para junto da mãe.

Lia, uma subversiva romântica, cujas raízes genéticas (o pai é alemão nazista e a mãe é autêntica baiana) teriam influenciado na formação de seu temperamento aparentemente antagônico.

Sufocada pelo amor e preconceitos dos pais, deixa a Bahia e aí se encontra completamente absorvida e integrada à causa política, escrevendo artigos, fazendo reuniões, participando de operações, instruindo e dando apoio aos mais jovens, sofrendo as dores de toda a massa dominada. Não hesita, porém, em servir-se

do dinheiro e dos bens dos capitalistas (no caso, Lorena e mãezinha) para suas atividades subversivas, e por fim larga tudo e prepara-se para uma viagem à Argélia, onde se encontrará com seu bem-amado, um líder subversivo preso e deportado para lá. Um encontro romântico. Ela esquece os ideais nacionalistas, patrióticos e humanitários. Tudo indica que ela irá unicamente ao encontro de seu amor.

Ana Clara pretendia ser psicóloga, porém não passa de universitária frustrada. Suporta a carga de um passado junto à mãe, prostituta pobre. Vive às custas de sua beleza e entrega-se às drogas e ao sexo, enquanto busca um casamento rico que venha solucionar seus problemas. Sua vida devassa leva-a à morte no final da história.

Atitudes e sentimentos bons e ruins envolvem as três moças e as embaraçam no dia a dia agitado do labirinto urbano: intelectualismo, alienação e incertezas, idealismo, patriotismo e subversão, drogas, sexo, verdade e mentira, tudo isso se interliga e se alterna através de um arranjo criativo de técnicas variadas.

Mas o que nos impressiona sobremaneira é a extrema coerência entre maneira de narrar e história, servindo aquela de força vital a esta. O ritmo da narrativa ratifica o ritmo da vida das personagens.

Não fosse a técnica narrativa escolhida tão vigorosa e dinâmica, a obra poderia resultar apenas no retrato falado de Lorena, Lia e Ana Clara, que nada têm em comum, a não ser o fato de morarem no mesmo pensionato e serem (pressupostamente) igualmente jovens.

É a arte de narrar que confere à obra a vitalidade que ela possui.

Os doze capítulos de AS MENINAS, escritos sofregamente, no mesmo ritmo das vidas que narram, são aparentemente descontínuos e não lineares. Um estudo minucioso, porém, evidencia que a sintaxe narrativa de seus elementos é curiosa, mas rica; multidimensional, mas não arbitraria. Ela concorre ao lado dos demais níveis para a caracterização da obra como um todo isotópicamente

co. A coexistência das mais variadas técnicas tem sentido por sua funcionalidade para com a narrativa como um todo, ou seja, pela correlação que mantém com outros elementos da obra.

Conforme já dissemos, AS MENINAS não é uma obra linear, em que os acontecimentos vão se somando ao nível do discurso da mesma forma e segundo a mesma cronologia com que se instauram na (hipotética) história real. Eles se interligam por razões e formas diferentes e variadas, conforme veremos no decorrer desse estudo.

A narrativa é dividida em doze capítulos, no interior dos quais outras subdivisões aparecem. A estas chamaremos "segmentos narrativos" e terão como limite as divisões feitas pela própria autora. Esses "segmentos narrativos", entretanto, nem sempre concordam com a idéia de "Sintagma Narrativo",⁽¹⁾ uma vez que eles não nos transmitem, sempre, a noção de acabamento de uma ação.

A não linearidade narrativa é visível, em primeiro plano, pela passagem de um capítulo a outro, onde não temos seqüência temporal e lógica de acontecimentos. São, antes, eixos diferentes que culminarão, através da coexistência de várias técnicas, num momento comum, em que as três personagens principais encontram-se no último capítulo - um encontro de separação: Ana Clara morre, Lia viaja para Argélia e Lorena volta para a casa da mãe. O trajeto convergente das várias histórias põe fim às mesmas, que agora serão outras em suas rotas divergentes.

Observe-se que na linha do presente, Lorena, Lia e Ana Clara jamais estiveram juntas em capítulo ou segmento qualquer. No capítulo um estão presentes Lorena e Lia; no segundo, apenas Ana Clara; no terceiro, apenas Lorena; o capítulo quatro focaliza novamente Ana Clara; o quinto, Lorena; o sexto é exclusivo de Lia e seu mundo, e assim por diante. Somente no capítulo doze há o encontro das três (ou pseudo-encontro, pois Ana Clara já estava morta). Do ponto de vista crítico, tais desencontros têm significações funcionais para com a significação geral da obra: "os próximos ausentes da cidade grande".

Segundo o que já afirmamos, cada capítulo procura con- figurar em especial o mundo de uma personagem ou, no máximo, de

duas. A alternância na apresentação desses mundos concorre para a criação de um clima de simultaneidade dos acontecimentos, que se depreende do todo muito mais pela técnica de construção empregada pela autora, que pelos elementos textuais indicativos de tempo. O ritmo do discurso, mais do que a história em si, revelou-nos uma realidade sôfrega e agitada.

A atuação das personagens não é o estudo a que nos propomos no presente trabalho. Porém, se dermos a ela rápida atenção, veremos aqui também uma demonstração da grande coerência da obra: a correlação contínua de cada elemento em cada nível.

Lorena vive num comodismo alienante, em função de seus hábitos de menina rica. Vejamos como ela própria assim se caracteriza:

"Detesto guiar, entrar nas engrenagens. Nas besouragens, diria a Aninha. Enredos. Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já sente odores. Se abre o bico para dizer boa noite passa de testemunha para participante. E não adianta fazer aquela cara de nuvem se diluindo ao largo porque nessa altura já puxaram a nuvem para dentro e a janela-guilhotina fechou rápida." (p. 48).

A ela não importa que horas sejam, se oito, nove ou dez ... Importa apenas que é hora de tomar banho, ou que é dia de compras.

"Lá fora as coisas podem estar pretas, mas aqui tudo é rosa e ouro." É preciso ter um peito de ferro pra agüentar esta cidade" - diz a Lião que cruza esta cidade com sua alpargata azul. Mas não entro na transa e nem quero. Faculdade, cinema, um pouco de clube (clube fechado) uma ou outra lanchonete, compras nas minhas lojas especialíssimas. O oriehnið vem num envelope. Dia de comprar livros e discos, dia de Deus me visitar, oi Lorena." (p. 49).

Para Lorena o tempo não é feito de dias, horas e meses, mas de atitudes habituais que se seguem:

"Voltou-se para o calendário que pendia da parede, flâmula com os meses estampados na seda. Este era o Ano Solar. "Nunca o sol esteve tão perto." - pensou encarando a janela. Bom tempo para fazer amor mas não revolução, que calor muito forte em subdesenvolvido, amolece." (p. 93).

"Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer a ginástica antes, mas devia estar com a pressão baixa, precisava da água quente para o estímulo inicial. Embora passageiro. "Ai, meu Pai". Almoço com a mãe. Como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim, dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera." (p. 94).

Por tudo isso, não há na história de Lorena dados indicativos do tempo real; há apenas atitudes que se supõem sucessivas.

Lia de Melo Schultz, por seu caráter subversivo e realista declarado (embora infinitamente romântica e idealista) preocupa-se com o tempo. Ele é sua arma. É preciso agir muito e as horas do dia são poucas para tanto. Mas tudo é muito calculado; um subversivo não pode se descuidar:

"Hoje tenho que camelar o dia inteiro, putz." (p. 7).

"Vim com o carro da mãezinha, idéia fabulosa porque a diantei demais minha lista, fiz coisas à beça, providências, despedida de amigos - disse e parou na minha frente: - Tudo se precipitou de tal jeito, Miguel já embarcou." (p. 238).

"Lena, daqui a pouco amanhece, tenho que ir embora antes que amanheça, certo?" (p. 258).

"Depressa Lena, afunde esse pē no acelerador, estamos feito tartarugas!" (p. 263).

É da história de Lia que podemos depreender os sinais temporais mais evidentes, por estar, mais que todas, ligada ao tempo real. Informações como: "amanhã", "hoje", "no dia seguinte", são bastante freqüentes.

Ana Clara vive com pressa. Pressa do futuro que a compenará das frustrações passadas. Para ela, existem principalmente dois tempos: o Passado (a infância, a mãe, Dr. Algodãozinho) e o Futuro (ano que vem). O presente é apenas um elo entre os dois, um tempo de pressa, de espera e de fuga através das drogas. Toda a história de Ana Clara é de freqüência repetitiva: várias vezes ela conta os mesmos acontecimentos da infância, várias vezes ela planeja o seu "ano que vem", várias vezes ela está com pressa ... Ana Clara é completamente alienada do tempo real, por isso mesmo sua história não nos fornece dados a respeito.

Um dos fatores que contribuem para a instauração de uma narrativa aparentemente caótica e de curiosa sintaxe é o diferente emprego que a autora faz do "ponto de vista" ou "visões narrativas". Se seu objetivo era alcançar efeitos de simultaneidade de acontecimentos - o que é pertinente em primeiro plano ao nível da sintaxe narrativa - ela o conseguiu também pelo manejo do "ponto de vista". Tentando ressaltar a efervescência da vida da cidade grande pela atuação das três personagens principais, Lygia Fagundes Telles procura fazê-lo da forma mais realista possível. Portanto, ela não poderia se utilizar de uma narrativa tal, em que o narrador fosse sempre exterior, onisciente e onipresente, já que esta forma de narrar foge aos princípios da realidade. Por isso, em AS MENINAS, Lygia Fagundes Telles faz confluir vários ângulos de visão: o narrador se esconde ora sob Lorena, ora sob Lia e ora sob Ana Clara. Amplia-se, assim, o ângulo de visão através da fala de várias personagens, falas que muitas vezes constituem a essência da coisa contada. Por exemplo: o sétimo segmento do capítulo um, embora pertença a um capítulo que focaliza especialmente Lorena, é narrado por Lia. Com este expediente, Lygia Fagundes Telles, sem precisar servir-se da onisciência e onipresença tão irreais, mostra-nos Lorena vista por outra personagem, analisada sob o ponto de vista particular de outro alguém inserido na história. É fácil observar que os diálogos constantes desse segmento são secundários e, porque não dizer triviais? Pouco ou nada nos dizem da história. As ações também são mínimas e sem maior expressão:

"Lorena me entrega xícara." "Despejo mais chá na xícara." "Pulo, Lorena que parou de pedalar a agora faz exercício respiratório ..." "Bebo o chá morno."

A essência da história nesse segmento vai encontrar-se exatamente nas incursões interiores de Lia-narrador. Através uma série de associações ela pensa na personalidade de Lorena (e com isso nô-la descreve); disserta sobre os intelectuais e caracteriza, em parte, a situação de seu grupo.

Por outro lado, há também momentos em que a narrativa se apresenta na terceira pessoa, sendo, então, as personagens e acontecimentos vistos de fora, permitindo-se o narrador a poucas e moderadas investidas de onisciência, como nesses trechos:

"Não era oriehnid que ele queria. Era dinheiro mesmo. Bastardo. "Análise de grupo. Imagine se vou me abrir com esses piolhentos" - pensou enrolando no dedo um anel de cabelo. - Ou se queixam o tempo todo das tre padas ou curtem aquelas dúvidas, fico veado? Não fi-co? Ora, dane-se. Quem é que está se importando ? " (p. 33).

"- Ai meu Pai - gemeu Lorena enrolando-se na toalha. Saltou no piso e ficou esfregando nele as solas dos pés. Viu-se irreal no espelho embaçado pelo vapor d' água. Não era amada? Não, certamente não. Mas continuaria amando, amando até - morrer, não. Até viver de amor. Foi ao toca-discos e aumentou o volume. O som se fortaleceu áspero, intratável. Torceu mais o botão e a música se expandiu empurrando os móveis, as pare des. Recuou aturdida num acesso de riso, oh, vontade de sair pelada pela rua afora, agarrar as pessoas e sair dançando com elas, lutar boxe, fazer amor, comer, ai! Que fome." (p. 55).

Note-se que a relativa onisciência percebida nesses e em outros trechos do discurso não advém propriamente dos aspectos narrativos, mas dos modos. (2)

Essa relativa onisciência será evidente em quase todos os momentos em que há a presença do discurso indireto livre⁽³⁾ e do discurso direto livre.⁽⁴⁾ Façamos, pois, em "pseudo-onisciência ins taurada pelo tipo de discurso".

Convém salientar ainda que esta confluência de perspec tivas ocorre com frequênciã e dinâmica irregulares: a troca de narrador pode ocorrer de um segmento narrativo a outro (a), de um parágrafo a outro (b), ou no interior de um mesmo parágrafo (c), e até mesmo no interior de um mesmo período, pela utilização dos discursos direto e indireto livres (d).

(a) O quarto segmento do capítulo um, narrado por Lorena, as sim termina:

"Penetrou-me encachoeirada, tapou-me o nariz, pronto, vou morrer! pensei num salto. Fugi aos pulos. Era o amor? Era a morte? Uma coisa só, respondi num verso. Nesse tempo escrevia versos." (p. 15).

O segmento seguinte é narrado por um narrador exterior , assim:

"A Gata aproximou-se da sacola que Lia deixara no meio da alameda. Cheirou o couro, desconfiada. Sentou-se meio de lado por causa da barriga. E ficou olhando para Lorena, encarapitada na janela do quarto." (p.15)

- (b) À página 39, por exemplo, temos um caso de mudança de parágrafo envolvendo também mudança de narrador. Inicialmente é Ana Clara quem narra:

"Vai perguntar e digo que vou operar as amígdalas, minhas amígdalas estão podres, meu apêndice está podre, ah que depressão. E esse aí que não resolve."

No parágrafo seguinte, a fala de Ana Clara, é introduzida por travessão, como discurso direto, completada, depois, pela fala do narrador:

"- Estou com frio, Max, me cubra. Me cubra, amor - disse ela. Debateu-se fracamente sob o corpo do jovem." (p. 39).

- (c) "Mieux piscou para Lorena, Ficava eufórico quando podia mostrar seu prestígio. (...) Apanhou no chão uma carta de baralho, era uma dama-de-espadas. Colocou-a de pé na frincha da porta. E como mãezinha ia na frente e Irmã Priscila se ocupava em fechar a janela, ele aproveitou e passou a mão na minha bunda." (p. 15-16).

Observe-se que no início da citação a fala é do narrador exterior e ao final da mesma é Lorena quem fala. Os períodos intermediários são ambíguos quanto ao narrador que pode ser o exterior ou Lorena.

- (d) "Mas as proporções gloriosas herdou da mãe, proporções e cabeleira de sol negro desferindo raios por todos os lados, que fivela, que pente consegue prendê-la? O açúcar da voz quando está nostálgica também é herança baiana. Compota de jaca. Mas o senhor Karl firme debaixo do braço, encondido e exposto, camuflado e exibido, que ninguém saiba que esta é minha Bíblia!" (p. 51).

O trecho começa narrado por Lorena e, graças ao discurso direto livre, finda com a fala de Lia.

Isso posto, parece clara e comprovada a nossa afirmação inicial de que o manejo das perspectivas da narração e dos tipos de discurso teria influenciado decisivamente a ordenação dos acontecimentos no interior da narrativa, vindo a estabelecer e/ou facilitar seus efeitos de simultaneidade e agitação.

Narrativa como história e narrativa como discurso se completam e, por isso mesmo, a riqueza da primeira poderia ser anulada pela inviabilidade do segundo e vice-versa. É exatamente sob este aspecto que encontramos o ponto alto de AS MENINAS: uma

narrativa isotópica. Em todos os níveis, seus elementos concorrem abertamente para sua uniformização como um todo, no qual os elementos imbricam-se num trançado original, favorecendo, todos, a instauração da trama do romance.

Entendemos que a sintaxe narrativa seja um dos elementos mais importantes da técnica construtiva empregada em *AS MENINAS*, por cujo motivo lhe damos destaque especial. Não podemos, entretanto, deixar de adiantar elementos de outros níveis que concorrem para esta "leitura uniforme". Assim, a configuração da sintaxe narrativa deve muito, também, à linguagem empregada por Lygia Fagundes Telles.

TODOROV diz que nas reflexões sobre a linguagem é comum a hipótese de que, apesar das diferenças evidentes das línguas, poder-se-ia descobrir uma estrutura comum, uma gramática universal, a qual teria uma realidade psicológica tal, a ponto de não mais poder ser limitada apenas às línguas. Estender-se-ia a todas as atividades simbólicas do homem. Assim, um estudo da narrativa chegaria a estabelecer, a partir das categorias linguísticas, a gramática da narrativa que é uma das atividades simbólicas do homem. (5)

Evidentemente não nos propomos aqui à realização de tão profundo, diferente e ainda hipotético estudo. Porém, a colocação de TODOROV nos estimulou a perceber certas correlações entre a estrutura da língua e a da narrativa.

Se a organização espaço-temporal dos elementos constitutivos da história, ou seja, dos sintagmas narrativos, não obedece relações sintáticas cronológicas ou lógicas, também a constituição da linguagem não o poderia fazer. A gramática da língua ratifica a gramática da narrativa. Daí a fuga constante aos padrões tradicionais da sintaxe linguística. Essa fuga se evidencia antes de tudo pela falta de pontuação básica, notadamente a ausência de vírgulas:

"Sinto seu desejo que pesa seu desejo é uma âncora mas a noite é leve, pode haver uma noite mais leve?" (p. 173).

"Comecei chorando baixinho e agora estou aqui aos berros, tenho ódio de chorar porque me estraga a cara, que tem que ficar em ordem, apostei tudo nela, está

me ouvindo." (p. 83).

"Ele se debate e se aquieta sorrindo para mim ou para alguém que está atrás de mim, acho que agora está vindo a mãe, faz essa cara quando vê a mãe." (p. 83).

Bastante marcantes, também, são os cortes semânticos, ou seja, a existência de frases sintaticamente incompletas, conforme podemos constatar nestes exemplos:

"Não é próprio de noiva falar nisso mas se até. Examinou no espelho a face brilhante." (p. 166).

"Genial isso. Fazer as coisas na cara dos outros e os outros." (p. 172).

"Loucura. Imagine se Madre Alix. Cato no chão sua roupa imunda como se tivesse rolado no pântano." (p. 231)

"- Digo que." (p. 234).

Palavras frases que podem ou não ser repetições da frase anterior, são também bastante freqüentes:

"O sentido profundo. Profundo - repito, e olho para Ana Clara. Dormindo." (p. 236).

"Salta como um caroço um vidrinho de delineador verde. Nada. Mais nada." (p. 255).

"Só as freirinhas. Nós. Nem vou avisar Max, o mais prudente é que ele apareça, coitadinho." (p. 255).

"Esfregou nele a cara. Riu." (p. 243).

"Da minha cabecelha. Padre que está querendo mulher também se enturma com esses. A ambiguidade. O medo." (p. 150).

Assim como as idéias se precipitam e se sufocam no campo da história e, sobretudo, na mente das personagens, as palavras também se precipitam e se sufocam no espaço do discurso para melhor configurar a dinâmica daqueles acontecimentos. (6)

Outro aspecto evidente é a ausência de Paralelismo Semântico, ou seja, uma espécie de ruptura do sistema lógico, resultante da associação de idéias desconexas. É uma espécie de anacoluto semântico. (7)

Se na narrativa, a ordem temporal, as associações, as anacronias, as intercalações e outros artifícios mais burlam sua lógica, na linguagem isso acontece pela associação de idéias desconexas. Alguns exemplos, porém, demonstrarão que, apesar do choque que provocam, constituem bons recursos de ênfase. Intencio-

nais ou não, aí estão eles, confirmando o amplo domínio de Lygia Fagundes Telles sobre a técnica narrativa e sobre a linguagem:

"Nome comprido mas perna curta." (p. 33).

"Outros colecionam selos, um outro coleciona gravatas e lá adiante um entra na fila do cinema." (p. 10).

"Fechei a boca mas ficou aberta a memória e o olfato." (p. 30).

"Não tenho Wagner, querida. Tenho leite." (p. 50).

"Um pé baiano, o outro berlinense. Alpargatas Conga." (p. 51).

"Mãezinha disse que ela foi bonita, milhares de apaixonados e fogos de artifício, enfim, agora não é mais." (p. 60).

"... e fez a cara de mistério, que mãezinha faz quando não há nenhum." (p. 62).

"Fecho Rômulo e a garrafa de licor na custódia de vidro do bar." (p. 112).

"Cenouras. Queria comer beleza e me oferece cenouras." (p. 140).

"Desligo o motor. Apago os faróis. Beijo os pés de Deus." (p. 263).

O presente capítulo forneceu-nos uma visão panorâmica generalizante, mas superficial, das várias categorias que integram a narrativa em geral e, mais especificamente, como e com que força atuam na narrativa de AS MENINAS. Parece-nos suficientemente clara a atuação decisiva dos elementos formais da obra - que constituem o nível do discurso - na instauração do mundo da história: uma história que busca toda sua força expressiva na ofegância, no ritmo quase alucinante, na roda-vida de sua narrativa.

4.2 - A Sintaxe Narrativa e o Tratamento Espaço-Temporal nos Capítulos e Segmentos do Romance AS MENINAS

4.2.1 - Sintaxe dos capítulos

Sabemos, segundo BREMOND, que a narrativa é um discurso que integra uma sucessão de acontecimentos de interesse humano, na unidade de uma mesma ação.⁽⁸⁾ É ele ainda quem afirma que

a estruturação das condutas humanas agentes e pacientes fornece ao narrador o modelo e a matéria de um devir organizado, que lhe é indispensável e que ele seria incapaz de encontrar fora daí.⁽⁹⁾

A partir dessas colocações teóricas entendemos que AS MENINAS é, antes de tudo, uma grande narrativa que se manifesta pela existência de acontecimentos sucessivos, integrados numa mesma perspectiva e estruturados a partir de condutas humanas ; ou seja, é a história de três moças, cada uma delas focalizada sob um mesmo tempo.

Não são as personagens de AS MENINAS que nos interessam em primeiro plano (por mais convidativas que elas possam ser à realização de uma análise profunda), mas as histórias das mesmas, verdadeira estruturação das condutas humanas, verdadeiros fios narrativos que se alternam e se cruzam na integração sucessiva dos sintagmas narrativos.

A narrativa de AS MENINAS organiza-se pelo arranjo desses sintagmas narrativos - as macro unidades de ação - o qual obedece às mais variadas espécies de relações sintáticas.

Cada um dos capítulos do romance em estudo combina procedimentos tais, que nos fornecem a noção de acabamento, a noção de narrativa completa. Por esse motivo podemos chamá-los de grandes sintagmas narrativos do romance, cuja técnica construtiva, pela sua complexidade, não permitiria a combinação dos procedimentos humanos em macro-unidades de ação ainda mais abrangentes.

Acrescente-se já, embora seja assunto tratado posteriormente, que à medida que os acontecimentos vão sendo narrados, parecem buscar um ponto em comum, locomovendo-se antes e mais sobre o eixo da narrativa primeira, que sobre as incursões individuais no passado e no futuro de cada história.⁽¹⁰⁾

Por tal motivo, pela convergência natural que as três histórias vão assumindo, os dois últimos capítulos já não trazem entre si a marca do distanciamento. No capítulo onze, Ana Clara chega na "concha" de Lorena totalmente dominada pelas drogas, suja e contorcendo-se em dores. Lorena lhe dá um banho, coloca-a na cama e lhe prepara o chá. Certifica-se de que Ana Clara dorme e então vai ao quarto de Lia a quem conta o ocorrido. Outros as

suntos são enfocados pelas duas (a situação de mãezinha e a viagem de Lia), quando, enfim, Lorena retorna a sua "concha". Achegando-se a Ana Clara, percebe que ela está morta. Apavorada chama por Lia.

Inicia-se, então, o capítulo doze, com a chegada de Lia. As três estão juntas: Lorena massageando Ana Clara, tentando fazê-la reviver; Lia apavorada com tal acontecimento, principalmente no que ele pudesse atrapalhar sua viagem; Ana Clara, morta.

A madrugada avança, enquanto Lorena, metódica e minuciosa como sempre, estrutura um plano que, embora arriscado, poderia livrar a si própria, Lia e o pensionato de qualquer implicação com a morte de Ana Clara: ela é vestida e maquilada cuidadosamente como se fosse a uma festa e transportada a uma pracinha solitária, onde é deixada envolta à neblina do dia que já amanhece.

Conforme pudemos constatar, esses dois últimos capítulos são sucessivos e em última instância poderiam ser considerados um só sintagma narrativo, uma só unidade de ação.

No nível da história, os acontecimentos podem ser simultâneos. O discurso, porém, por razões técnicas, obriga-se a romper a ordem natural dos acontecimentos, mesmo que esta não seja a intenção da autora. Entretanto, no discurso, a autora poderia servir-se de elementos textuais, capazes de situar no tempo e no espaço a ação narrativa, ligando-os entre si. Esses elementos seriam, principalmente, as expressões adverbiais de tempo e lugar: "Lá", "Enquanto isso", "Enquanto Fulano realizava tal ação, beltrano, por sua vez, ...", "No mesmo dia em que ...", "Naquele lugar ...", etc.

Lygia Fagundes Telles não se serviu desse expediente para entrelaçar os sintagmas narrativos de sua obra. Ela não nos fornece, salvo raras exceções, indicações temporais e, quando elas ocorrem, estão ao nível da história, sem, no entanto, estabelecer relação direta com outros acontecimentos. Vejamos alguns exemplos:

"Será que amanhã sua mãe poderia me emprestar o carro?"

Depois do jantar. Digamos às nove, entende?" (p. 7).

"- Desde as oito e meia - o homem estranhou. Apontou o dedo almofadado para o relógio embutido no painel do carro: - Mas são quase onze horas, menina." (p. 168).

"Hoje não é terça-feira." (p. 219).

"Lena, daqui a pouco amanhece (...) depressinha que no seu relógio já passa das três." (p. 258).

"Tenho meia hora para ir e voltar, já pensou?" (p.259)

A existência de sol ou de estrelas, a necessidade de luzes e de faróis são os sinais máximos que nos permitem situar os acontecimentos numa ambiência diurna ou noturna, conforme veremos nos exemplos:

"Veja que dia! É primavera, Lião, primavera (...) Numa manhã assim tenho que me segurar senão saio voando..." (p. 7).

"Voltou-se sonolento para a fumaça espessa que o abajur projetava no cone de luz." (p. 25).

"Sentou-se no degrau de pedra banhado de sol." (p. 59)

"Cuidado com o sol, Lorena!" (p. 63).

"Acendeu a luz do banheiro." (p. 90).

"Não vejo a lua, só um céu chamuscado de estrelas." (p. 236).

Da inevidência temporal da narrativa primeira, os sintagmas narrativos parecem assumir um caráter de atemporalidade relativa, o que auxilia o clima de simultaneidade de que a obra é impregnada.

Apesar disso, ao realizarmos uma leitura paradigmática da obra, ao "projetarmos os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre o eixo implicitamente vertical",⁽¹¹⁾ chegaremos, pelo desenrolar das histórias, pelas minúcias implícitas aos diálogos, a situar o eixo presente da narrativa - a narrativa primeira - num restrito tempo: da manhã do primeiro dia à madrugada do quinto dia, aproximadamente:

Manhã do primeiro dia: Lia pede o carro para o dia seguinte e promete devolvê-lo no outro dia (Capítulo um).

Noite do segundo dia: Lia e Bugre usam o corcel (Cap. seis).

Manhã do terceiro dia: Lia devolve o carro (Capítulo sete).

Quarto dia: Lia visita a mãe de Lorena (Capítulo dez).

Noite do quarto dia: Lia e Lorena conversam sobre os acontecimentos do dia a respeito de mãezinha (Capítulo onze).

Madrugada do quinto dia: Morte de Ana Clara e seu transporte à pracinha (Capítulo doze).

Em se tratando da seqüência dos capítulos, observamos que o primeiro começa com Lorena, que narra a sua história, ora configurando seu mundo presente, ora investindo em seu passado mais próximo. O que é fisicamente, como vive, o que faz, como e porque aí se encontra são questões que vão se respondendo aos poucos, quer por suas ações, quer pelo passado que revive em memória, quer pelas tantas e variadas maneiras com que seus pensamentos se associam, quer pelos momentos descritivos.

Lia também começa a ser delineada nesse capítulo, mas sua atuação como narradora do terceiro segmento narrativo tem, antes de tudo, o objetivo de pintar Lorena vista de fora, vista por outro ângulo que não o do próprio interior. Essa técnica de mudança de narrador estabelece uma espécie de emparelhamento quando a mesma ação é vista contrariamente por personagens diferentes.

Nada é descrito segundo os padrões convencionais de descrição. As imagens descritivas aparecem sempre aliadas a uma profusão de associações mentais que ocorrem a alguma das personagens. Por isso mesmo elas tomam um caráter dinâmico. As descrições parecem ter dupla função: caracterizam fisicamente o ambiente, mas com o objetivo primeiro de delinear psicologicamente a personagem responsável por este ambiente:

"Baixou tanto que a voz de Jimmy Hendrix virou voz de formiguinha debaixo da mesa. Acendo o fogareiro elétrico, faço mais dois movimentos para desenvolver o busto e abro na mesa a toalha. Pego as xícaras. Os pratos. Trago a cestinha de pão com a fita vermelha entrelaçada por entre a tessitura da palha, dando a volta toda até o encontro das pontas para o laço. Fico admirando a graça do estampado da toalha com suas grandes folhas de uma tonalidade verde-quente por entre os quais espia meio escondido o olho asiástico e uma ou outra laranja. O prazer que encontro neste simples ritual de preparar o chá é quase tão intenso quanto o de ouvir música. Ou ler poesia. Ou tomar banho. Ou ou ou. Há tantas pequeninas coisas que me dão prazer, que morrerei de prazer quando chegar a coisa maior. Será

mesmo maior, M.N.? " (p. 16).

"Lorena me entrega a xícara com seus fagueiros desenhos de pássaros e florinhas. A toalha de linho combina com a xícara, uma toalha com uma exuberante estamparia tropical. As poltroninhas claras. Os objetos raros." (p. 20).

À página 25 inicia o segundo capítulo, instaurando-se um novo eixo narrativo. É a introdução de uma nova história: a de A na Clara.

Aparentemente é mínima a ligação desta unidade com a anterior. O nome de Ana Clara teria sido mencionado algumas vezes por Lia ou por Lorena sem muitos detalhes caracterizadores. (12)

Agora é sua história que vem à tona. Enquanto na linha do presente - narrativa primeira - Ana Clara encontra-se na cama, com Max, ao nível das anacronias ela revive seu passado (Dr. Algodãozinho) ou projeta seu futuro (o casamento com o escamoso).

Sua história aparece, nesse capítulo, sob seu próprio ponto de vista ou conduzida por um narrador exterior.

Há um corte semântico e temporal entre os dois capítulos. Não há indícios ou sinais que possam precisar o tempo real desses momentos em relação ao encontro inicial de Lorena e Lia.

O arranjo dos sintagmas narrativos está aqui obedecendo a relações sintáticas temporais de simultaneidade, em que dois diferentes acontecimentos são narrados sem que haja uma relação entre eles, isto é, sem que a existência de um dependa da existência de outro. A possível simultaneidade entre os capítulos um e dois é ratificada pela narrativa que os situa numa mesma cronologia, estabelecendo entre eles uma relação mínima: a ocupação de um espaço aproximado no discurso.

O início do capítulo três ocorre à página 47, e reestabelece o eixo narrativo do primeiro capítulo. Inicia aqui a técnica da alternância que perdurará até os últimos capítulos.

O primeiro capítulo acabara quando Lia afasta-se sob os olhos observadores de Lorena. O terceiro inicia com Lorena pensando na vida e nos problemas de Lia. Somente duas páginas após aparecerá qualquer ação de Lorena. Expressões textuais do final de um e do início de outro, embora não completamente evidentes,

fazem crer que há continuidade lógica e cronológica imediata, sem corte temporal, ao nível da história, entre eles. O corte espaço-temporal ocorre apenas ao nível do discurso.

As expressões textuais são:

"Espio pela janela." (p. 23)

"Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante ..." (p. 48).

Lorena, ao iniciar o terceiro capítulo, estaria à janela, na mesma posição do final do primeiro, quando observava Lia que deixava o pátio.

Este capítulo, formado por três segmentos, focaliza o mundo de Lorena, sobretudo o mundo exterior. Há como que uma ciranda de personagens desfilando em sua mente, a partir das mais próximas (sob o enfoque da obra, as mais próximas são Lia e Ana Clara), às mais distantes (Fabrício e M.N.).

Narrado sob o ponto de vista de Lorena ou de um narrador externo, esse capítulo apresenta um mínimo de ação, no plano da narrativa primeira, sendo quase que completamente feito de introspecções ou monólogos por parte de Lorena.

À página 69 a unidade quatro retoma a história de Ana Clara, abandonada temporariamente ao final do capítulo dois. Com prova-se, assim, a alternância, como técnica de arranjos sintáticos das unidades do romance.

Parece temerário afirmar que este capítulo continue o segundo; antes, ele o repete. Conforme já o afirmamos, Ana Clara vivia em função de dois tempos: o passado e o futuro, havendo entre eles relações de compensação. O futuro seria o inverso do passado. Assim sendo, o importante de cada tempo vem ã baila com frequência. Uma comparação mais minuciosa nos permite verificar que o tempo e acontecimentos dos dois capítulos são os mesmos. Por exemplo:

"- Eu vi numa vitrina de cristal ... sobre um soberbo pedestal ... Como é mesmo esse troço? Paixão por esse troço, fico histérico olha aí, vai, canta, numa vitrina de cristal! Uma boneca encantadora ..." (p. 36).

"Ele fechou os olhos, riu e cantarolou estendendo a mão:
- Eu vi numa vitrina de cristal ... Sobre um soberbo.

Queria ser um puto dum cantor. Enfim eu vi nessa boneca uma perfeita Vênus!" (p. 43).

"... gritou Max, abrindo os braços e desabando de braços no travesseiro. - Eu vi numa vitrina de cristal sobre um soberbo pedestal, ih, Coelha, essa música eu queria cantar tudo, é uma boneca que ele ama, uma boneca da vitrina, uma puta de uma boneca mais linda do que Vênus, no bazar das ilusões, no reino das fascinações! - cantou e se afogou no riso." (p. 79).

"- Acho que estou grávida, está me ouvindo? Grávida. - Ahn? Ela encostou a boca no ouvido dele: - Grávida, grávida, grávida." (p. 41).

"- Max, estou grávida. Que é que eu faço, que é que eu faço." (p. 75).

"O pãozinho já está pelado. Digo que fui com Loreninha por isso me atrasei. Lã naquele lugar." (p. 46).

"Está lá descascando o pãozinho dele porque se atrasou? Fui assaltada, pronto." (p. 79).

A partir dos exemplos dados, e se enfocarmos a ação temporal da narrativa primeira desses dois capítulos, parece ficar claro que o quarto só acrescenta ao segundo a ação do último parágrafo:

"Um desbunde - resmungou ela deslizando para fora da cama. Acendeu a luz do banheiro mas recuou diante do espelho. Bateu as pálpebras, aturdida. Desviou da própria imagem o olhar enfurecido. Afundou as mãos na cabeleira." (p. 90).

Assim considerando, podemos estabelecer as relações sintáticas do segundo para o quarto capítulo como sendo a técnica da frequência repetitiva,⁽¹³⁾ que retoma o mesmo tempo da história num espaço e tempo diferentes do discurso, subvertendo a seqüência, as visões e ângulos.

No capítulo cinco, a narrativa volta-se novamente para a história de Lorena, caracterizando-a ainda mais em seu dia a dia rotineiro. Novamente ela espera um telefonema, ela ouve música, ela toma banho, faz ginástica ...

De um lado, esse capítulo confirma a técnica da alternância, retomando o eixo narrativo abandonado no final do capítulo três.

Entretanto, por outro lado, a autora consegue, como o

faz na história de Ana Clara, dar a acontecimentos subseqüentes a impressão de simultaneidade. Valemo-nos da história de Lia e de suas indicações temporais para situarmos as ações do capítulo cinco, num tempo posterior (manhã do dia seguinte) ao do capítulo três. Há elementos que confundem, mas há os que explicam. Vejamos:

O terceiro capítulo terminara assim:

"O telefone? Ai meu Pai, o telefone." (p. 68).

e o quinto inicia como que dando continuidade à cena:

"Atenderam. Ninguém na janela para me chamar? Ninguém. Perdão, foi engano ..." (p. 91).

Se observamos melhor, veremos também que, em ambos os segmentos, o narrador é o mesmo: Lorena. Embora ausentes quaisquer indicações temporais, as situacionais nos permitem acreditar haver seqüência lógica e temporalmente imediata entre os momentos da história.

Penetrando mais a fundo nas indicações temporais subjacentes, entretanto, poderemos afirmar com maior certeza que este momento da história estabelece através da alternância do capítulo quatro, uma continuidade lógica, porém, não cronológica imediata, como pareceu inicialmente. E comprovamos essa conclusão da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, à página 7, Lia pede a Lorena que peça o carro emprestado à mãe:

"Será que amanhã sua mãe podia me emprestar o carro? Depois do jantar. Digamos às nove, entende."

No capítulo cinco, à página 94, podemos observar já se tratar do "amanhã" referido por Lia, à página 7. Essa observação se faz a partir do que nos diz Lorena:

"Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro ...".

Entretanto, a cada novo passo, mais possível e virtual se nos aparece o arranjo sintático desta narrativa. Note-se que dando seqüência à citação anterior, Lorena continua:

"Não esquecer de pedir a chave do carro, dia sim, dia

não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera." (p. 94).

Diante disso, porque não acreditarmos que também aqui os momentos da história com relação ao pedido das chaves nos capítulos um e cinco, nada tenham em comum (ou pelo menos não sejam passos de um mesmo acontecimento) a não ser a continuidade esta belecida pela própria narrativa ?

É possível que se trate de frequência iterativa⁽¹⁴⁾ em que é narrado de uma só vez o que ocorre com frequência no mundo da história.

Ao iniciar o capítulo seis, a narrativa instala-se no mundo de Lia, um mundo de realidade ativa e idealista, bastante diferente dos sonhos de Ana Clara e da rotina desligada de Lorena.

Nos vários segmentos dessa unidade, a narrativa acompanha Lia desde a saleta onde se iniciam em atividades subversivas patrióticas (e no amor, também) às atividades e conversas na rua, até a entrada em casa e contato com Madre Alix.

Pretendendo estabelecer a linha temporal da narrativa primeira, podemos situar a história dessa unidade, como pertencente à noite do segundo dia, a noite em que Lia usa o corcel da mãe de Lorena. Eis um trecho da conversa de Lia e seu amigo:

"- A próxima, vai em frente. E o corcel?

- Amanhã estará na sua porta. Com os cumprimentos revolucionários." (p. 128).

Até então Lia só aparecera vista por Lorena e Ana Clara. Agora, no capítulo seis, é ela própria ou um narrador mais ou menos onisciente que a revelam.

No capítulo sete a narrativa retoma a história de Lorena e a rotina de sua vida em sua "concha". Novamente ela faz ginástica, novamente ela espera um telefonema.

Elementos circunstanciais indicam ser - ao nível da narrativa primeira - a manhã do terceiro dia. Sabe-se que é manhã por indicações temporais indiretas:

"Aspiro com fervor o ar recém-nascido da manhã." (p.141)

Sabe-se que a manhã é a do terceiro dia, porque Lia devolve o carro:

"O carro da sua mãezinha já está aí na frente, achar a chave é que está meio difícil." (p. 146).

Enquanto Lia se afasta novamente, Lorena volta para seu quarto e para seu mundo interior. Ora um narrador exterior, ora as personagens são responsáveis pelas associações de idéias que dinamizam os segmentos, praticamente inertes do ponto de vista da narrativa primeira.

A história de Ana Clara é outra vez o foco no oitavo capítulo. Ratifica-se a alternância relativamente aos demais fios narrativos explorados. Porém, considerando-se apenas a própria história, poderíamos falar em encadeamento, apesar da inexistência de elementos temporais seguros que nos confirmem que narrativa como história e narrativa como discurso estariam numa mesma seqüência linear.

O mundo de Ana Clara, feito de passado e futuro, é quase atemporal ao nível da narrativa primeira. Seu tempo não é exterior. Ele resulta da ressonância interior dos acontecimentos exteriores.

Na criação e arranjo da história de Ana Clara, a autora serve-se de um artifício que consiste em apresentar a história através de suas projeções na consciência de uma personagem. Estas projeções constituiriam a técnica conhecida pelo nome de "durée". (15)

Ana Clara vive num tempo falso, num mundo de mentiras. Tal caracterização de sua história torna-se clara e marcante no presente capítulo.

Conforme já afirmamos diversas vezes, é evidente a busca da ISOTOPIA, em AS MENINAS. Mais uma vez ela se faz presente: o mundo e a história de Ana Clara por demais tumultuados pelos fatos e pelas drogas, melhor ainda se caracterizam pela deformação temporal, que é a fuga propositada à sucessão natural dos acontecimentos, (16) aqui empregada objetivando a funcionalidade e complementaridade dos elementos de todos os níveis.

O nono capítulo retoma a história de Lorena, acrescen

tando a ela apenas uma tentativa frustrada de relacionamento amoroso. O segundo segmento desse capítulo narra, ao nível da narrativa primeira, seu contato com Guga, caracterizando a incapacidade de Lorena de dar-se inteiramente num relacionamento amoroso. Lorena, no máximo, filosofa sobre o amor, como aliás o faz sobre a vida em geral, e tem consciência disso:

"Ana Clara fazendo amor. Lião fazendo comício. Mãezinha fazendo plástica. As freirinhas fazendo doce, sinto daqui o cheiro quente de doce de abóbora. Faço filosofia. Ser ou estar." (p. 179).

Não só a história de Lorena é repetitiva e instrospectiva, como o é, também, o discurso. Não sentimos apenas uma personagem filosofando, como também uma filosofia subjacente da autora. Lygia Fagundes Telles esmera-se continuamente em ratificar a confluência dos dois níveis, na busca de um ritmo comum e movimentado que contagia o leitor. É a constante busca da forma adequada ao conteúdo que pretende expressar.

Intensifica-se, ao final desse capítulo, a linha presente da narrativa, precipitando acontecimentos e diminuindo incursões interiores analépticas e prolépticas.⁽¹⁷⁾

O capítulo dez, apesar de aparentemente centrado em Lia, focaliza bastante o mundo de Lorena, ao descrever minuciosamente sua mãe, sua casa, sua origem. Poderíamos dizer que a autora faz aqui confluír dois dos eixos narrativos.

Do ponto de vista lógico, teríamos aqui a história da manhã do quarto dia, ou, pelo menos, a manhã de um novo dia, diferente e posterior ao tempo decorrido no capítulo nono.

"Não vi Lorena hoje." (p. 211), diz Lia à empregada da casa da mãezinha.

O "Bom dia Gata!" (p. 204), proferido por Lia no primeiro segmento, nos situa no tempo inicial. Mais tarde, no capítulo seguinte, Lia, em conversa com Lorena, diz:

"Fiquei horas com ela." (p. 237), única referência à amplitude temporal que esta história cobre.

A narrativa abandona Lia de Melo com mãezinha para fazer confluír, aqui no capítulo onze, o outro foco narrado: Ana

Clara. Ela se encontra na "concha" de Lorena.

Do ponto de vista temporal, os capítulos dez e onze são justapostos, embora haja uma suspensão temporária de algumas horas, entre eles. A narrativa, aqui, cobre a história ocorrida na noite do mesmo dia em que Lia esteve com mãezinha (capítulo dez). Veja-se:

"Vim com o carro da mãezinha, idéia fabulosa porque a diantei demais minha lista, fiz coisas à beça, provi dências, despedida de amigos - disse e parou na minha frente." (p. 238).

"Só mãezinha que falou umas cinco horas comigo logo de pois que você saiu. Quer que me mude esta semana, já pensou?" (p. 239).

No capítulo onze, os acontecimentos intensificam-se na história e no discurso. Na história, por exemplo:

"Tudo se precipitou de tal jeito, Miguel já embarcou - diz Lia." (p. 238).

"Mas porque tudo tem que acontecer ao mesmo tempo. Fim da greve, os exames começando amanhã, mãezinha louqui nha, Doutor Francis morrendo justo agora que Mieux resolve se mandar. (...) Lião nos seus urros de impaciência, discursos e outros sentimentos e eu aqui com Ana Clara." (p. 233).

No discurso, tal precipitação é visível pela intensificação da narrativa primeira, em detrimento das anacronias.

Podemos novamente constatar a funcionalidade da narrativa como um todo: os vários níveis se integram, resultando, daí, a unidade da obra, ratificada, sobretudo, pela consonância entre ritmo do discurso e da história.

Nesse capítulo a narrativa acha-se dividida em dois nítidos momentos, bem demarcados pelos segmentos do texto. No primeiro temos Ana Clara e Lorena; no segundo, Lia e Lorena. A narrativa apresenta-se, agora, sob dois ângulos apenas, o que significa, em princípio, um certo afunilamento do fio narrativo, ou seja, um incipiente caminho para a unificação da história: uma história que envolva ao mesmo tempo as três personagens.

Ao iniciar o capítulo doze, constatamos, pela primeira vez, em AS MENINAS, a sucessão cronológica imediata de dois capítulos. É o perfeito encadeamento de acontecimentos lógicos e

cronologicamente sucessivos. Mas outro fator preponderante há a se considerar nesse capítulo. Ele significa também a confluência dos três eixos narrativos: Lorena, Lia e Ana Clara encontram-se unidas num mesmo local e num mesmo tempo, envolvidas pelo mesmo acontecimento. Embora Lia esteja preocupada com a viagem e Lorena com seus exames, o que as envolve, antes de tudo, é a morte de Ana Clara.

Eis uma grande contradição - o retrato vivo das cidades grandes. A morte, objetivamente sinal de separação, aqui é sinal de união. Porque somente fatos extremos são capazes de arrancar os seres de suas egoístas preocupações. E na busca constante de si mesmas, Lorena e Lia acordaram tarde demais para Ana Clara. Tentaram então fazê-la reviver, mas esqueceram-se, antes disso, de impedi-la de morrer.

A proximidade espaço-temporal não é ligação suficiente entre pessoas. A união só ocorre quando houver uma preocupação comum que terá de ser muito forte e por isso mesmo, não raramente irreparável, como o foi a morte de Aninha. Eis porque os eixos narrativos confluem, ao nível do discurso, em consonância com a união das três "meninas", sob o enfoque temático.

Há muita pressa na história e há pressa também no discurso. Na história:

"Lena, daqui a pouco amanhece, tenho que ir embora antes que amanheça, certo? Mas não quero te deixar sozinha, diga logo qual é essa idéia e eu ajudo, mas de pressa, depressinha que no seu relógio já passa das três." (p. 258).

"Mas eu vou fazer tudo exatamente como calculei, não a danta discutir mais - disse e voltou a olhar para o relógio. - Tenho meia hora para ir e voltar, já pensou? Me ajude só na escada e depois faço tudo sozinha, me dá a chave." (p. 259).

No discurso podemos encontrar parágrafos em que se acumulam verbos, entrecortam-se expressões, intensifica-se a pontuação, como nesses exemplos:

"Vontade de rir, falar com as pessoas, dizer tolices, escrever tolices. Ai meu Pai, a prova. É tempo de entrar, me enfiar num chuveiro, tomar um copo de leite quente (vontade de leite), apagar as pistas no quarto de Aninha e ir correndo para a Faculdade. É preciso

sair antes que... Antes." (p. 265).

"- Conversou, riu, chorou, aqueles delírios, alguma coisa lúcida no meio, ah! como é que eu podia saber?! Viu Deus, da outra vez também viu ... Chamou Madre Alix, o namorado, achou que ele estava presa acalmei-a. Pediu uísque, prometi que dava no chá. Pediu a a bolsa, dei a bolsa. Depois pediu minha mão, a última coisa que pediu foi minha mão, queria segurar minha mão." (p. 253).

Conforme podemos observar nas citações acima, a pressa que envolve as personagens transparece também no discurso, pelo acúmulo dos verbos, pelas expressões entrecortadas, pela pontuação intensa. Isso demonstra que a narrativa de AS MENINAS é absolutamente funcional, em que o discurso busca ratificar a precipitação dos acontecimentos.

Durante todo esse estudo temos considerado a narrativa sob dois aspectos: o da história e o do discurso.⁽¹⁸⁾ Nesse momento, porém, parece-nos possível dissociar tais elementos da narrativa, por natureza tão integrados entre si. Ao final do capítulo doze o discurso se encerra: não há mais tempo, não há mais modos, não há mais aspectos ... Porém, a história continua. A autora não nos fechou todas as portas. As histórias das três personagens, colocadas até aqui em caminhos separados, mas convergentes, após se cruzarem, iniciam novas rotas, provavelmente em sentido divergente. Mesmo a morte de Ana Clara, em função das circunstâncias, não se constituiu num fechamento total. O que se dirá de sua morte? O que se fará com seu corpo? Max, o escamoso, e Madre Alix, como reagirão? A história termina em aberto.

4.2.2 - Sintaxe dos segmentos

Cada capítulo apresenta-se subdividido em segmentos narrativos irregulares quanto ao número e quanto à forma.

Embora os capítulos sejam mais ou menos da mesma extensão (variam entre 17 e 24 páginas), eles se apresentam constituídos de segmentos narrativos destacados e em número bastante variável (de 1 a 9 segmentos por capítulo).

Do ponto de vista das ações ou funções, tais divisões

parecem não nos fornecer elementos concretos de sub-unidades de ação. Não podemos considerar cada um desses segmentos como uma seqüência elementar ou como um elemento de uma seqüência complexa, (19) pois suas divisões, sob este aspecto, são um tanto quanto arbitrárias; os segmentos, nem sempre, nos fornecem idéia de acabamento ou de passagem de um equilíbrio a outro. Isso acontece, sobretudo, quando as subdivisões são mais numerosas como no primeiro capítulo.

O arranjo desses segmentos, sob o ponto de vista da narrativa primeira, acontece de formas e por motivos diferentes.

A técnica empregada com maior freqüência no arranjo dos segmentos narrativos interiores aos capítulos é a do encadeamento, em que um segmento sucede imediatamente ao outro. Os segmentos do discurso se arranjam na mesma ordem e segundo o mesmo tempo do mundo imaginário da história. Esse tipo de arranjo pode apresentar-se de duas maneiras:

- a) Encadeamento imediato, conservando o mesmo ponto de vista. Vejamos, por exemplo, a passagem do segmento quatro ao cinco, do capítulo seis:

"Entrou protegendo a cabeça com a sacola, a chuva aumentara."

"Que tempo - resmungou se sacudindo no vestíbulo do casarão." (p. 128).

Observe-se que em ambos os períodos (final do quarto segmento e início do quinto) o narrador é o mesmo: um narrador exterior que acompanha a personagem Lia saindo do carro e entrando no vestíbulo do casarão. (20)

- b) Encadeamento imediato, mudando, porém, o ponto de vista. A passagem do segmento dois ao três do primeiro capítulo é exemplo desse arranjo:

"E nem vão servir, imagine, ela deve calçar quarenta. Que idéia usar meias que engrossam os tornozelos, a coitadinha está com patas de elefante. Ainda assim, emagreceu, subversão emagrece.

- Lião, Lião, ando tão apaixonada. Se M.N. não telefonar me mato."

"Estou demais aperreada para ficar ouvindo sentimentos

lorenenses, ô! Miguel! como preciso de você. Falo baixo mas devo estar botando fogo pelo nariz." (p. 8).

O narrador, ao final do segmento dois, é Lorena, referindo-se a Lia. No segmento seguinte o narrador é Lia tecendo considerações a respeito da última fala de Lorena. (21)

Há ainda um terceiro tipo de encadeamento, não muito evidente, porém. O sucessivo, mas não imediato. Supõe um corte temporal entre eles, muito embora o discurso não o preencha por um enclave.

"Merda de noite. Merda de cidade" - resmungou esboçando um gesto na direção dos carros que passavam com a velocidade da mão única, os faróis altos, as buzinas atropelando os mais vagarosos. Acenou para um táxi que não parou. Acenou mais vivamente para um segundo, protegendo com a bolsa os olhos ofuscados.

- Cretino! Bastardo! - gritou para o motorista que fugia.

"O homem calvo aproximou-se com seu carro preto também reluzente. Fez um gesto que abrangia o norte e o sul:

- Quer condução? Vou para aqueles lados ..." (p.167)

É quase impressionista a suposição de um corte temporal, ou seja, de "um tempo em branco" entre os segmentos um e dois do capítulo oito, como aliás sempre ocorre quando a narrativa gira em torno de Ana Clara. Dada a natureza repetitiva e iterativa do discurso que conta sua história, mesmo os sinais textuais de tempo podem apresentar caráter ambíguo. Além disso, o caráter fantasioso da personagem Ana Clara contagia o discurso que a rodeia. A evidência textual pode, então, ser fruto da fantasia da personagem. (22)

Outra técnica bastante evidente é a do Enclave ou Encaixamento, em que há inclusão de um sintagma narrativo entre dois segmentos sucessivos mas não imediatos. Este Enclave aí está para preencher, no discurso, o tempo da história que é temporariamente suspenso.

Um exemplo de Enclave de segmento ocorre entre o quarto e o sexto segmentos do primeiro capítulo. No quarto segmento, Lia (no jardim do pensionato) conversa com Lorena (na janela de seu quarto), quando Irmã Bula a chama de outra janela do casarão, para ir atender ao telefone. O sexto segmento assim inicia:

"- Aconteceu alguma coisa? - perguntou à Lião que vol
tu correndo.

Arfava. Chutou uma bola de jornal que a gata estraça
lhou.

- O chá que ofereceu ainda está valendo? Agora aceito
 essa taça. Mais um telefonema desses e entorto comple
tamente." (p. 16).

Parece-nos fácil observar que, ao nível da história, esses segmentos são contínuos, interrompidos apenas pelo tempo em que Lia atende ao telefone. E é exatamente nesse tempo que há o Enclave. A história é temporariamente suspensa pelo telefonema mas o narrador não suspende o discurso. Ele aproveita esse tempo para contar como e porque Lorena encontra-se nesse pensionato e as transformações pelas quais passaram o quarto e o banheiro do motorista para chegarem a ser o que hoje são: a "concha" de Lorena. (23)

Há, também, o arranjo acrônico. Segmentos sem data e sem idade, que não nos permitem situá-los, com exatidão, se sucessivos mediatos ou imediatos, simultâneos ou encaixados, já que textualmente estruturados sobre bases de deformação temporal e da freqüência repetitiva e iterativa. (24)

Outro aspecto a considerar sob o enfoque da sintaxe narrativa, é a relação entre a narrativa primeira e anacronias. Uma das funções da narrativa é cunhar um tempo dentro do outro. (25) E AS MENINAS é evidente exemplo da fusão desordenada do tempo da coisa contada e do tempo do discurso. Dessa fusão resultam os dois níveis temporais a se considerar nesta obra: 1) A narrativa primeira - nível temporal da narrativa com estatuto de presente; 2) Anacronias - incursões no passado ou projeções ao futuro de cada história.

Daí podermos afirmar que a presente narrativa narra, ao mesmo tempo, um acontecimento ocorrido aproximadamente num espaço de cinco dias (ao nível da narrativa primeira), mas tem alcance e amplitude. (26) de vinte anos a mais, envolvendo aproximadamente todo o tempo de vida das personagens principais, inclusive com incursões, às vezes, de alcance mais longínquo ainda, atingindo os antecedentes, e o hipotético futuro de cada história.

Nesse momento há de se ressaltar que o início do roman

ce é feito de pouca ação objetiva ao nível da narrativa primeira e que estas ações vão aumentando gradativamente para serem quase que exclusivas nos últimos capítulos. Por outro lado, e em consequência, as incursões interiores que formam quase que a totalidade da narrativa em seu início serão bem mais reduzidas ao seu final.

Da forma como foi estruturado esse romance, a ação concreta e presente das personagens não é fundamental ao nível da história, mas o é à narrativa como discurso: A ação concreta e presente das personagens, demarcadora da narrativa primeira, é, apenas, a linha que une e enlaça emoções e experiências das personagens e as colocam em contato direto. A narrativa de AS MENINAS, sob o enfoque da história, em seus primeiros capítulos, não está na sucessão de acontecimentos concretos e presentes mas nas lembranças e emoções (a maioria delas analépticas) que entremeiam a sucessão de acontecimentos. Por exemplo: No capítulo três, da página 51 a 57, tudo o que temos quanto a ações concretas e presentes são passos de um banho e preparação de um lanche, apresentados de tempos em tempos, apenas como elos de continuidade temporal e lógica:

"Abriu as torneiras da banheira e sentou-se na borda, a mão brincando com água." (p. 51).

"...pensou Lorena tirando o pijama. Sentou-se na borda da banheira e percorreu com as pontas dos dedos a superfície da água." (p. 52).

"Mergulho na banheira toda dourada de sais dourados." (p. 52).

"...murmurou Lorena inclinando o corpo e afundando na banheira. Esfregou os cabelos até fechá-los num espesso capacete de espuma. Olhou-se no espelho. Com as pontas dos dedos foi alargando a espuma branca até a altura dos olhos." (p. 54).

"...gemeu Lorena enrolando-se na toalha. Saltou no piso e ficou esfregando nele as solas dos pés. Viu-se irreal no espelho embaçado pelo vapor d'água." (p. 55)

"Gritou. E apertou o peito do patinho de feltro sentado na prateleira da estante. - Coém! Coém! - fez juntamente com o pato. Tomou um pequeno gole de leite e suspirou." (p. 55).

"Pousou o copo, vestiu um biquini branco, uma camisa grande demais, dobrou as mangas e depois de se perfu

mar com água de lavanda e polvilhar talco nos pés , reuniu num prato o que lhe apeteceu: uma maçã, uma cenoura crua escrupulosamente lavada, alguns biscoitos de água e sal e um triângulo de queijo. Sentou-se no degrau de pedra banhado de sol, abriu no colo o guardanapo e colocou o prato ao lado. Olhou o jardim através do gradil de ferro da escada e começou a roer a cenoura." (p. 55).

Todo o resto da narrativa desse segmento, além de umas poucas ações anteriores às citadas (como, por exemplo, olhar por uma janela ou deslocar-se dela à geladeira para apanhar uvas), é constituído de introspecções, lembranças, opiniões, desejos, enfim, elementos que constituem a verdadeira essência da coisa contada. Que importância teriam para a história os passos minuciosos de um banho, de uma refeição?

Os vários passos dessas ações marcam, apenas, a continuidade temporal-espacial e lógica da história, ou seja, fornece uma base sobre a qual lembranças e sensações vão se organizando (ou desorganizando), associando-se lógica, cronológica ou livremente, engendrando a história propriamente dita.

Nesse caso poderíamos dizer que a narrativa primeira é o ponto de referência unificador das anacronias de alcance e amplitude variados.

Tudo o que acabamos de falar sobre narrativa primeira como elo de continuidade ordenador do discurso, também é por de mais evidente no primeiro segmento do capítulo cinco, da página 91 à 96, com referência ao colar que é focalizado em vários momentos sem outra finalidade aparente que não a de ser ponto de referência da continuidade:

"...murmurou Lorena tirando da prateleira um longo colar de âmbar. Enfiou-o no pescoço." (p. 92).

"Lorena agradeceu e ficou mordiscando a conta maior do fio de âmbar." (p. 94).

"Foi enrolando o colar em torno da cabeça dando voltas, até formar com o fio um diadema de contas na altura das sobrancelhas." (p. 94).

"O colar já lhe desabara sobre os olhos." (p. 95).

Este colar volta à tona no segmento seguinte:

"Aperto no pescoço o colar de âmbar." (p. 101).

E, assim por diante, todos os banhos, todas as ginásticas, todos os chás e visitas de Lorena são meticulosamente colocados no discurso como base sobre a qual se traçará a história. Isso acontece principalmente com Lorena, cuja caracterização pessoal encaixa-se muito bem com esse estilo minucioso e detalhado. Lorena evidencia a ordem exterior opondo-se à desordem interior.

No caso de Ana Clara, poderíamos considerar as ações concretas e presentes de igual importância para a história e para o discurso. Elas são também elo de continuidade temporal espacial e lógica, o ponto de referência, porém, ao nível da história, suas atitudes presentes são responsáveis pelo desencadeamento do enredo em si, ou seja, do conteúdo da narrativa.

Numa progressão lógica, encaixa-se aqui Lia. Lião é principalmente ação e esta, principalmente história. Não se entrega demais às emoções e lembranças. Os momentos de sua história são, com maior frequência, sucessivos e lógicos, já arranjados ao próprio nível da história, não havendo, assim, a necessidade de um discurso organizador.

Também aqui a isotopia se faz presente. A narrativa é constituída de forma a confirmar e ratificar o nível das personagens. Para cada personagem há um discurso apropriado ao seu desempenho.

Em resumo, as técnicas variadas da sintaxe narrativa de AS MENINAS nos falam da riqueza criativa de Lygia Fagundes Telles, sabendo escolher, para cada momento, numa sintonia de ritmo, a forma mais coerente e capaz de narrar, a partir de um realismo interior e exterior, a verdade dura e bela de três histórias, as histórias de AS MENINAS num centro agitado da vida moderna.

4.3 - A Narrativa Primeira e as Anacronias em AS MENINAS

AS MENINAS não é uma narrativa linear, nem unidimensional. Ela se compõe de eixos narrativos que se sobrepõem num jogo temporal fascinante, e funcionalmente estruturado, objetivando

(e alcançando!) a criação de um clima único, comum aos vários níveis da obra.

Nas primeiras partes desse capítulo já vimos o tratamento geral dado pela autora aos vários elementos componentes da narrativa, bem como seus efeitos estéticos e sugestivos. Focalizaremos agora, tão exclusivamente quanto possível, o mais acentuado e evidente jogo temporal da narrativa em estudo: a narrativa primeira e as anacronias, cujo arranjo engendra a história propriamente dita.

Diríamos, inicialmente, que a narrativa ocupa-se de um tempo primeiro, ou seja, de uma linha de ação, com estatuto de presente, em relação à qual outros acontecimentos se caracterizam como passado e futuro. Chamamos narrativa primeira a esse eixo narrativo. (27)

Evidentemente, não podemos pretendê-lo estático, imóvel no tempo. Seu alcance é limitado pela cena presente do início do romance (Lorena em sua "concha" sendo chamada por Lia, do pátio do colégio) ao presente do final do romance (Lorena em seu quarto, após ter deixado o corpo de Aninha na praça). Conforme já tivemos oportunidade de mostrar no capítulo anterior, esse eixo narrativo no qual as ações das personagens são apresentadas pelo discurso como concretas e presentificadas, compreende um tempo aproximado de cinco dias: (28) da manhã do primeiro dia à madrugada do quinto.

É em função da narrativa primeira que os demais acontecimentos narrados se estabelecem como passados ou futuros.

A narrativa primeira - acontecimentos ao nível de presente - é de amplitude restrita: uma história temporalmente situada no espaço de cinco dias, durante os quais as personagens vão aparecendo e configurando-se gradativamente. Compõe-se de encontros mais ou menos casuais entre as personagens principais (Lorena, Lia e Ana Clara) e dela para com as outras personagens (mãezinha, as freiras, Bugre, Pedro, Guga, etc.).

Nos primeiros capítulos, os elementos dessa história ao nível de presente servem apenas de elo de ligação, de base sobre a qual a verdadeira história - a anacrônica - se organiza. Os

dois últimos capítulos, porém, quase que totalmente ao nível da narrativa primeira, são os de maior tensão. É lá que ocorre o clímax da obra: a morte de Ana Clara e as circunstâncias que a rodeiam.

Quanto à técnica narrativa, podemos destacar, na narrativa primeira, vários processos: diálogos, monólogos, descrições-narrações. (29)

Os escritores em geral servem-se rotineiramente de tais processos, mas o que confere a esta narrativa um caráter especial quanto ao aproveitamento de tais recursos é a forma como se arranjam e se alternam rapidamente. Não temos longas descrições-narrações, monólogos, nem diálogos puros. Tudo isso se funde, se integra num todo único, cuja separação, às vezes, parece quase impossível.

A escritora foge constantemente dos padrões convencionais na apresentação de discurso direto e indireto, na organização dos parágrafos, enfim, no aspecto técnico da redação.

Tal desempenho parece um recurso estilístico inspirado na própria vida, pois lá as pessoas falam, observam e agem, opinam ou pensam ao mesmo tempo, numa profusão total de ângulos. Lygia Fagundes Telles, um ser integrado a seu tempo, quis fazer uma obra viva, onde os "seres de papel" transfiguram-se em seres vivos. As personagens não são apenas categorias narrativas. Por sua complexidade, elas se aproximam muito mais da vida humana, com suas indagações, lutas, dores contínuas e prazeres passageiros, o que impede uma ordenação lógica e seqüente das ações.

Os diálogos, poucos freqüentes no início do romance, aumentam gradativamente em freqüência e densidade à medida que o romance caminha para o final. O diálogo é sinal de unificação e as três meninas, embora em proximidade espaço-temporal, somente serão envolvidas por uma causa comum ao final do romance. Os diálogos intensificam-se à medida que os fios narrativos se aproximam.

No início, as personagens não dialogam, ou o fazem muito pouco; é uma comunicação superficial. Apenas recordam diálogos anteriores, mesmo que recentes, ou seja, de curto alcance.

Os diálogos que aí aparecem são apenas estímulos às analepses, as narrações ou aos monólogos, e às vezes são cortados bruscamente em determinado momento por outra fala, ao nível da narrativa primeira, intimamente ligada à fala anterior:

"- Lorena, você está aí?"

"Trouxeste a chave? Não, não trouxe, Irmã Bula tem nos bolsos bulas e lenços, não chaves. Agora deve ter encostado na porta o ouvido que ouve melhor, quer saber com quem estou falando, algum homem? Curiosidade e medo. Coragem, minha irmãzinha, coragem! Os olhos de coelho velho lacrimejando no lenço-lençol. Dou uma cambalhota e caio em cima da almofada que abraço com toda força de que não sou capaz. Ela então resolveu bater. As pancadinhas parecem fazer parte de um código, vi no cinema antigo um gangster lustroso bater as sim na porta do chefe, as pontas das unhas provavelmente esmaltadas arranhando sutilíssimas."

"- Entre! - gritei." (p. 96).

Conforme podemos constatar no exemplo acima, entre o chamado e resposta (seqüentes na história mas intercalados no discurso), há toda uma série de desvios, ora narrativos, ora introspectivos.

Outras vezes, porém, os diálogos, separados ou não por intercalações, não têm seqüência significativa. Cada falante, levado por suas próprias introspecções, aborda assuntos diferentes ou até opostos, que se cruzam como se fossem um contraponto:

"Sentando-se na cama, ele começou a movimentar os braços num giro de hélices. Gemeu quando os punhos fechados se chocaram no ar."

"- Quebrei a mão. Ui que dor ..."

"- Bastardos. Quero coisas lindas. Quero tudo que lembre dinheiro, bastante fartura. Adoro os Estados Unidos, por que não. Aquela subversiva tem raiva porque é uma dura, nunca vai ter nada, melhor que fique com os piolhentos, mas eu. O melhor hotel. Quantas estrelas tem o melhor hotel do mundo?"

-Inventou a nave espacial, está lá nos quadros, tem uma porrada de naves quando ninguém ainda pensava. Uma droga essa daí que está na lua. Tudo voando, vuuuu!..

- Gosta de viajar o escamoso. Pois vai viajar, olha aqui a companhia. Os melhores hotéis. Ano que vem começo meu inglês, quero aulas de conversação com aquele cara, como era o nome dele. Aquele besta. Pronúncia de Oxford.

- Diabinho de asa, veja sô que sacana ... Tem um que agarrou a mulherzinha pelo pé, isso! Ferro na boneca!" (p. 70).

Vemos, no trecho acima, que as falas de Ana Clara e Max são bastante distanciadas tematicamente, muito embora relativamente seqüentes se tomadas individualmente. Essa forma de abordagem confere a AS MENINAS um caráter extremamente inovador com relação às narrativas convencionais. Ela não é gratuita, porém. Aparece efetivamente quando se trata de personagens sob o efeito de drogas; daí ser uma escolha muito apropriada à situação. As falas de Max e Ana Clara, freqüentemente, sô estão em seqüência por proximidade espaço-temporal. Não há ligação lógica entre elas; apenas cronológica. Não há diálogo real, mas apenas falas que se cruzam no tempo e no espaço do discurso. Aproximam-se mais de monólogos.

Procedimento semelhante, e não por efeito de drogas, é o que percebemos quando as falas de uma personagem, perfeitamente seqüentes e lógicas, são interrompidas, ao nível do discurso, por desvios descritivos-narrativos ou introspectivos da outra personagem, completamente desinteressada de tais falas. É uma maneira mais convincente de caracterizar o desinteresse da personagem do que se o narrador se referisse textualmente a ele. Tal forma de abordagem pode ser observada no capítulo dez, quando Lia visita a mãe de Lorena:

"- (...) Ele sô me olhava, aquele olhar penetrante, que ia até lá no fundo. Então eu caía em prantos porque era exatamente isso o que queria fazer, chorar. Voltei à estaca zero.

Queria sô saber com quem está meu Grau Zero da Escritura que nem li. Maiacôvski e Lorca dou ao Bugre. Malraux, a Beauvoir e Sartre dou ao Pedro, ele vai viver. Eliezer fica com os nacionais todos, curtir o indianismo até a última pena, é preciso, é preciso. A história da filosofia e os dicionários ficam com Lorezinha. A psicologia, com Ana Clara, quem sabe ainda desencana e faz esse curso. Ana Turva. Até Madre Alix que era o próprio fiel da balança, já está meio neurotizada, neurose é contagiante. Como fogo em palha seca, queima tudo.

- Deus sabe que se não fosse ele eu já teria me atirado daquela janela." (p. 215).

Observamos, no exemplo acima, que entre uma e outra fa

la de mãezinha, referindo-se a seu analista recém morto, está o pensamento de Lia (para quem mãezinha fala), totalmente distante, porém.

Situações há em que a própria associação de idéias que levou ao desvio da idéia principal, restabeleceu o retorno a ela:

"Minha mulher não deve saber, é claro." Por que claro? Sorriso evasivo. Vaguidão. Porque é uma megera, devia responder. Todas as esposas são megeras que antigamente eram fadas: falavam e saíam da boca p^êrolas e r^osas que no decorrer da decorrência foram ficando umas rosas ambíguas, miasmas de mau hálito e maus bofes, como é que M.N. pode fazer amor com uma mulher assim. Obesa, vesga, dentadura postiça, ai meu Pai, seria a glória se ela usasse dentadura. E irônica. Mais do que irônica, sarcástica. A voz rascante. Como será voz rascante. Ligações suspeitas com corujas, gralhas, grrrr! ... Tia Luci fala assim. Mãezinha disse que ela foi bonita, milhares de apaixonados e fogos de artifícios, enfim, agora não é mais e continua como se fosse, coitadinha. Alguém teria que avisar mas quem? Já fez plástica até no pê, usa vestidos da jeunesse dorée lá do tempo dela e faz aquelas caras. Até para o Fabrício insistiu no charminho, estávamos no cinema e ela começou a mostrar pela abertura da bata oriental (adora essa batas) um pedaço do joelho e nesse pedaço tinha varizes. Ficamos tão deprimidos e ela continuava, tinha operado os seios e precisava mostrar como estavam bacanas, ah! quinze anos. E os malvados dos médicos botando uma lenha na fogueira, que tal agora a orelha? Mas a voz que não fez plástica é aquela esponja de fel, a voz tem a idade verdadeira e não esconde um botão. E se a mulher de M.N. for como tia Luci? Polidamente infeliz ..." (p. 60).

No exemplo citado, vemos que Lorena, partindo da caracterização da mulher de M.N. deteve-se em sua voz e, por associação, passou para a voz de tia Luci. Descreveu-a, então, sob vários ângulos, retornando novamente à voz, que fora o ponto de partida do desvio, o que a levou outra vez a fixar-se na mulher de M.N.

Cai aos olhos de qualquer leitor mais ou menos atento, a justaposição dos vários procedimentos do discurso (diálogos, descrições-narrações, monólogos) num ritmo acelerado, sem indicação textual e às vezes até caóticos semanticamente, conseguindo, assim, integrar o exterior e o interior das personagens: o escritor une, num mesmo momento e com a mesma forma de abordagem o que fazem e o que pensam suas personagens, numa caracterização

bastante realista da complexidade humana em que as personagens encontram-se externamente ligadas a um momento da história, mas, internamente a outro:

"Despejo mais chá na xícara. Um chá danado de bom. Pullo Lorena que parou de pedalar e agora faz exercício respiratório, já me explicou que tem a respiração solar e respiração lunar (descrição-narração).

- Acho que vou precisar. Lena. Para umas operações bem diferentes das de Ana Turva. (diálogo - fala direta de Lia, em resposta a uma pergunta anterior).

- Ai meu Pai, Morro de pena dela. (Fala de Lorena).

Morre de pena de todo mundo. Vai ver, morreu também de pena de mim quando disse que rasguei tudo. Não é uma forma de esconder, seu sentimento de superioridade? Ter pena dos outros não é se sentir superior a esses outros? (monólogo do narrador - Lia). Rasguei o mance, eu disse. E ela ficou quieta. (narração-descrição do passado). Bebo chá morno. (descrição-narração presente). Uma boa menina, Ana Clara também é uma boa menina. (monólogo do narrador/Lia).

- Como vai a coleção? - (nova fala direta de Lia, provocada pela imagem visual, conforme explica na descrição-narração, a seguir) pergunto examinando os sinos arrumadinhos na prateleira." (p. 20 e 21).

A intercalação de procedimentos diversos faz-se sentir também no que se refere à alternância presente/passado. À medida que os eixos narrativos vão convergindo e precipitando o ritmo dos acontecimentos, também a narrativa alterna mais dinamicamente acontecimentos anacrônicos e presentes, conforme podemos observar na seguinte citação:

"Inclinou-se para procurar alguma coisa na gaveta, os ombros sacudidos por um choro silencioso, o mesmo choro manso da mãezinha (presente). Uísque, queria uísque. E a bolsa (passado). Viro a cabeça como se ao invés da bolsa estivesse ali no chão uma cobra. Entreaberta, exatamente entreaberta (presente). Enquanto Lorena fazia seus chazinhos, enquanto trocava o disco. Estava dentro da bolsa, foi ali que ela enfiou a mão e trouxe do fundo, entende (passado). Minha cabeça está de dor. Lorena enxuga os olhos com um daqueles seus lencinhos (presente), me deu dois, onde foram parar? (passado) Não quer que a veja chorando, precisa ser o bom exemplo, chora escondido, fingindo que ainda procura coisas na gaveta mas já separou a meiacolante cor de fumaça e o biquini de renda. Aperto -

lhe o ombro por detrás." (presente) (p. 253 ^e 254).

Bastante elementar seria apenas estabelecer os elementos analépticos e prolépticos de uma narrativa em relação a seu eixo presente. Ocupar-nos-emos, porém, de um aspecto mais profundo e interessante deste jogo temporal: trataremos de classificar as analepses (30) e prolepses (31) de AS MENINAS, a partir da natureza das mesmas.

Cabe ressaltar, inicialmente, aquilo a que já nos referimos em capítulos anteriores: AS MENINAS é um romance predominantemente analéptico. São as lembranças, as incursões pessoais no passado de cada história que engendram a narrativa propriamente dita, sobretudo em relação à Lorena e Ana Clara. Conforme já o afirmamos, excluindo-se os dois últimos capítulos, a narrativa primeira dos dez capítulos iniciais pouco nos diz da história narrada: ela é, antes de tudo, o ponto de referência unificador, a base sobre a qual se constrói a história de AS MENINAS, feita principalmente de analepses de alcance e amplitude variados, cobrindo, no conjunto, quase que a totalidade do tempo de vida das personagens principais.

Poderíamos afirmar que as analepses desta narrativa são resultantes da própria estruturação das condutas humanas, ou seja, da "performance" das personagens, não havendo participação explicitamente deliberada de um narrador externo e onisciente, que ordene, ao sabor da memória, por exemplo, os acontecimentos que compõem a história.

Não. Nesta narrativa, esse narrador externo e semi-onisciente aparece com relativa frequência, alternando-se com outros narradores, os de primeira pessoa, que se manifestam sob as meninas, porém esse narrador externo manifesta-se em consonância com as falas de cada narrador-personagem.

O narrador não foge ao esquema, não altera o plano temporal da narrativa.

O desempenho das próprias personagens parece ser o responsável pelo vasto jogo analéptico que domina grande parte da história. Elas próprias criam as situações-estímulo, que através das mais variadas formas, desencadeiam as analepses, cuja soma

totaliza uma amplitude bastante superior à da narrativa primeira, o que vale dizer que ela cobre o maior tempo da história.

A vitalidade que a narrativa lhes confere é tanta que parece-nos possível falar em antropomorfização dos "seres de papel". (32)

A técnica do uso alternado de narrador foi, certamente, um sopro de vida às personagens, que então parece tomarem, e elas próprias, as rédeas da narrativa, organizando-a ao sabor de suas recordações.

Há, em princípio, dois tipos básicos de analepses, as da fala e as do pensamento. Em AS MENINAS, que é um romance eminentemente retro e introspectivo, predominam as analepses do pensamento, as lembranças dos momentos passados, ora homodiegéticas (33) - diretamente ligadas ao fio narrativo -, ora heterodiegéticas (34), apenas ilustrativas, não incidindo diretamente sobre o fio narrativo.

A maioria das analepses desse romance podem ser consideradas homodiegéticas, levando-se em conta que todo o passado das meninas faz parte direta da história, já que ele é, de certa forma, o responsável ou a causa do que elas são no presente. Citamos, como exemplo de analepse homodiegética, a passagem abaixo, onde um acontecimento passado demonstra o que Lia pensa a respeito do sexo:

"Pensou em Lia com seu primeiro amante olhando para o teto e fumando, horrível, horrível. "Não sei explicar", começou ela. E explicou com pormenores que escolheu seu parceiro assim a frio, como se escolhe uma escova de dentes, pronto, vamos nos deitar. (...) Ora, ficamos na cama olhando o teto e fumando. Falamos sobre tanto coisa, entende?" (p. 157).

Há também analepses heterodiegéticas, como a seguinte:

"Cuidado com esses objetos de biscuí!" recomendava mãezinha aos homens da mudança. E os homens tão apressados quanto rudes inesperadamente perdiam toda a pressa e começavam a acolchoar com algodão e palha as bailarinas transparentes da vitrina de bibelôs." (p. 158-159).

Apesar de relacionado com o passado de Lorena, o acontecimento citado não recai diretamente sobre sua história, não

determina nem condiciona seu presente. É apenas um ponto ilustrativo a configurar a profusão imaginativa de sua mente.

As analepses da fala ocorrem quando há diálogo entre duas personagens e uma delas incursiona por seu passado a fim de encontrar respostas às perguntas feitas ou então, simplesmente de sabafa suas angústias. São menos freqüentes que as do pensamento (já que o diálogo não é característica predominante desta narrativa), porém suficientemente evidentes para caracterizarem um tipo especial de analepses. Citamos exemplos:

"- Você já teve experiência com mulher?

- Não sei o que você quer saber - digo e fico rindo por dentro porque sei muito bem o que ele quer saber.

- Nada de extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô! Como ela sofria com esse escárnio." (p. 117).

"Oh Deus. Ele me parecia tão firme, tão certo, está me ouvindo? Tudo podia ruir, desabar. Ele não, Como se fosse imortal. Tão fino e ao mesmo tempo autoritário, poderoso. Áspero e ao mesmo tempo gentil. Sô uma vez vi um homem igual e assim mesmo num romance, um romance de Cronin. O personagem era como ele, mas existe gente igual? " (p. 214).

Após essa divisão inicial, diríamos que a história se constrói pela associação ou dissociação de idéias. Na narrativa analéptica de AS MENINAS, as associações ocorrem quase que exclusivamente por semelhança sensorial ou intelectual. As lembranças sensoriais justapostas constituem a parte mais densa da narrativa.

Vejamos exemplos de associação olfativa:

"Não" - diz em voz alta o Anjo Sedutor. Acendo depressa um tablete de incenso, oh mente pervertida. Queria ser santa. Pura como esse perfume de rosas que se enrola em mim e me dá sono. Astronauta também sentia só no quando eu acendia o incenso." (p. 5).

"Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteiramente feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro de enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das

flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham de ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho ." (p. 31).

Associações visuais são numerosas:

"Atiro-lhe o lenço cor de rosa que não se abriu como o verde. Por que meu coração também se fecha? Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço pra enxugar todo aquele sangue borbulhando. Borbulhando. "Mas que foi isso, Lorena?" Brincadeira, mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro ele disse apontando." (p. 11).

"- Não tenho Wagner, querida. Tenho leite. Serve leite? - murmurou Lorena indo até a pequena geladeira embutida na parede. Olhou apática a jarra branca sob a luz fria. Mordeu uma maçã. A espuma morna do leite no estábulo. Cheiro morno de bosta e feno. As maçãzinhas da horta eram ácidas mas tinham tanto sumo. Remo subiu no galho mais alto e rasgou o jeans no joelho, se sujava e se rasgava com a mesma fúria com que colhia os frutos." (p. 50)

Também a audição desencadeia analepses:

"- Estou fadada à solidão - digo e desato a rir, ouço isso de tia Luci todas as vezes que ela sai de um casamento, um pouco antes de entrar noutro. Ponho um disco de Bethânia, ah, como ela lembra as amenidades de Lião quando Lião bebe e fica amena." (p. 68)

Associações táteis também podem ser observadas. Destacamos o exemplo abaixo:

"Paramos. Sustento a cabeça de Aninha no meu joelho enquanto enfio as mãos por dentro das suas mangas para segurá-la melhor, pelos braços. Sinto nos dedos suas axilas, ainda outro dia lhe emprestei o aparelho, está no quarto dela. Uma gilete novinha. E me lembro da tarde (quando foi?) em que estávamos as três no meu quarto, eu passava a lixa na perna, Aninha pinçava as sobancelhas com minha pinça e Lião cortava qualquer coisa num jornal. Quando levantou o braço (usava uma camiseta sem mangas) me levantei e fui correndo buscar a gilete, pelo amor de Deus, Lião, passa a gilete nessa axila!" (p. 260-261)

É difícil encontrarmos uma imagem sensitiva pura. Normalmente as imagens sensitivas cruzam-se - analepses sinestésicas - aparecendo concomitantemente como forma de associação. No exemplo abaixo, o processo de associação é ativado pela visão e

audição:

"Fico olhando o relógio em formato de oito, dependurado na parede caiada de branco. O som também é antigo.

- Na minha casa tem um relógio igual.

- Você tem saudade, Lia?

- Não sei explicar, mas lá é como este café adocicado e quente. Minha mãe chegava a me abafar com tanto amor, preferia às vezes, que me amasse menos." (p. 129)

Também ocorre a associação por semelhança intelectual:

"Bank of Boston. Acho demais roubar um banco com esse nome. Vestia o terninho da marinha americana com divisa e tudo, Lião não pode nem ver essas divisas mas um detalhe desses não daria ao cenário um toque todo especial? Notícia até no Time, o banco não é de Boston? Queria dizer ao menos, isto é um assalto! O tiroteio, o chato é o tiroteio. Morte. E morte em violência. Rômulu com o furo no peito borbulhando sangue, um furo tão pequeno que se mãezinha tapasse com um dedo, hein mãezinha? " (p. 47)

A referência à morte como consequência do assalto lembrou-lhe a morte do irmão. Ambas violentas, relacionadas com tiros.

Na passagem seguinte, por exemplo, a analepse se desencadeia pela semelhança de situação. Seu amigo se encontra no mesmo impasse em que ela se encontrara, em tempos passados:

"- Espera, quais as características de um país do Terceiro Mundo. O nosso, por exemplo. Estou pensando em escrever um artigo. Mas onde publicar?

E onde eu poderia publicar? perguntei. Miguel ficou me olhando com esse mesmo olhar com que estou olhando Pedro. Acertou nas mãos o maçarote da minha novela e de uma resposta ambígua, ele que não é ambíguo. Continuasse escrevendo sem pensar em publicar." (p. 123)

Mas há, em AS MENINAS, um tipo de associação que merece destaque especial. Sensorial e intelectual ao mesmo tempo: É a associação pela palavra. Essa associação pode decorrer da ressonância sonora da palavra na mente do narrador-personagem ou da idéia que esta palavra possa sugerir. De qualquer forma, uma palavra proferida ou pensada no presente conecta situações que a envolvem como massa sonora ou como imagem, no passado.

"Se esta cabeça me desse folga pomba. Queria ter uma a bôbora em lugar da cabeça mas uma abôbora bem grande

e amarelona. Contente. Semente torrada com sal é bom pra lombriga ainda tenho o gosto e também daquele remédio nojento. Não quero a semente mãe quero a história. Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não contava história, contava dinheiro. A carinha tão sem dinheiro contando dinheiro que nunca dava pra nada. "Não dá" - ela dizia. Nunca dava porque era uma tonta que não cobrava de ninguém. Não dá, não dá, ela repetia mostrando o dinheirinho que não dava embolado na mão. Mas dar mesmo até que ela deu bastante. Pra meu gosto até que ela deu demais. Uma corja de piolhentos pedindo e ela dando. O mais importante foi o Doutor Algodãozinho." (p. 27)

Conforme podemos constatar, há toda uma série de lembranças que se associam através das palavras: a abóbora lembrou a semente como remédio, ao qual ela preferia história. A seguir, do "contar histórias" passou ao "contar dinheiro". A palavra "contar" embora semanticamente diferente, estabeleceu a conexão. Na continuação, encontramos novas associações, ainda, desencadeadas pelo verbo dar, embora em acepções diversas: dar - ser suficiente e dar - ter relação sexual.

"Forçou a entrada. Deus sabe que evitei mas agora é tarde no planeta. "Tarde no planeta" - dizia o paizinho trancando a porta que dava para a varanda." (p.53)

A expressão "tarde no planeta", num sentido, despertou a lembrança de outra situação em que era usada, embora com outra significação. Em tais exemplos, a associação é feita pela palavra, mas com transposição semântica. Porém, esta transposição nem sempre ocorre. Às vezes a associação a partir da palavra conserva-a com a mesma significação inicial:

"Tudo de propósito. Pura crueldade mental, minha querida. Sabe o que é crueldade mental?

(...) Crueldade mental? Era criança quando ouvi a avó contar do marido que insistia pra mulher que usava dentadura dupla comer goiabada de cascão dizendo que podia comer, era molinha." (p. 223)

"Como se eu fosse de biscoí. "Cuidado com esses objetos de biscoí!", recomendava mãezinha aos homens da mudança. E os homens tão apressados e rudes inesperadamente perdiam toda a pressa e começavam a acolchoar com algodão e palha as bailarinas transparentes da vitrina de bibelôs." (p. 158-159).

Uma vez estabelecida a analepse por uma forma qualquer

de semelhança, então os princípios da contigüidade de espaço e tempo e o da causa e efeito entram em ação, encarregando-se de dar a ela amplitude e alcance maior ou menor. Então as lembranças estendem-se a outras, ocorridas no mesmo tempo ou mesmo lugar, ou a suas conseqüências, como acontece nas passagens que destacamos:

"Sento na cama e vejo o quarto rodando. Estou parada, sou o eixo. O eixo do mundo. "Senta aqui que é o eixo do mundo" - dizia o Jorge mostrando o dedo espetado pra cima. Bastardo. Podre de sífilis agora eu sei que era sífilis. Deve estar morto também. Me acordava aos berros "café, quero café!". Minha mãe na cama vomitando na toalha. "Acho que você vai ter um irmãozinho". Debilóide." (p. 160)

Na continuidade as associações vão cobrindo boa parte da história infantil de Ana Clara. É verdade que de quando em quando há pequenos retornos ao nível da narrativa primeira, como ocorre em "... agora eu sei que era sífilis. Deve estar morto também" para em seguida continuar sua rota, que ultrapassa ao trecho citado.

O exemplo seguinte nos mostra como o ato de "arrolhar o furo da garrafa" provocou associação por semelhança com o desejo de "arrolhar o furo no peito do irmão", e daí por diante a outros acontecimentos da mesma época e local.

"Com gesto refletido, lento, Lorena arrolhou a garrafa de licor. Não era mesmo de estranhar? Um furinho insignificante e todo aquele sangue. A mãe também não entendia, "que foi isso?" - ficou repetindo. É preciso tapar depressa, um dedo que ela pusesse em cima, melhor ainda a mão, assim, mãezinha, assim! Mãe cura tudo, mãe sabe tudo, tapa com força!... E continua saindo. Debaixo da sua mão, olha aí, a camisa vermelha descorando, tão mais forte esse outro vermelho, meu Deus, tão forte. Desviei depressa o olhar porque ela escondeu a ferida com o mesmo pudor com que escondia os seios quando estava se vestindo e a gente entrava no quarto: "Não olhe que estou nua!" Dei-lhe tempo de vestir a voz. E a ferida. Estava mais calma do que na tarde em que ela cortou o dedo abrindo a melancia. "Mas como foi isso, Lorena? - perguntou com voz rouca. Apenas rouca. Os dois estavam brincando, acho que o Remo era o bandido, só sei que trouxe a espingarda e apontou, não foi por mal, mãezinha, não foi mesmo." (p. 111)

E as associações continuam até a página seguinte. É e

vidente que na base de todas essas associações está a contigüidade de de espaço e tempo, o que não impede, porém, que novamente o princípio da semelhança seja ativado. Em certas passagens, porém, somente a contigüidade de espaço e tempo é responsável pela associação:

"- Mãezinha teve uma amiga que um dia amanheceu no colégio com as chagas de Cristo na palma da mão. Rômulo, meu irmão, ouviu o caso e no dia seguinte foi me sacudir na cama, estou com as chagas, estou com as chagas! E me mostrou as mãos marcadas. Mas o outro, o Remo, era esperto, mercurocromo, já pensou? Eu fazia umas bolhas de sabão enormes, nem Rômulo nem Remo seguiam fazer bolhas tão grandes como eu." (p. 154 - 155).

Fica bastante evidenciado que a contigüidade de espaço e tempo (acontecimentos da infância de Lorena) é a única responsável pela ligação aí estabelecida entre o acontecimento das chagas nas mãos de Rômulo e as bolhas de sabão que Lorena sabia fazer.

Outra característica marcante na narrativa de AS MENINAS, também relacionada com analepse e associacionismo é a confluência de idéias e de momentos diferentes da história num só momento do discurso. A confluência ocorre entre dois momentos passados mas diferentes, ou entre um momento passado e outro presente. Diríamos, nesses casos, que o poder associativo da memória, mais rápido que a palavra, impede que o discurso seja elucidativo textualmente na configuração dos momentos diferentes.

Muitos bons exemplos desse arranjo existem, o que vem confirmar a agitação e o ritmo quase alucinante das histórias narradas, bem como a profusão imaginativa da autora. Com esta técnica - a da confluência de tempos diferentes da história - o narrador transfere ao discurso a mesma ofegância dos acontecimentos, possibilitando, assim, que história e discurso formem um todo homogêneo e coerente, em busca dos mesmos efeitos.

Vejamos um exemplo dessa técnica:

"A barata abriu as asas e começou a nadar firme em cima do fubá com a folha de couve. A sopa soltava bolhas de tão quente e até hoje não sei mesmo como ela conseguiu nadar o nado de peito num estilo tão olímpico, vupt vupt vupt, e já ia saindo da panela com as asas

pingando gordura quando a empurrei de novo pro fundo. Agarrou-se na colher e ainda uma vez voltou à tona e juntou as patas e pedi pelo amor de Deus que não, não. Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto, só mais um pouquinho de paciência, quieta. Quieta. A sopa está pronta! Gritei e o motor da broca ligado pra disfarçar o grito porque a preta do lenço já batia na porta, nem vi a cara mas adivinhei que era ela. Pronto. Pronto pensei chorando de alegria. Agora vai me soltar porque a preta conhecia a mulher dele e ele tinha medo da mulher. Vai me soltar porque a sopa está pronta com a baratona inchada debaixo da folha de couve. Mas ele arrumou o cabelo na testa e abrindo a porta falou muito calmo que não podia atender porque o tratamento da menina era demais demorado e ainda por cima dolorido, ela não tinha escutado o grito? " (p. 32)

Nesse trecho há determinadas falas que podem figurar como pertencentes às duas situações analépticas narradas: Ana Clara com o destista e Ana Clara com o amante da mãe:

"... e pedi pelo amor de Deus que não, não..."

"... gritei e..."

"Vai me soltar..."

Tão íntima aproximação pode ser justificada pelo princípio da semelhança: o horror semelhante que o narrador-Ana sentia por ambos os momentos.

Em algumas passagens há sobreposição de momentos diferentes da história, pertencentes, um ao discurso analéptico, e outro, à narrativa primeira:

"Apanho no chão a toalha de banho vermelha e dobro sua camisa suja de sangue, não vi sangue mas senti a umidade na minha mão e dobrei-a depressa porque achei que mãezinha não gostaria que vissem a camisa manchada já que o sangue do peito estava sendo lavado na banheira. Fechou-se com Rômulo e não deixou que ninguém ajudasse: eu lavo meu filho." (p. 234)

O sangue de Ana Clara (ou simplesmente a associação a ele através da cor vermelha da toalha e da cor vermelha da camisa do irmão) transpõe Lorena do presente a um tempo passado: à morte do irmão.

Apesar da aparência caótica desta narrativa ao realizarmos uma leitura superficial, um estudo demorado da mesma nos mostra que não há dissociações de idéias. Há sempre, pelo menos

implicitamente, um princípio associativo (mormente o da contigüidade no espaço e no tempo e o da semelhança) a justificar as as sociações feitas. Em se tratando de uma obra realizada quase que inteiramente sobre lembranças, é comum que essas lembranças se repitam de quando em quando. Portanto, o leitor sabe mais sobre uma determinada cena narrada do que os dados fornecidos pelo nar rador naquele exato momento. E nesse "mais", buscado nos outros momentos do discurso, pode estar a justificativa implícita da as sociação de dois momentos analépticos:

"- A formigona ria, aquela bastarda. Depois a barata veio e começou o campeonato. Max chegou na frente do japonês. Aquele." (p. 232)

Embora nessa passagem não apareça explícita a compara ção, sabemos, por outros momentos do discurso, tratar-se do nado da barata e do nado de Max. Aí está, pois, a ligação implícita entre as cenas.

Poderíamos falar em dissociação ou associação realmente livre, em alguns momentos ativadores iniciais das analepses, e isso ocorre principalmente com Ana Clara, por efeito das dro gas:

"- Quem? Quem foi preso?

Caiu num pranto seco, sem lágrimas. A fala ficou mais difícil.

- Roque-roque. Está bem, digo que - Levantou-se. E tom bou novamente de costas na cama. - Veio Deus e ficou no meu peito, bem aqui, bem aqui. Saiu voando, o passarinho era Deus. Ele veio e então." (p. 231)

O delírio das drogas e da dor é capaz de sobrepor não dois, mas vários momentos analépticos ao presente. Cumpre ressaltar, no que se refere à técnica narrativa, que a alucinação total na qual se encontra a personagem não é caracterizada por ad jetivação ou pela impressão objetiva que o narrador possa ter dela, de forma descritiva, mas pelo próprio discurso, que se tece desvairadamente da fusão de lembranças e sensações da persona gem, ou da onisciência de um narrador exterior que assume a per turbação mental da personagem:

"Com um gesto suave, Ana Clara afastou os anéis de cabelo empastados na testa. Fechou no alto do pescoço a gola do casaco e com a bolsa fortemente apertada con

tra o peito, começou a subir a escada. Tropeçou no degrau e caiu de joelhos. Gritou quando foi se apoiar: o chão fervilhava de baratas. A maior delas se levantou nas patas traseiras, o peito engomado na túnica de esgrima, o florete na mão, em garde! Inclinou-se rindo porque a barata também ria atrás da tela de arame da máscara, era brincadeira? Olhou mais de perto e escondeu o peito, mas era tarde: o florete a varou de lado a lado. Quis respirar e o sangue jorrou no coração coroadado de espinhos, espirrando em sua boca com tamanha violência que se engasgou nele. Dobrou-se na tosse." (p. 229)

É fácil observamos que os períodos intermediários, desde "o chão fervilhava" até "lado a lado" não são verdadeiros ao nível da narrativa primeira; representam a confluência de lembranças e alucinações de Aninha, assumidas por um narrador exterior. Agindo assim, Lygia Fagundes Telles evidencia o aproveitamento funcional de todos os níveis da narrativa; seu estilo narrativo não é uma escolha arbitrária entre tantas possibilidades, mas a escolha daquela técnica que melhor configure a história narrada. História e discurso estão em função de um todo: a narrativa.

Apesar da narrativa em estudo ser sobretudo analéptica ou retrospectiva, encontramos nela também momentos de prospecção, muito embora eles sejam menos freqüentes.

Não podemos, porém, considerá-los "prolepses", no sentido exato que GENETTE deu a essa palavra. (35)

Os momentos prospectivos de AS MENINAS não são antecipações do narrador, que de qualquer modo inserem-se no tempo da narrativa; aqui, no que se refere a acontecimentos futuros, não temos apenas uma fuga à ordem dos acontecimentos. O que ocorre, realmente, são projeções do desejo ou da imaginação das personagens em relação ao futuro. Não há, pois, a evocação antecipada de acontecimento ulterior, uma vez que não há certeza, mas apenas possibilidade que esses acontecimentos ocorram de fato, alguns dos quais, inclusive, venham a se negar no decorrer da narrativa. Por isso preferimos chamá-los não de PROLEPSE (o que não são realmente) mas de FUTURO HIPOTÉTICO. Note-se, também, que não se trata de puros desejos manifestados pelas personagens. A personagem em questão refere-se a eles como verdadeiros, certos, reais

e presentificados. Apesar de tratar-se de uma projeção a um futuro hipotético, os verbos aparecem normalmente no presente e a maneira detalhada e criativa de narrar faz com que a personagem (e o leitor também) se sinta vivendo tais acontecimentos:

"Entro e ele olha o relógio. Mas seu relógio não está adiantado amor? Nem me responde, só fica batendo no mostrador a ponta da unha; tem unhas nojentas com aquela pele invadindo tudo. Sardas nos dedos. Um lixo. "Meu relógio não adianta nunca". Alma de relojoeiro, devia ter nascido na Suíça. Aproveita e dá corda roque-roque. "Onde esteve?" Acontece que comi no pensionato alguns pastéis de camarão e fui parar no Pronto-Socorro, uma intoxicação-monstro, quase morri. Vai querer saber em que Pronto-Socorro estive. Quem me atendeu. Os remédios que tomei. Detalhes. Detalhinhos. Vamos. Todos." (p. 90)

"Vejo Lião uma mãe gordíssima e felicíssima, sorrindo meio irônica para as passadas guerrilhas, juvenilidades, meu senhor, juvenilidades! Ana Clara, pintadíssima e afetadíssima mentindo a idade e o resto, as mãos sempre fechadas, é o gênero de mentiroso que fecha as mãos." (p. 54)

"Sou barroca por dentro e por fora, aceito. Panejamentos e estrelas. Genialidades sem gênio, é isso, Miguel? Um diário honesto. Enxuto, contando meu trabalho sem glória, sem nada. Até ser presa e morrer obscura, apenas com o nome que escolhi: Rosa." (p. 126)

A presentificação do futuro, nessas passagens, é também um recurso do qual a escritora se serve a fim de conferir dinamismo à narrativa. Ao fugir do presente e projetar-se no futuro, a personagem o faz, não apenas como possibilidade, mas como realidade, ou seja, trata-se de um acontecimento a mais na rodaviva da história narrada. A narrativa, então, transcende a própria história.

Em tantos momentos já vimos como Lygia Fagundes Telles tenta configurar sob todos os ângulos a vida de três moças da cidade grande, com seus problemas, suas dúvidas, suas lutas, seus prazeres fugazes. E ela o procura fazer de forma coerente, convergindo todos os recursos disponíveis para esse fim. O vocabulário, a estrutura sintática das falas, os temas e problemas enfocados, as projeções de um futuro feliz, tudo isso é totalmente pertinente à vida de suas personagens - os seres de papel - bem como às "reais meninas" que vivem as conturbações atuais de um centro urbano.

Conforme já falamos em momentos anteriores, as personagens do romance AS MENINAS antropomorfizam-se, assumem o corpo, os sonhos, as angústias, alegrias e indagações da juventude real da cidade grande. Elas apresentam algo em comum entre si, mas suas soluções são procuradas por vias diferentes, como se formassem uma amostragem ocasional de sua época.

Porém, o que confere à narrativa um caráter isotópico não são apenas os elementos utilizados na feitura da obra, mas, e principalmente, o dinamismo com que eles se arranjam. Sobretudo a sintaxe narrativa, feita de técnicas variadas e alternadas, pertinentes a cada situação, e a organização espaço-temporal são responsáveis pelo dinamismo quase ofegante que exala das páginas de AS MENINAS, um romance tenso, vivo; um romance que, embora aparentemente caótico, não tem supérfluos e cuja leitura nos prende e nos emociona.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

ANÁLISE

- (1) Sintagmas narrativos são fragmentos do texto que a nós se apresentam como sendo a unidade de ação e que, portanto, nos dão a noção de acabamento de uma ação ou que indicam a passagem de um equilíbrio a outro. (Ver p. 20 do presente trabalho).
- (2) Entendemos por aspecto da narrativa a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador ou, mais precisamente, a relação entre narrador e personagem. Por modos narrativos, entendemos a diferente utilização das falas do narrador e das personagens que caracteriza o tipo de discurso através do qual o autor nos faz conhecer a história. (Ver p. 29 e 30 do presente trabalho).
- (3) Discurso Indireto Livre é aquele que dispensa o verbo "dicendi" e o subordinador, mantendo, porém, o tempo verbal diferenciador que seria usado no discurso indireto comum. Conforme LUFT, Celso Pedro. Arte e Linguagem de Lygia. Correio do Povo. Porto Alegre, 15 nov., 1977. "Mundo das Palavras".
- (4) Discurso Direto Livre é aquele em que há ausência dos verbos "dicendi", da mudança de linha, dos travessões (características do discurso direto comum), mas a fala das personagens, assumida pelo narrador, conserva, porém, a forma verbal própria do discurso direto. Conforme LUFT, Celso Pedro. Arte e Linguagem de Lygia. Correio do Povo. Porto Alegre, 18 e 20 nov., 1977. "Mundo das Palavras"
- (5) TODOROV, Tzvetan. La Grammaire du récit. In:- Poétique de la Prose. Paris, Seuil, 1971. p. 118-9.
- (6) É importante notar que as falas do narrador exterior são corretas segundo a gramática tradicional. Quanto às personagens, Lia é a mais coerente, enquanto Ana Clara é a me-

nos convencional em termos de sintaxe lingüística.

- (7) GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. 2.ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972. p. 29.
- (8) Ver p. 19 do presente trabalho.
- (9) Ver p. 22 do presente trabalho.
- (10) Além das histórias particulares de cada personagem, podemos, do ponto de vista temporal, considerar a existência de três histórias: a passada e a hipotética futura que se depreendem sobretudo dos momentos de introspecção das personagens, e a presente que constitui a narrativa primeira. (Ver p. 24 do presente trabalho).
- (11) Ver p. 30 do presente trabalho.
- (12) Ver p. 4, 12, 13, 19 e 21 de AS MENINAS
- (13) Ver p. 27 do presente trabalho.
- (14) Um fato é narrado como um todo singulativo para configurar sua repetição constante. (Ver p. 28 do presente trabalho).
- (15) TODOROV, Tzvetan. Les categories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 143, 1966.
- (16) Ver p. 23 do presente trabalho.
- (17) Ver p. 24 do presente trabalho.
- (18) Ver p. 19 do presente trabalho.
- (19) Ver p. 20 do presente trabalho.
- (20) Ver também: Segmentos 1 e 2 do capítulo um - Segmentos 2 e 3 do capítulo sete - Segmentos 1 e 2 do capítulo oito, de AS MENINAS.
- (21) Ver também: Segmentos 3 e 4 do capítulo um - Segmentos 6 e 7 do capítulo um - Segmentos 1 e 2 do capítulo cinco,

de AS MENINAS.

- (22) Ver também: Segmentos 1 e 2 do capítulo quatro - Segmentos 1 e 2 do capítulo três, de AS MENINAS.
- (23) Outros Enclaves semelhantes ocorrem com o segmento 3 do Capítulo cinco e com o segmento 2 do Capítulo seis de AS MENINAS.
- (24) Os segmentos 2 e 3 do capítulo quatro, e quase todos os segmentos que envolvem Ana Clara, são exemplos mais ou menos evidentes do arranjo acrônico. Somente uma transcrição total dos mesmos seria significativa para a exemplificação da técnica, daí porque não a transcrevemos, mas remetemos ao livro.
- (25) Ver p. 23 do presente trabalho.
- (26) Ver p. 26 do presente trabalho.
- (27) Ver p. 24 do presente trabalho.
- (28) Ver p. 47 do presente trabalho.
- (29) Segundo LUKÁCS, a descrição deixa de existir no momento em que o "descritivo" passa a ter um papel fundamental para o desenrolar da narrativa. Passa então a ser narração. Por esse motivo as tratamos conjuntamente, considerando que a descrição, nesse romance, é muito diluída, intimamente ligada à ação. Conforme LUKÁCS, Georg. Narrar o describir. In:- Problemas del realismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 171-216.
- (30) Analepse é toda evocação tardia de um acontecimento anterior ao ponto onde a história se encontra, ao nível da narrativa primeira. (Ver p. 24 do presente trabalho).
- (31) Prolepse é o nome dado a toda manobra narrativa que consiste em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior. (Ver p. 24 do presente trabalho).

- (32) FERREIRA, Edda Arzúa. Integração de perspectivas (Contribuição para uma análise das personagens de ficção). Rio de Janeiro, Editora Cátedra, 1976. p. 15.
- (33) Ver p. 26 do presente trabalho.
- (34) Ver p. 26 do presente trabalho.
- (35) Ver p. 24 do presente trabalho.

5. CONCLUSÃO

Após atenciosa revisão da análise realizada, e apoiada continuamente na fundamentação teórica que suporta este trabalho, tentaremos, no presente capítulo, arrolar algumas conclusões, te cendo considerações sobre as linhas básicas do trabalho e aproxi mando-as, sempre que possível e necessário.

Constatamos, inicialmente, que a distinção de dois ângulos básicos, através dos quais a obra deve ser focalizada - o da história e o do discurso - é um procedimento metodológico efi ciente, devendo-se, entretanto, ressaltar continuamente o imbri camento desses ângulos.

Além da sintaxe narrativa - formas de combinação dos sintagmas narrativos - estudamos a ordem temporal da narrativa: confrontamos a ordem de disposição dos acontecimentos ou unida des de ação ao nível da história e do discurso, isto é, confron tamos a ordem temporal da história com a ordem espacial do dis curso.

Examinando a sintaxe instaurada no romance, concluimos, conforme demonstramos no capítulo da Análise, que ela é funcio nal; ou seja, tem sentido e é eficiente pela vitalidade e dina mismo que confere à história.

Outros elementos do nível do discurso como a linguagem, os aspectos e modos narrativos são também marcadamente funcionais, uma vez que sua escolha não é arbitrária. A análise bem de monstrou a correlação íntima que eles têm com a história.

Verificamos, ainda, que a linguagem realiza-se pela fu ga constante aos padrões tradicionais da sintaxe lingüística e pontuação, adaptada sempre aos caracteres de seus falantes.

Quanto aos aspectos narrativos - visões do narrador ou pontos de vista - vemos na obra a confluência de vários ângulos de visão. Ora o narrador é de primeira pessoa e se alterna sob Lorena, Lia e Ana Clara, ora o narrador é exterior e semi-onisci ente. Essa técnica foi, certamente, um sopro de vida às persona gens, que então passam a organizar a narrativa ao sabor de suas próprias recordações.

Quanto aos modos narrativos verificamos, em AS MENINAS, que o discurso se apresenta sob a forma de discurso direto, indireto, direto e indireto livres, os quais se substituem e se integram num ritmo acelerado, o que confere à obra um caráter todo especial.

Quanto ao nível da história, AS MENINAS é um romance essencialmente humano, que focaliza, em toda sua complexidade, a vida de três moças num pensionato de freiras, numa cidade grande. Graças à predominante interiorização das personagens, volta das freqüentemente para o passado, há, conseqüentemente, pouca ação objetiva, o que poderia revestir a obra de monotonia.

Entretanto, estamos diante de uma narrativa dinâmica, cujo ritmo acelerado advém da maneira de narrar. A variedade e alternância de técnicas narrativas conferem à obra a vitalidade que ela possui. O ritmo do discurso, mais do que a história em si, revela uma realidade sôfrega e agitada.

Observamos, outrossim, que a maneira de narrar e a forma pela qual as micro e macro-unidades do discurso se associam são responsáveis pelo engendramento da história propriamente dita. A "coisa contada" toma corpo e sentido através de seu relacionamento e integração no discurso. A teia narrativa de AS MENINAS é o resultado do cruzamento dos elementos do discurso com a história.

A sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal no romance AS MENINAS - aspectos prioritariamente enfocados nesse estudo - conferem à narrativa toda a sua riqueza e multidimensionalidade. Descontínua e não linear, onde os acontecimentos ao nível do discurso não coincidem com a cronologia ao nível da história, a narrativa foge a qualquer possibilidade de rotina.

A história organiza-se através do arranjo dos sintagmas narrativos que obedece às mais variadas espécies de relações sintáticas: lógicas, temporais sucessivas, temporais simultâneas, contigüidade espacial, aproximação sensorial ou intelectual, resultando num variado número de técnicas narrativas.

No que se refere ao tratamento espaço-temporal, podemos distinguir dois tempos básicos na narrativa de AS MENINAS: o

tempo da história e o tempo do discurso.

O tempo da história, ou seja, da coisa contada, subdivide-se em: a) Narrativa Primeira - acontecimentos com estatuto do presente - que tem uma duração aproximada de cinco dias (da manhã do primeiro à madrugada do quinto dia), conforme já tivemos oportunidade de mostrar no corpo do trabalho; b) Anacronias - os acontecimentos em discordância temporal com a ordem do discurso - que retomam essencialmente o passado das personagens principais, tendo, portanto, o alcance de suas vidas. Verificamos que AS MENINAS é, pois, uma narrativa predominantemente anacrônica e analéptica. Porém, nela encontramos também alguns momentos de prospecção. Não são, porém, verdadeiras prolepses (em oposição às analepses) por não serem antecipações. São apenas possibilidades futuras presentificadas.

O tempo do discurso equivale à ordem que os acontecimentos tomam no espaço da narrativa, ou seja, à localização dos sintagmas narrativos na ordem total do romance; isso vem mostrar a alternância como técnica predominante do ponto de vista das grandes unidades - os capítulos.

Os capítulos iniciais, ao nível da história, são predominantemente anacrônicos e, por isso mesmo, menos lineares ao nível do discurso.

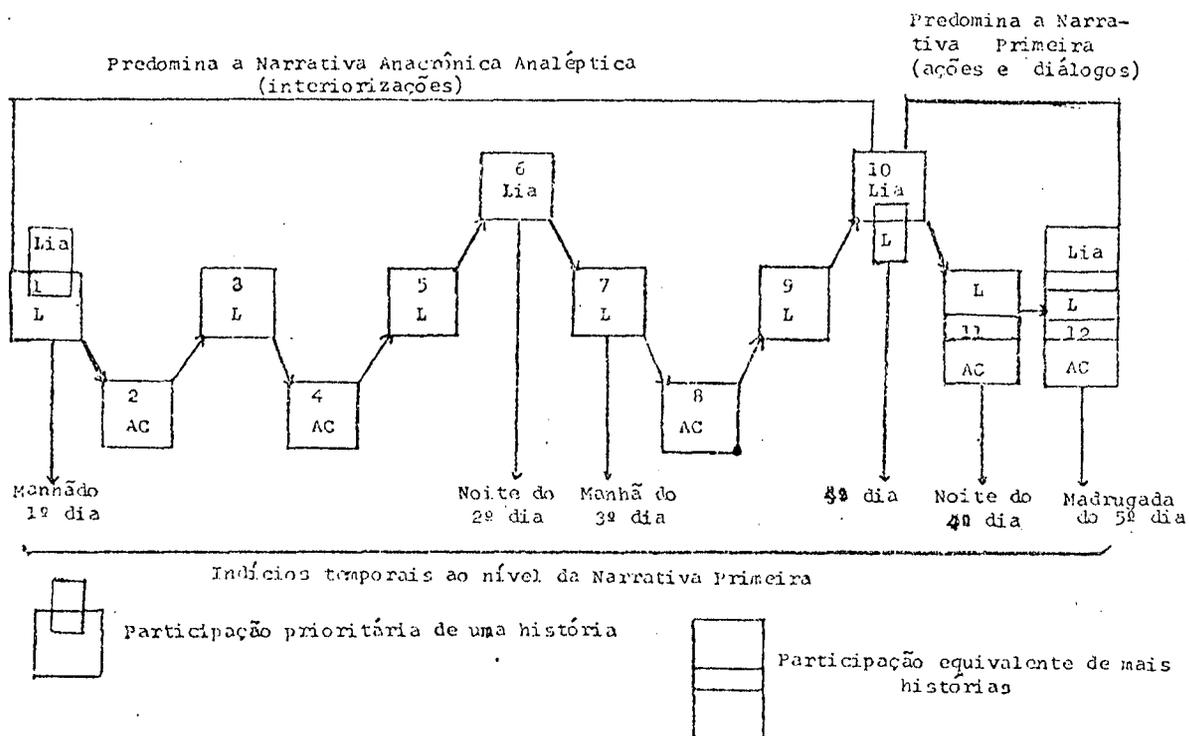
Na medida em que a história caminha para seu final, os acontecimentos vão sendo justapostos; a partir daí, avulta a narrativa primeira, em função da qual o discurso torna-se mais sucessivo e linear.

Os capítulos iniciais, não sendo sucessivos, fazem com que as histórias de Lorena, Lia e Ana Clara sejam tomadas como fios narrativos mais ou menos independentes e alternados, que se unificam ao final da narrativa, conforme demonstra o gráfico a seguir apresentado.

Quanto aos segmentos narrativos - divisões internas dos capítulos - várias são as técnicas empregadas: encadeamentos, enclaves e arranjo acrônico.

Observamos, no estudo das micro-unidades do romance AS MENINAS, um procedimento bastante inovador através do qual o nar

L - Capítulo que conta a história de Lorena
 AC - Capítulo que conta a história de Ana Clara
 Lia - Capítulo que conta a história de Lia



rador transfere ao discurso a mesma ofegância dos acontecimentos ao nível da história. Serve-se de procedimentos comuns e de uso geral: diálogos, monólogos, descrições-narrações; porém, o que confere a sua narrativa um caráter especial é o aproveitamento de tais recursos, a forma como eles se arranjam e se alternam rapidamente. Tudo se funde e se integra num todo único e quase inseparável. Há, também, a técnica da confluência de tempos diferentes da história num só momento do discurso que confere à narrativa um caráter quase caótico.

Os diálogos, pouco frequentes no início, vão aumentando só no final, demonstrando a superficialidade da comunicação entre as três personagens. Mesmo assim, poucas são as vezes em que eles são lógicos, correspondendo exatamente à comunicação entre duas pessoas; outras vezes são lógicos e contínuos por parte de uma personagem, mas cujo interlocutor só está presente fisicamente; há ainda momentos em que são totalmente descontínuos, re-presentando apenas falas avulsas mas não comunicação.

Todas essas formas de diálogos aparecem constantemente intercaladas por monólogos, descrições-narrações que às vezes a elas se ligam por semelhança temática, mas outras vezes constituem um autêntico desvio: em nada se relacionam com o conteúdo do diálogo ou com a situação dos falantes.

É importante notar que a maneira rápida e contínua de como os procedimentos narrativos se alternam e se associam no discurso reflete a maneira agitada de como as idéias se associam na história. Têm significação, portanto, as fugas constantes às técnicas de redação e normas gramaticais. O romance é prioritariamente introspectivo ou confidencial, o que justifica e dá significado ao despolicciamento de linguagem como escolha funcional.

AS MENINAS é, portanto, um romance que se desnuda sob os dois níveis: o da história e o do discurso.

Sob o nível da história há uma chamada para os problemas de seu tempo: crises político-econômicas, automatização do homem moderno, superficialidade da comunicação humana, a apatia dos intelectuais, a busca desesperada do sexo, das drogas, e tanto outros problemas que poderiam ser levantados num estudo que objetivasse principalmente o nível temático.

No nível do discurso, percebemos a subversão das normas tradicionais, não mais eficientes para a representação de um mundo em ebulição. Este só poderia ser representado através de técnicas narrativas inovadoras, mais dinâmicas e agitadas. A justaposição cronológica de acontecimentos aliada a outras técnicas tradicionais de narração já não seriam suficientes para a instauração do mundo da história.

Eis porque a sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal nessa obra sobressaem como elementos de tão grande importância. É principalmente por sua ousadia, por seu ritmo rápido e variado que o mundo da história se instaura com tanta vitalidade na denúncia de um mundo decadente.

Importa ressaltar, concluindo este trabalho, que ambos os níveis - história e discurso - refletem, intimamente unidos, a essência de fenômenos humanos, recriando, assim, um mundo mais completo e mais vivo do que aquele no qual estamos inseridos, vis

to que ultrapassa as nossas vivências (às vezes alienadas) do cotidiano.

E a eficácia dos procedimentos técnicos empregados pela autora é, sem dúvida, responsável pela VIDA que emerge de cada segmento desse romance.

B I B L I O G R A F I A

- TELLES, Lygia Fagundes. As meninas. 7a. ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1971.
- ANDRADE, Euclides Marques. Meninas voando na ventania. Jornal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 abr., 1975.
- "AS MENINAS", romance de Lygia Fagundes Telles, uma análise da juventude. Última Hora, São Paulo, 3 dez., 1973.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications (Paris), (8): 1-27, 1966.
- BREMOND, Claude. La logique des possibles narratifs. Communications (Paris), (8): 60-76, 1966.
- _____. Logique du récit. Paris, Seuil, 1973.
- BUTOR, Michel. Repertório. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974 (Debates, 103).
- CARPEAUX, Otto Maria. Uma quase inocente depravação há 20 anos. (Texto xerografado, sem indicação).
- COELHO, Nelly Novaes. "As meninas" e o naufrágio das elites e o compromisso da literatura. DL, Lisboa, 7 fev., 1974. p. 8
- FERREIRA, Edda Arzúa. "As meninas" e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles. Jornal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 13 mar., 1976 - Suplemento Literário.
- _____. Integração de perspectivas (contribuição para uma análise das personagens de ficção). Rio de Janeiro, Editora Cátedra, 1976.

- FISCHER, Almeida. "As meninas". Diário de Brasília, Brasília, abril, 1974.
- GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. 2.ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972.
- GENETTE, Gérard. Figures III. Paris, Seuil, 1972.
- GOMES, Duílio. Coerência e processo de Lygia Fagundes Telles (artigo de jornal, sem indicações).
- HEIDBREDER, Edna. Psicologias del siglo XX. Buenos Aires, Paídos, 1964.
- HOHLFELDT, Antonio. Um universo em ebulição. Correio do Povo, Porto Alegre, 11 fev., 1978. Caderno de Sábado.
- JOZEF, Bella. A arte de Lygia Fagundes Telles. Jornal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Suplemento Literário.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso, da poesia e da narrativa. Coimbra, Livraria Almedina, 1975.
- LIA, Lorena e Ana em boa prosa. O Globo, Rio de Janeiro, 30 dezembro, 1973.
- LUFT, Celso Pedro. Arte e linguagem de Lygia. Correio do Povo, Porto Alegre, 15, 18 e 20 nov., 1977.
- LUKÁCS, Georg. Problemas del realismo. México, Fundo de Cultura Econômica, 1966.
- MARX, Melvin H. & HILLIX, William A. Sistemas e teorias em psicologia. São Paulo, Editora Cultrix, 1976.
- MUIR, Edwin. A estrutura do romance. 2. ed., Porto Alegre, Editora Globo, 1975.

- NA CRIAÇÃO de seus mundos, o amor é a força sempre presente. O Globo, Rio de Janeiro, 4 jul., 1974.
- PROPP, Wladimir. Morphologie du conte. Paris, Seuil, 1970.
- ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- SILVA, Aguinaldo. As meninas e o mundo cruel. Opinião, Rio de Janeiro, 28 jan., 1974. p. 18
- TELLES, Lygia Fagundes. Antes do baile verde. 3.ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.
- _____. Ciranda de pedra. 4. ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.
- _____. Filhos pródigos. São Paulo, Livraria Cultura-Editora, 1978.
- _____. Seminário dos ratos. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1970 (Debates, 14).
- _____. Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971.
- _____. Les catégories du récit littéraire. Communications (Paris), (8): 125-51, 1966.
- VIGGIANO, Alan. O romance de Lygia Fagundes Telles (ensaio crítico xerografado, fornecido por Lygia Fagundes Telles, sem indicações).