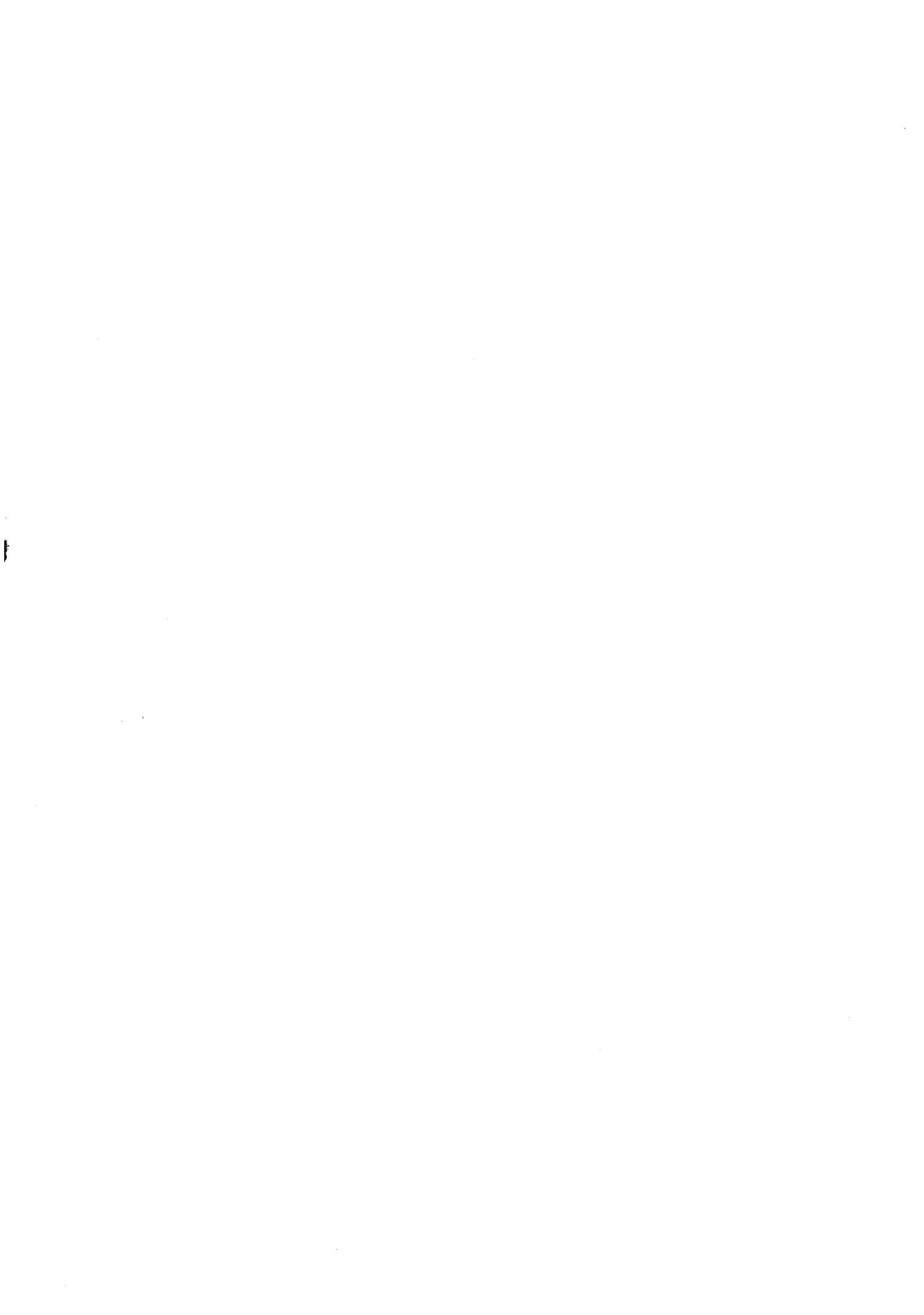


EUNICE CABRAL NUNES DA SILVA

**O *TOPOS* DA AUTO-ILUSÃO AMOROSA
NOS TEXTOS NARRATIVOS
DE
JOSÉ RÉGIO**

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

1994



EUNICE CABRAL NUNES DA SILVA

**O *TOPOS* DA AUTO-ILUSÃO AMOROSA
NOS TEXTOS NARRATIVOS
DE
JOSÉ RÉGIO**



86 127

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

1994

EUNICE CABRAL NUNES DA SILVA

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Prova Complementar para doutoramento, na área de Literatura Portuguesa,
apresentada à Universidade de Évora

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

1994

ÍNDICE

	Pg.
Introdução	5
Primeira Parte - As Mutações Discursivas nos Textos Narrativos de Régio	7
I - A Variante Presencista do Código Modernista em Jogo da Cabra Cega	7
II - A Evolução do Modernismo para o "Realismo Subjectivo"	12
Segunda Parte - A Auto-Ilusão Amorosa nas Três Novelas Regianas	16
Terceira Parte - Conclusões	39
Notas	42
Bibliografia	55

SIGLAS

Obras de José Régio (romance e novelas):

Jogo da Cabra Cega - JCC

Davam Grandes Passeios aos Domingos... - DGPD

Sorriso Triste - ST

O Vestido Cor de Fogo - VCF

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma análise do *topos* da auto-ilusão amorosa nos textos narrativos de José Régio. Para este efeito, analisaremos as estruturações textuais concernentes à temática da decepção amorosa em termos de "realismo subjectivo" nos textos narrativos regianos.

Partimos de uma análise de configurações discursivas referentes ao código modernista em **Jogo da Cabra Cega** (1934), o primeiro romance regiano, para, em seguida, analisar certas estruturas evolutivas que consubstanciam um outro modelo narrativo, o do "realismo subjectivo", que, por sua vez, implica a inclusão da principal convenção presencista.

O *topos*, escolhido por nós, surge em três textos narrativos que constituem o nosso *corpus*: "Davam Grandes Passeios aos Domingos..." (novela publicada em 1941), "Sorriso Triste" e "O Vestido Cor de Fogo", novelas de **Histórias de Mulheres** (1946), livro que integra também a novela de 1941, a partir da sua terceira edição datada de 1968.

O aparecimento da decepção amorosa - sem que o mundo representado ofereça qualquer alternativa existencial aos protagonistas das novelas em questão - é articulável com a evolução das estruturas discursivas nos textos narrativos regianos. Do primeiro romance às novelas, o narrador regiano abandona as convenções modernistas referentes ao "desprendimento" e ao "relativismo" pelas quais o mundo exterior é percebido por um sujeito. Entretanto, nesta evolução da narrativa regiana, a "consciência" de um indivíduo mantém-se como campo semântico central, aspecto que é mantido do presencismo.

O fenómeno da mudança referida - sem que se anuncie explicitamente como tal na produção literária de Régio - diz respeito a mutações discursivas tanto na cena literária portuguesa como também no espaço social português. De facto, o modernismo desvanece-se a partir do final da década de trinta e dá lugar a novas variantes do realismo. Mas a produção narrativa de Régio envereda por um caminho diferente porque o modelo de mundo, implícito nas narrativas regianas, é distinto do pressuposto nos textos narrativos neo-realistas portugueses.

O nosso trabalho organiza-se em duas partes. A primeira é constituída pela análise dos traços modernistas do primeiro romance. A segunda parte é a análise do referido *topos* nas três novelas do *corpus*. De facto, as estruturações modernistas sofrem mutações significativas na medida em que as modelizações referenciais, pressupostas nas três novelas do nosso *corpus*, inscrevem os textos narrativos no chamado "realismo subjectivo". Subsequentemente, as principais estruturações

discursivas, características do paradigma modernista, são abandonadas mas é mantida a convenção principal do presencismo, a oposição entre o indivíduo e as estruturas sociais, marcada pela percepção "subjectiva" de dados do mundo por parte do protagonista. É esta disjunção que justifica o aparecimento do *topos* da auto-ilusão amorosa que, surgindo sem outras temáticas modernistas, produz uma narração de tipo realista.

PRIMEIRA PARTE - AS MUTAÇÕES DISCURSIVAS NOS TEXTOS NARRATIVOS DE RÉGIO

I

A VARIANTE PRESENCISTA DO CÓDIGO MODERNISTA EM JOGO DA CABRA CEGA

1. A hipótese crítica de um texto de Álvaro Salema, "Repensar (Hoje) O "Jogo da Cabra Cega"" (1), é a de que JCC é o grande romance de Régio no panorama da sua ficção.

Apesar da importância notória, este romance não se situa no centro do nosso trabalho na medida em que não manifesta o *topos* principal, que constitui a delimitação do nosso *corpus*. No entanto, merece-nos atenção visto que nos importa a análise da evolução de estruturas discursivas que podem ser consideradas anteriores às concernentes ao aparecimento do *topos* referido.

O primeiro romance regiano procede a uma indagação subjectivista que se articula com a complexidade psicológica representada na diegese. Os textos narrativos constitutivos do nosso *corpus*, em contrapartida, caracterizam-se pelas "tendências realísticas" (2) reconhecidas pelo autor nos seus textos.

2. JCC é um texto narrativo enunciado na primeira pessoa em que o discurso da personagem central (Pedro Serra) constitui um conjunto de variantes em torno das tendências egocêntricas e interioristas de uma auto-análise. Os dados diegéticos, que surgem a configurar o percurso existencial do protagonista, são o gosto pela noite, a integração num círculo de amigos excepcionais (o "grupo"), a rejeição da vida comum e o desejo de vivências de outros mundos. Com efeito, o discurso narrativo deflui da consciência considerada excepcional pelo próprio protagonista .

Neste romance, a afirmação de uma individuação única pode ser relacionada com a primazia da consciência como umas das convenções do código modernista. Fokkema, na análise que faz das convenções modernistas em dois textos seus, reconhece que "para os modernistas, o centro do universo semântico consiste na noção de consciência" (3). Ora, ainda que a "consciência" individual constitua um campo semântico central, o autor não deixa de estabelecer uma hierarquia do universo semântico modernista. Assim, o campo semântico de "consciência" é o primeiro de três círculos concêntricos à volta do "eu"; o segundo círculo é constituído pelo campo semântico de "desprendimento" e o terceiro círculo corresponde ao campo semântico

de "observação" (4).

Tenha-se em conta que a noção de "consciência", como campo semântico central dos textos modernistas, é equivalente à importância conferida por Régio à noção de "personalidade" (5), noção central no conjunto de convenções presencistas.

Assim sendo, a concepção regiana da produção literária, centrada na personalidade ou individualidade do escritor, tem semelhanças com a consciência individualizada como campo semântico privilegiado pelo código modernista, se constituída pelo "desprendimento", ou seja, pelo desenraizamento como modo de ruptura com o determinismo social. Trata-se do "anti-determinismo" como um dos traços modernistas, que é consubstanciado em várias atitudes culturais: o "comentário metalinguístico", a "ética relativista" e a preferência pela "dúvida" e pela "hipótese" que indicam o largo abismo que separa o modernismo do realismo (6).

De facto, Régio poria em prática o que afirma de um modo programático. É a consciência personalizada do narrador de JCC que, diferenciando-se do meio social em que se encontra, representa uma experiência pessoal e única. Assim, a focalização autodiegética deflui de uma voz individualizada que inscreve uma visão personalizada e não uma visão panorâmica do mundo, própria do texto realista.

A "dúvida epistemológica" como convenção modernista (segundo Fokkema) implica uma determinada relação entre o texto e o mundo representado, que é distinta da implícita no realismo. Com efeito, o texto modernista não inscreve um resultado definitivo proveniente de leis explicativas de validade universal (7). Como privilegia uma consciência que focaliza aspectos do mundo a partir de uma atitude de "desprendimento", a observação individualizada do mundo, implícita no texto modernista, não produz uma narrativa - como a realista - ilustrativa de factores sociais de um espaço e de um tempo determinados (8).

3. Passemos então à análise de alguns aspectos modernistas do primeiro romance regiano.

O título do romance, "Jogo da Cabra Cega" assinala, desde logo, o campo semântico modernista do acto indeterminado e imotivado. Assim, o título assume uma relação metafórica com o texto narrativo, pressupondo uma concepção do mundo como não determinado por factores naturais ou sociais.

Por sua vez, a formulação discursiva central da narrativa diz respeito a um mundo restrito, o do "grupo" do Café do Preto - em que relevam Pedro Serra, que é o narrador autodiegético, e Jaime Franco, o seu *alter ego*. Deste modo, o universo em questão secundariza o espaço social visto que o mundo circundante é focalizado de um modo restritivo. A narração imaterializa o mundo visto que o leitor intui os contornos

da realidade de referência - que diz respeito a uma cidade portuguesa de província na década de vinte ou de trinta do presente século -, mas essa realidade de referência é desvanecida, ou seja, imaterializada pelo "desinteresse" a que é votada pela voz narrativa.

De facto, o mundo de rapazes, que se reúne regularmente no dito Café, constitui um mundo "à parte" em que o valor supremo parece ser o da busca de uma autenticidade individual que os afasta e separa da comunidade em que vivem e em relação à qual se querem distinguir.

Tenha-se em conta que esta busca de autenticidade individual é configurada pela "ética relativista" proveniente do "antideterminismo" e do "anti-realismo" como características do modernismo (9). Quer dizer: a busca da autenticidade é configurada a partir de uma constelação de valores relativos. Deste modo, os vectores por que se orienta "o grupo" - e que o distingue - são valores que estão sujeitos à "dúvida epistemológica" referida como característica do modernismo. Ora, o cepticismo e o relativismo manifestam-se, neste texto romanesco, pela ironia, pelo desprendimento e pelo distanciamento em relação ao sentido comum das coisas do mundo.

De facto, o relativismo é inscrito no texto como dúvida irónica em relação ao imaginário social de referência e ainda ao imaginário do "grupo". A primeira "dúvida" é a mais previsível na medida em que, desde o início do texto narrativo, o narrador se apresenta a si mesmo e ao seu "grupo" como pertencentes a um mundo de seres de excepção em relação ao mundo vulgar das pessoas comuns.

A segunda "dúvida" - a que atinge o imaginário considerado "excepcional" do "grupo" - é mais subtil visto que diz respeito à ironia como forma paródica de configuração da individuação do protagonista e do mundo "à parte" a que pertence.

Esta descrença indicia também o abandono do imaginário decadentista (10) dos membros do "grupo", que deveria ser substituído pela *originalidade* - no sentido presencista - que, não sendo verdadeiramente atingida por nenhum deles, levará à dissolução final do "grupo" pela partida de Pedro Serra da cidade, facto que parece representar a sua entrada na vida adulta.

De facto, a *originalidade*, no sentido presencista - pois que é dessa que estamos a falar -, seria configurada pela individualidade constituída a partir da *sinceridade*. Ora, as experiências de vida do "grupo" são "poses" (JCC, 49), "jogos de imaginação" (JCC, 22) provenientes de um amor da Arte (JCC, 28) consubstanciado no imaginário decadentista que surge sintetizado na admiração ambígua por Wilde: "A verdade é que mais ou menos criticamente, todos ainda amávamos Wilde" (JCC, 30).

Assim, os percursos do narrador e restantes personagens do "grupo" não chegam a constituir uma apreensão do mundo ou de si próprios em termos individualizados. Por isso, as manifestações adolescentes dos membros do "grupo"

podem ser articuladas com o gosto por Wilde, que é considerado já ultrapassado.

No entanto, a individualização como valor, ainda que seja fundamentalmente uma promessa não cumprida, permite que os processos de percepção do mundo - marcados pelo "desprendimento" - se oponham em termos de uma fuga a qualquer decisão definitiva. Tratar-se-ia, então, do resultado da função cognitiva da ironia que situa o ironista "à margem da vida" como o lugar privilegiado para apreender a "visão compreensiva" (JCC, 64) de paradoxos em articulação com o desdobramento do sujeito, aspecto modernista que surge no texto como a "ilimitação da personalidade" (JCC, 95).

Deste modo, a consciência individual de cada personagem assume múltiplas variantes da personalidade, o que a inscreve no binómio não resolvido sinceridade/artificialidade. Veja-se a seguinte meditação do protagonista: "É assim que certo gosto da artificialidade me persegue nos instantes mais sinceros..." (JCC, 75). De facto, no seu livro póstumo, **Confissão dum Homem Religioso**, o autor lembra que foi o primeiro a denunciar e a flagelar o seu "subjectivismo", ao reagir violentamente sobre ele (11).

Não se registando uma percepção de carácter definitivo quer da personalidade por parte do narrador -protagonista quer de dados do mundo circundante, o enunciado de JCC produz a suspensão do julgamento, que traduz a impossibilidade de fixação de um "eu" e a imaterialização do mundo. Outra não é a significação do primeiro capítulo do romance em que o protagonista se constitui como alguém que adia a configuração da identidade própria, ao vaguear de noite sem rumo. Deste modo, o primeiro capítulo inscreve a indefinição central de todo o romance, que é sobretudo a da constituição da individualidade do protagonista. Note-se que, por um lado, este crê-se "único" mas, por outro lado, desconfia dessa excepcionalidade que sabe advir apenas da sua errância nocturna em que obtém a transfiguração das coisas e de si mesmo. Mas, simultaneamente, o protagonista tem consciência da banalidade do mundo e da sua pessoa "à luz do dia", consciência que o faz apontar "o gosto de vaguear de noite" como "uma espécie de devassidão" ou como "as minhas deambulações onanísticas" (JCC, 10).

4. Analisemos também alguns aspectos do texto romanesco em causa que, embora podendo ser inscritos no código modernista no sentido amplo, são especificamente presencistas.

David Mourão-Ferreira considera o "adolescentismo" e o "provincialismo" como características fundamentais da ficção presencista" (12). Com efeito, o "adolescentismo" pode ser articulado, ainda que de um modo indirecto, com uma das

mais importantes convenções modernistas, a saber, a multiplicidade e a indeterminação de "uma visão caleidoscópica". Note-se que, por um lado, o protagonista (tal como os seus companheiros de "grupo") se define como alguém que se encontra num compasso de espera (correspondente ao final da adolescência e ao começo de uma entrada efectiva na vida adulta), que é articulado com um conjunto de valores frustrados em que já começara a descrever. Por outro lado, o protagonista encontra-se numa cidade, que não é a sua de origem, facto que acentua o desprendimento característico da sua percepção do mundo.

Se tivermos em conta o "espírito cosmopolita exemplar" (referido por Fokkema) de muitos modernistas europeus (Larbaud, por exemplo) e a apologia da viagem como possibilidade de desenraizamento e de suspensão de atribuição de valores definitivos (em muitos textos de Gide, por exemplo), teremos que encarar o "provincialismo" - enquanto espaço de origem dos presencistas e enquanto espaço representado em muitos textos narrativos presencistas - como um universo semântico próprio do presencismo.

A confluência dos dois factores é apontada pelo estudioso como própria de "uma situação histórica muito localizada" (13) que é a portuguesa desse período, a da década de trinta, caracterizada pelo fechamento português em relação ao espaço europeu. Note-se que tal particularidade do contexto social e cultural português (14) acaba por ser articulável com a principal convenção presencista, que consiste na oposição entre o *eu profundo* e o *eu convencional*. Esta disjunção, que constitui um dos aspectos programáticos mais importantes do presencismo, surge num dos textos da obra **O Mistério da Poesia** (1931) de João Gaspar Simões (15).

Ora, a oposição referida é, por um lado, claramente relacionável com a que Marcel Proust expõe no texto **Contre Sainte-Beuve**. De facto, o escritor, ao rejeitar o método biografista de Sainte-Beuve, afirma a distinção entre a "literatura" e a "conversação", tal como valoriza o "instinto" contra a "inteligência" (16). Paralelamente, Proust distingue o "eu profundo" do "eu exterior", provando a inutilidade do conhecimento da biografia do autor para o conhecimento do texto literário (17).

Por outro lado, tenha-se em conta que João Gaspar Simões, no retrato que traça de Fernando Pessoa, confessa que o livro de cabeceira dos jovens da década de vinte era **De Profundis** de Oscar Wilde (18). Esta obra de Wilde - que é uma espécie de autobiografia do tempo da desgraça social do autor - publicada postumamente em 1905, tem um *leitmotiv*: "the supreme vice is shallowness" (19). Com efeito, para Wilde, as aquisições socializadas (como a moralidade, a religião e a razão) opõem-se claramente à aventura de cada vida em relação à qual é essencial o sentido de uma apropriação individualizada dos dados do mundo (20).

II

A EVOLUÇÃO DO MODERNISMO PARA O "REALISMO SUBJECTIVO"

1. Como texto narrativo de características modernistas, **JCC** é um romance cujo universo diegético se constitui a partir da percepção "desprendida" de uma consciência individualizada que, pela sua primazia, secundariza a realidade de referência, assumindo claramente uma ruptura de tipo modernista com o determinismo social.

Ora, os textos narrativos regianos, posteriores a este primeiro romance, distinguem-se deste pela constituição de um campo privilegiado de significação que é o "triunfo" das convenções sociais sobre o "eu" profundo dos protagonistas. É deste modo que emerge o *topos* da auto-ilusão amorosa. Esta emergência representa, de certo modo, uma evolução da ficção do autor a que provavelmente não é estranho o aparecimento do neo-realismo no cenário literário da década de quarenta. Quer dizer: os três textos narrativos constitutivos do nosso *corpus* pressupõem a antinomia presencista referida - que é de carácter modernista - mas inscrevem-na numa representação realista, desde que se entenda este realismo como "subjectivo".

Note-se que o autor teve a consciência de ter deixado impresso, nestes seus textos (bem como noutros), uma certa forma de realismo (21). Similarmente, Maria Aliete Galhoz refere, ao longo do seu estudo sobre **Histórias de Mulheres**, o "realismo" das novelas que constituem o livro em questão (22).

Pensamos que a descrença em relação à realização de uma individualidade plena em **JCC** abre o caminho a um outro código que é, a nosso ver, o do "realismo subjectivo".

Com efeito, o distanciamento crítico e irónico, como atitude narrativa tipicamente modernista, é abandonado nas três narrativas do nosso *corpus*. Tendo em conta que, no período de publicação das duas obras em causa (1941 e 1946), o "sócio-código" (23) que, no contexto literário português, se opõe ao presencista é o neo-realista, poder-se-á concluir que as "tendências realísticas", percebidas pelo próprio autor e reconhecidas por nós nos textos do nosso *corpus*, correspondem, em termos histórico-literários, ao desvanecimento do código modernista (24). Esta asserção pode ser confirmada pela possibilidade de ler o desvanecimento referido na série romanesca de Régio, **A Velha Casa**, publicada em cinco volumes entre 1945 e 1966.

De facto, os textos narrativos posteriores ao primeiro romance abandonam aspectos fundamentais do código modernista (no sentido em que Fokkema o caracteriza), tais como o "desprendimento" e a "dúvida epistemológica", mas não abandonam o campo semântico fulcral modernista, a saber, a consciência individual. O

que é abandonado é o modo de cognição de dados do mundo; não é abandonada, em contrapartida, a individualidade que continua a surgir como a entidade a partir da qual os eventos do mundo são percebidos (25).

A nossa hipótese de trabalho é a de que os textos narrativos do *corpus* recontextualizam a convenção presenciada principal, a valorização de uma personalidade individual concebida como original (porque única), através de procedimentos relacionáveis com a representação de índole realista. Assim, os procedimentos referidos das três narrativas regionais do *corpus* são articuláveis com o reconhecimento dramático da impossibilidade de uma individuação. Se admitimos que, no contexto literário-cultural português da década de quarenta, o "sócio-código" em vias de se tornar hegemónico é o neo-realista, convém perceber o tipo de realismo pressuposto nos textos narrativos do *corpus*.

2. Vejamos, então, a evolução diacrónica de certas estruturas narrativas que determina a emergência do que podemos designar pelo "realismo subjectivo".

Vítor Manuel de Aguiar e Silva refere o facto de que o ponto de vista narrativo só se transformou num problema, para a concepção do romance, a partir do final do século XIX (26).

Trata-se, em suma, de uma problemática proveniente da crise do romance naturalista. Michel Raimond, em **La Crise du Roman** (27), refere que a crise mencionada se fez acompanhar de preocupações quanto ao ponto de vista narrativo na medida em que a rejeição do naturalismo significa a "eliminação do observador omnisciente" (28) a favor de um focalizador que não sabe mais do que as personagens romanescas. Com efeito, um dos autores que, desde os finais do século XIX, opôs à omnisciência naturalista o que Raimond designa pelas "técnicas literárias da realização do ponto de vista" é Henry James (29).

Efectivamente, Henry James, em "The Art of Fiction" (1884), afirma a importância do "sense of reality" proveniente da "illusion of life" produzida pelo autor. Nesta perspectiva, o "sentido de realidade" provém da impossibilidade em delimitar a "experiência" humana (30), sendo evidente que "sentido de realidade" e "ilusão de vida" não são termos opostos, o que inscreve claramente este registo de realismo - "subjectivo" segundo alguns autores (31) - num paradigma diferente do pressuposto no naturalismo.

Com efeito, para o escritor anglo-saxónico, a omnisciência narrativa é considerada um factor impeditivo para atingir a "intensidade da ilusão" que, segundo a sua perspectiva, configura a "ilusão de vida", que deve ser representada no texto romanesco (32). Assim, a crítica jamesiana à omnisciência narrativa é feita em nome do

que Vítor Manuel de Aguiar e Silva designa pela "visão limitada e falível de uma personagem" na medida em que Henry James defende a "necessidade de a história do romance ser coerentemente focalizada através de uma personagem, inteligente (*fine mind*) e sensível, envolvida na história, mas não empenhada a fundo nela, que funciona como observador, como reflector dos acontecimentos e das outras personagens e cuja perspectiva o leitor desposa necessariamente" (33).

Também Wayne C. Booth reafirma a concepção jamesiana da focalização restritiva, ao dizer que "o processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através duma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana" (34). É evidente que esta específica "intensidade da ilusão realista", referida por W. C. Booth a partir da concepção jamesiana de realismo, é marcadamente distinta da representação naturalista defendida por Zola (e os seus discípulos) cujo conjunto de referentes textuais representados nos textos romanescos remetem claramente para um "extra-texto" focalizado nos seus aspectos mais socializados (35).

Tenha-se em conta que Wladimir Kryszinski, atendendo à pragmática narrativa de James, refere a "singularização das personagens e a dos acontecimentos aos quais aquelas estão ligadas" na análise que faz do romance jamesiano **The Ambassadors**. Não se questionando sobre o realismo ("subjectivo" ou outro), o estudioso afirma que a importância crucial atribuída à "consciência" e à "reflexão" do protagonista, no romance jamesiano, opera o que designa pela "manipulation de la fable et celle du sujet", aspecto que se traduz pela redução da história e pela diversificação do sujeito. Quer dizer: neste romance, é o "processo de cognição" do protagonista que orienta a estruturação da diegese (36).

Pensamos que a focalização restritiva inscrita em muitas das narrativas de Henry James tem articulação com o pragmatismo jamesiano, o de William James (37). Com efeito, uma das principais teses de William James é a de que "o facto central da mente é o interesse ou a preferência" por determinado aspecto da realidade (38). De facto, William James, em **Pragmatism**, levanta a questão da verdade ao empregar o termo "verdade instrumental", significando com esta noção que a verdade é configurada por meio de acontecimentos. Quer dizer: a verdade não é uma propriedade estável inerente a uma ideia mas um estado temporário da experiência. William James refere o "processo de crescimento da verdade" como dependente da "experiência *fundada*" (39).

Deste modo, a crença no estabelecimento de verdades temporárias e fundadas a partir do "inquérito" e da "experiência" de uma mente individual põe em causa, de um modo radical, a onisciência narrativa consubstanciada na focalização panorâmica do narrador. Não é por acaso que Henry James, no texto ensaístico acima mencionado,

faz coincidir as "impressões" de um sujeito com a "experiência" (40), concebendo esta última como a que produz a representação da realidade para um determinado indivíduo visto que, na sua concepção de realismo, só a experiência individual é que assegura o contacto do sujeito com o mundo.

Pensamos que o estabelecimento da "mente lúcida" como a que "reflecte" os eventos diegéticos - excluindo por completo modos de cognição que não se constituam em formas de saber temporárias e transitórias na medida em que fazem parte da experiência de um sujeito - é articulável com a representação da ilusão e da auto-ilusão do focalizador, afinal tão comum nas novelas e nos romances de Henry James. Deste modo, o *topos* da auto-ilusão do protagonista da narrativa surge em articulação directa com a focalização restritiva, característica do realismo "subjectivo" jamesiano.

De facto, o tipo de focalizador, criado por Henry James, é, segundo Wayne C. Booth, o narrador dramatizado, falível e pouco digno de confiança (41) na medida em que os eventos diegéticos são focalizados por uma "visão perturbada" de uma personagem na qual a *inconsciência* desempenha um papel muito importante (42). É deste modo que a narrativa jamesiana inscreve narradores enganadores e auto-iludidos (43). É também neste sentido que Henry James refere que a "experiência" nunca se encontra limitada ou completa e que esta apenas apreende "revelações" (44) que, como tal, constituem verdades circunscritas a um indivíduo, num determinado espaço de tempo.

SEGUNDA PARTE - A AUTO-ILUSÃO AMOROSA NAS TRÊS NOVELAS REGIANAS

1.1

A novela **DGPD** distingue-se dos dois outros textos narrativos constitutivos do *corpus* pelo facto da narração ser extradiegética. Mas, uma vez que os principais eventos diegéticos são focalizados pelo campo de consciência de Rosa Maria, a protagonista da novela, temos que considerar que a narrativa comporta duas vozes narrativas distintas.

Comparemos também esta novela com o primeiro romance regiano. A principal distinção surge do facto de a constituição da protagonista depender das duas modalidades de focalização referidas, que operam uma intersecção da paisagem humana e cultural de uma pequena cidade de província e da peregrinação interior da protagonista num espaço que lhe é estranho, tanto geográfica como socialmente.

Com efeito, Rosa Maria não acede à realização plena de uma individuação devido às características do espaço social em que se encontra inserida. Na novela em questão, a consciência da protagonista é fortemente afectada pela paisagem socializada de Portalegre. Se podemos afirmar que a constituição da sua individuação já está em processo, aquando da sua chegada à cidade, no início da narrativa, a sua subjectividade e a sua maturação vão ser condicionadas (e modificadas) pela paisagem humana que vai encontrar.

A composição romanesca desta novela subordina a diegese a uma concepção do texto literário como uma organização discursiva que estabelece relações de mimetismo com o universo do mundo empírico. Por outras palavras, o narrador traça o retrato de uma média burguesia desafogada de uma cidade de província portuguesa e, para esse efeito, serve-se da narração heterodiegética que, no entanto, dá frequentemente lugar à focalização interna de Rosa Maria. Nesse sentido, a caracterização da burguesia de Portalegre é, no fundamental, feita em função do drama individualizado da protagonista.

A voz discordante e crítica da paisagem humana e cultural - em que a protagonista se vê obrigada a viver - é assumida, no início da narrativa, pela focalização heterodiegética. Esta é onisciente no que respeita ao conhecimento do espaço social de Portalegre, conhecimento que escapa em larga medida à consciência da protagonista.

Este desconhecimento - que é articulável com um comportamento marcado pela *inconsciência* da protagonista - diz então sobretudo respeito ao espaço exterior e não à "anulação, dissolução ou dispersão do sujeito" (1), como os traços que surgem

relativos ao protagonista do primeiro romance.

Deste modo, a constituição da protagonista é muito mais linear do que a de qualquer dos outros protagonistas dos textos narrativos em estudo. Decerto, esta linearidade - que torna Rosa Maria uma personagem feminina "positiva" - corresponde à consubstanciação narrativa da *Dedicatória* "À boa Amiga a quem mentalmente prometi o meu primeiro retrato simpático de rapariga". Por conseguinte, a dedicatória é uma justificação - que tem um tom irónico pois corresponde ao domínio das "boas intenções" de um autor - do "papel dramático da inconsciência" (no sentido jamesiano, já referido por nós) da protagonista.

Esta distinção tem que ser realçada - constituindo um afastamento das convenções modernistas e mais especificamente presencistas - visto que Rosa Maria se distingue do protagonista do primeiro romance pelo facto do seu "eu" não se desdobrar em "outro" (ou "ele"), desdobramento que suspende, no romance, a interacção entre o espaço social de referência e a subjectividade de Pedro Serra. A subjectividade de Rosa Maria não é cindida mas é marcada pela *inconsciência* em relação ao meio social em que se encontra inserida.

Assim, a focalização interna de Rosa Maria é a que inscreve, no texto, uma "visão distorcida" pelo não saber. No entanto, a auto-ilusão subsequente da protagonista é, de certo modo, "corrigida" pela perspectiva do narrador que "revela" um conjunto de dados do espaço social não evidentes para a protagonista.

A heterodiegeese obedece à principal convenção do que designámos por "realismo subjectivo" visto que a focalização heterodiegética é aqui limitada pelo campo semântico constituído pela observação individualizada e desenraizada da protagonista. Reconhecer-se-á, nesta "restrição" da heterodiegeese, um dos campos semânticos característicos do modernismo, segundo a análise de Fokkema, que é a consciência individual.

Veja-se como a novela em análise se inicia: a primeira visão de Portalegre é delineada pelo ponto de vista de Rosa Maria, o que constitui uma visão desenraizada na medida em que a cidade surge representada como um espaço desconhecido.

Com efeito, o *topos* da auto-ilusão da protagonista é inscrito no texto narrativo como fulcral em termos diegéticos na medida em que a focalização extradiegética dá lugar sistematicamente à focalização interna de Rosa Maria, focalização esta que limita consideravelmente o alcance diegético do discurso de tipo iterativo.

No segundo capítulo, a narrativa iterativa faz o sumário dos primeiros seis meses da estadia da protagonista em casa dos Caldeira. O discurso do narrador representa o espaço social em termos predominantemente colectivos e de tipos, sobretudo porque se trata de uma socialidade que não permite individualizações fortes. Neste sentido, as duas modalidades de focalização narrativa - a do narrador e a da

protagonista - harmonizam-se porque acabam ambas por pressupor (tendo em conta a diegese na sua totalidade) a anulação de qualquer individuação no cenário social.

De facto, o discurso do narrador caracteriza "os papéis que cada pessoa desempenhava" (DGPD, 17) na casa dos Caldeira onde Rosa Maria se encontra a viver por circunstâncias familiares adversas. Efectivamente, este "papéis", que cada um desempenha "o mais escrupulosamente possível" (DGPD, 17), é uma consubstanciação do "eu convencional", tido como o oposto do "eu profundo", considerado autêntico, segundo a convenção presencista. No entanto, a focalização heterodiegética não caracteriza os papéis de Rosa Maria e de Fernando (o hipotético par amoroso) a serem desempenhados no espaço social em que existem. Deste modo, a indefinição inicial de Fernando permite a expectativa de uma individuação que poderia ser (mas não é) desencadeada pela efectivação de um amor não "previsto" pelo meio social em questão. O narrador cria *suspense* pela restrição da informação na medida em que, contrastando com as personagens da casa dos Caldeira que são configuradas pelas convenções sociais (que se tornaram, para elas, uma segunda natureza), o discurso do narrador cria a expectativa de uma mudança no panorama social pela afirmação do amor entre a protagonista e seu primo.

Com efeito, ainda que Rosa Maria não tenha consciência disso, o seu amor pelo seu primo Fernando apela a uma integração social da parente pobre pelo casamento, que não se dá exactamente pela diferença de posição social. Mas, dando-se, implicaria uma alteração do espaço social existente.

Registando-se, então, a ausência deste evento desejado pela protagonista e a descoberta da superficialidade como o traço relevante da personalidade de Fernando, surge a evidência do engano. De facto, a "intensidade da ilusão", no início da diegese, e a "descoberta atrasada" (2) posterior permitem a configuração da auto-ilusão da protagonista, sendo esta possibilitada pelo facto da perspectiva do narrador configurar Fernando como uma personagem indefinida porque focalizada apenas a partir do desconhecimento e da idealização por parte da protagonista.

Deste modo, um dos campos semânticos fulcrais no modernismo, a observação desenraizada de dados da realidade por uma consciência individualizada, não irá inscrever o "carácter provisório das coisas" configurado pela "dúvida epistemológica" (Fokkema). O que acontece é que o tipo de observação de Rosa Maria (não escolhido porque é o único possível) revelará, posteriormente, o desconhecimento da realidade por parte da protagonista, sendo essa realidade constituída por um conjunto de dados sociais definitivos e não alteráveis.

O carácter definitivo do mundo, e mais especificamente das relações sociais, pressuposto no desenlace da novela, implica uma das convenções realistas, referida por Fokkema, como aquela que "cria um mundo épico através de uma narrativa

compreensiva, envolvente e integradora" na medida em que o realismo pressupõe "certezas" que configuram as leis que governam a existência humana (3). Por conseguinte, o determinismo social entra em conflito com o desenraizamento pressuposto na visão e na vivência da protagonista. Ao contrário da perspectiva de Pedro Serra, que deliberadamente percebe o mundo de um ponto de vista "desprendido" (não interagindo com o mundo vulgar), Rosa Maria percebe os outros à sua volta (i.e., o espaço social) de um ponto de vista "distorcido" porque "inconsciente" na medida em que desconhece o conjunto de normas - que ninguém deseja alterar - que governa as relações entre as pessoas.

A cena culminante da novela, ocorrida na festa de Carnaval na casa da Serra, é exemplo flagrante da "visão distorcida" da protagonista em relação ao espaço social em que habita. É o desfecho de tal cena que revela à protagonista a sua ilusão quanto à "intimidade secreta, muito delicada" (DGPD, 43) que supunha que se estabelecera entre ela própria e o primo.

De facto, ao acontecimento que poderia singularizar Rosa Maria, - tornada, por seus próprios méritos, "a rainha da noite" (DGPD, 69) e, como tal, uma rapariga casadoira como outras -, corresponde o anti-clímax deceptivo decorrente da expressão de uma socialidade a que não interessam valores individualizados de alguém, mas apenas (e tão só) o valor de uma pessoa no mercado da troca de bens materiais. Assim, Rosa Maria vem a saber que, mesmo agradando a todos e sendo "um verdadeiro sucesso" (DGPD, 77), nunca passou de uma rapariga desvalorizada pela única norma vigente, a categoria social dada pelo dinheiro e pela posição numa hierarquia estabelecida entre as famílias de Portalegre.

A acção torna-se dramática, a partir da cena referida, pela revelação da *inconsciência* da protagonista quanto à verdadeira natureza da "intimidade" com o primo. Quer dizer: a heterodiegesse contrasta a visão interior prolongada de Rosa Maria, que se revelará auto-ilusória, com a perspectiva de Fernando sobre ela (registada pela sua actuação no final da cena culminante), o que é um confronto desigual visto que confirma os lugares sociais incompatíveis das duas personagens.

Esta preponderância dos factores socializados sobre os individuais - que são anulados - é antecipada premonitoriamente pelo narrador numa cena dialogada entre Chico Paleiros (o rapaz mais rico da região) e outros rapazes a propósito da beleza de Rosa Maria. Esta cena antecipa a inscrição definitiva do lugar social da protagonista, que será sempre para todos - independentemente das suas qualidades pessoais - uma rapariga "educada, bonita mas sem meios" (DGPD, 95); apenas útil como professora de crianças ricas.

A posição subalterna, a que Rosa Maria ficará "presa" no final da novela, representa a socialidade de referência como cristalizada e imutável, o que corresponde

aos "papéis desempenhados" por cada personagem da casa dos Caldeira e da cidade de Portalegre.

No entanto, esta narrativa representa uma luta entre a personalidade da protagonista (que se quer evidenciar e autonomizar do meio social) e as convencionalidades de Portalegre. De facto, o amor pelo seu primo Fernando é vivenciado pelo "eu profundo" da protagonista. Este, indirectamente, significa a sua rejeição de um lugar social já destinado na medida em que o desejo de casamento (pressuposto no amor pelo primo) interroga a atribuição do lugar de cada membro da sua família remota.

O desenlace da novela configura o aniquilamento individual da protagonista, tendo em conta que a sua individuação plena não é integrada no tecido social. Tal como nos dois outros desenlaces das novelas do nosso *corpus*, o evento dramático implica a tomada de consciência da auto-ilusão anterior que, pelo conhecimento, se desvanece. Em *DGPD*, a protagonista adquire, no final da narrativa, uma consciência desiludida. No entanto, a desilusão não lhe abrirá novos horizontes de vida; só o devaneio constituirá uma fuga à realidade demasiado insuportável porque imutável.

Parece-nos possível reconhecer que a última constituição da protagonista, como alguém que "cai" numa existência marginalizada (4) e cuja individualidade não é absorvida pela vida social, corresponde a uma das principais convenções presencistas, já referida por nós, a impossibilidade de harmonização do "eu" social e do "eu" individual. Veja-se como, num dos capítulos fundamentais de *JCC* "'Discours de la méthode" (ou as pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco)", esta personagem, concebida nos moldes presencistas, refere a sua "individualidade trágica" (*JCC*, 372) e a "queda no à-margem da vida social" (*JCC*, 374).

1. 2.

A modalidade de focalização escolhida, a herodiegese, permite a narrativização do período da convalescência, após a cena culminante, que é marcado pela desilusão da protagonista. De facto, esta passa a representar a casa familiar e a cidade como espaços da não-autenticidade em que, desde sempre, esteve distribuído o lugar a ocupar por cada um, tal como o seu próprio lugar já estava distribuído, mesmo antes de a protagonista se inscrever individualmente aí.

Assim, a tomada de consciência da ilusão amorosa é situada no período de convalescência de Rosa Maria, "tempo subjectivo" que opera uma ruptura entre a autenticidade individual e a convencionalidade social triunfante. É um tempo representado espacialmente como "um buraco sem luz nem ar, donde não pudesse

fugir" e "uma ruína sem sentido", "um pesadelo" (DGPD, 87).

Mas é a vivência anterior da auto-ilusão, em que o amor dura porque é alimentado pela expectativa iludida de Rosa Maria, que cria a realidade da protagonista, um mundo à-parte mais real do que a realidade instituída. É um mundo condenado (como se revelará posteriormente) que só teve existência na imaginação da protagonista e que confere uma relação de contiguidade entre o "eu" iludido e o desiludido, interligados pela perda de ilusão característica da experiência subjectiva da personagem.

Esta vivência subjectiva, de auto-ilusão amorosa, representa também o prolongamento emocional da vida que não mais voltará, a vivida com a mãe antes da morte desta, que surge metaforizada na estampa com o letreiro "Davam grandes passeios aos domingos..." em que surgem figuradas duas mulheres numa conversa íntima, a virar a curva de uma estrada. Deste modo, a estampa (cuja descrição dá o título à novela) é o signo de uma outra existência - vivida em Viana do Castelo e idealizada pela mediação temporal - em que a expressão da autenticidade individual é possível. Assim, a recordação da estampa surge, no campo de consciência da protagonista, como o desejo de realização do "seu mundo" no presente diegético, desejo que tomou forma na auto-ilusão e que, posteriormente, é percebido como irrealizável.

Tenha-se em conta que a auto-ilusão é representada pelo narrador como a única verdadeira realidade da protagonista, conferindo-lhe uma singularização em contraste com o conjunto de automatismos sociais pressupostos no último procedimento de Fernando, que se revelou como "simplesmente um rapazola rico, e superficial como qualquer outro embora não antipático..." (DGPD, 88).

Nos passos em que o enunciado regista apenas a perspectiva da protagonista, numa fidelidade maior à sua vivência íntima, a desilusão amorosa pressupõe uma realidade "falhada", sem interacção com o exterior, reiterando a dissociação de mundos, o seu próprio e o de Portalegre.

Deste modo, a individuação de Rosa Maria é configurada de um modo muito distinto da do protagonista do primeiro romance. O processo de individuação de Rosa Maria só é percebido por ela mesma visto que o meio em que se encontra não reconhece a singularização de alguém e atribui à "individuação" da protagonista uma significação de destruição.

Este *pathos* - inexistente no primeiro romance regiano - é produzido pelo aniquilamento da possibilidade de individuação feliz da protagonista. No primeiro romance, o aniquilamento da individuação de um sujeito - sendo as de Pedro Serra e de Jaime Franco as mais representativas -, não se dá porque a evolução diegética decorre no mundo do "grupo", i.e., um mundo "à-parte" dos que desejam ser originais

e diferentes das pessoas vulgares, sem que tal mundo entre, efectivamente, em interacção e em conflito com o mundo pressuposto no espaço social.

2. 1.

O *topos* da auto-ilusão amorosa, em ST, assume contornos diegéticos muito diferentes dos analisados na primeira novela. Em termos de opção narrativa, trata-se de uma autodiegese cujo narrador, apresentando-se ao leitor de um modo "negativo", narra uma história de amor da qual foi o protagonista.

Toda a narrativa é percorrida por uma oposição entre a aparência social e a verdade individual, que corresponde à disjunção presencista entre a imagem social de um indivíduo considerada inautêntica (porque configurada pelas convencões sociais) e a personalidade do mesmo como consciência individualizada do mundo e de si mesmo.

A narração retrospectiva começa, assim, por ser situada num círculo constituído por "velhos solteirões" que se divertem, à "hora dos charutos e das confidências", a contar aventuras amorosas. Ora, este narrador institui a primeira diferença em relação ao conjunto de homens em que se encontra integrado por um silêncio inicial como resposta ao apelo do grupo masculino. Assim, a narração autodiegética começa por instituir a diferença entre confidências como anedotas ditas pelos comensais do grupo de velhos solteirões e confidências verdadeiras pressupostas no silêncio.

Tal como em dois passos fulcrais da diegese, este indício de diferença pessoal é desvanecido por uma mudança de rumo por parte do narrador. De facto, para não destoar dos restantes, ele conta "qualquer coisa" (ST, 9), anulando a possibilidade de narrar uma história de amor autêntica.

Assim, a enunciação da "pequena história" (a que nenhum dos companheiros tem acesso) deve ser lida como uma confissão - que alivia o respectivo sujeito enunciador - que demonstrará que o próprio é, de certo ponto de vista, um "verdadeiro cobarde" (ST, 10).

Deste modo, temos duas versões da história de amor: uma primeira história, aludida, que é "*arranjada* para comprazimento dos companheiros" (ST, 10) e outra história, a verdadeira, que vai ser narrada e que provará a "cobardia" do seu protagonista.

O silêncio do narrador-protagonista indicia, de facto, um acontecimento amoroso marcante na sua vida. Narrando-o retrospectivamente, o discurso do protagonista representa uma realidade pessoal que sofreu a mediação do tempo. Por isso, a narração pressupõe, desde o seu começo, um conhecimento totalizado dos dados.

Este "acréscimo" de saber do "eu" narrador atingirá a constituição do "eu" narrado e de Dulce, a mulher amada. Tal como existem duas versões da história de amor, verificar-se-á o mesmo tipo de dissociação das duas personagens protagonistas

do caso amoroso. Esta dissociação diz respeito à descoincidência entre a aparência e a realidade. Assim, o protagonista, que surge no início da história verdadeira como "um jovem prometedora" e "um moço tão esperançoso na advocacia, na diplomacia, na literatura" (ST, 12) - ainda que venha a confirmar, de um modo aparente, as esperanças depositadas nele -, vê-se a si mesmo, muitos anos depois, na realidade da sua interioridade profunda, como "velho cínico ou rapazola fútil" (ST, 27).

Contrariamente à reputação lisonjeira do protagonista, que tem o seu reverso no modo negativo como se apreende a si mesmo posteriormente, Dulce começa por ser representada, no texto narrativo, pela sua insignificância pessoal.

Disto é exemplo flagrante a cena de apresentação de Dulce ao protagonista. Convém referir também que o espaço, em que ocorre a apresentação, é caracterizado pelo "mundanismo da capital" e frequentado por pessoas pertencentes a "famílias *bem nascidas*" (ST, 11) ao grupo das quais o protagonista pertence. Dulce, por contraposição, é inscrita como uma excepção neste grupo social pela discriminação na apresentação: ela é "M.elle Dulce... Dulce qualquer coisa" (ST, 11). A sua mediocridade familiar é assim revelada pelo modo como o seu apelido de família é ignorado pela dona de casa e pelo facto de ter sido apresentada apenas devido à proximidade das outras raparigas pertencentes ao meio, igualmente apresentadas ao protagonista.

A insignificância familiar de Dulce é reiterada pela primeira focalização desta por parte do narrador-protagonista: ao contrário das outras duas raparigas, que brilham no serão mundano, Dulce surge "sentada a uma canto, quase sozinha, com as mãos no regaço" (ST, 13). Esta postura de isolamento e de desistência - que será sempre a sua - é ainda realçada pelo facto do protagonista constatar que, do seu todo, sobressaíam dois aspectos: o aspecto "quase monacal" e "um pouco fora de moda" (ST, 13).

Estes aspectos, que a individualizam na medida em que a excluem do ambiente mundano e fútil do serão, complementar-se-ão pela gravidade e pela seriedade que, mais tarde, lhe serão atribuídas pelo olhar do protagonista.

Similarmente, no episódio da novela respeitante ao reencontro na praia do Norte, Dulce surge pela primeira vez afastada de todos, sozinha, num rochedo, a ler. A personagem surge, novamente, numa postura de isolamento; todavia, não já de desistência mas de individuação, que é acentuada pela impressão de calma e de serenidade registada pelo focalizador.

Deste modo, a focalização autodiegética "ordena a intensidade dramática" (5) deste episódio na medida em que a constituição positiva de Dulce já é decorrente de dois eventos relacionados com o serão em que os dois foram apresentados. O primeiro é o anti-clímax sentido pelo protagonista, após a dança "falhada" com Dulce, que o

leva a apreender, seguidamente, o serão em termos depreciativos, julgando-o requintado mas vazio e fútil. O segundo é a espera impaciente e frustrada de Dulce por parte do protagonista no serão da semana seguinte em que vem a confirmar, em conversa com a dona da casa, a pouca valia social da rapariga. No entanto, esta desvalorização social é coincidente com a percepção da "raridade" de Dulce visto que esta não pertence ao meio que, de um modo ambíguo, o protagonista, mesmo frequentando-o, não deixa de desprezar.

Ora, a apreensão de Dulce como a mulher amada por parte do protagonista encontra-se marcada, desde o início, pela "piedade amorosa" (ST, 15). Este "movimento íntimo" é feito de uma "íntima sensação de constrangimento" (ST, 14) e de um "confuso, vago, profundo remorso" indeterminado (ST, 18), após a procura frustrada de Dulce.

Com efeito, a "piedade amorosa" experimentada - que, não o sendo explicitamente, é compaixão pela desclassificação social da rapariga - advém da ambiguidade que configurará a história de amor contada. A ambiguidade, implícita ainda mais marcadamente no período posterior de namoro, decorre da indecisão do protagonista quanto à afirmação do seu amor por Dulce.

2. 2.

Assim, em ST, a auto-ilusão do protagonista é consubstanciada na representação de uma "gentil comédia de amor" ou de uma "corte como a brincar" (ST, 21), desempenhadas para Dulce "naquele belo palco" (ST, 21), que é a praia do Norte.

De facto, a intimidade amorosa é referida em termos de representação teatral na medida em que essa intimidade é levada meio a sério meio a brincar, sem que o protagonista possa perceber o grau de sinceridade ou de inautenticidade aí implicado. Só o tempo posterior (valendo pela "descoberta atrasada" de que fala Booth em relação a certos narradores jamesianos), ao revelar o período do *flirt* como a única oportunidade de felicidade amorosa para ambos, é que inscreve este episódio como o da história de amor "falhada" devido à *inconsciência* e à leviandade do protagonista.

Esta auto-ilusão é, deste modo, de teor distinto da implícita na novela anteriormente analisada na medida em que a *inconsciência* de Rosa Maria diz respeito ao desconhecimento do espaço social em que se encontra inserida e, por extensão, à intimidade amorosa com o primo, que vem a revelar-se-lhe inautêntica. Mas a auto-ilusão do protagonista de ST é referente tanto à pessoa de Dulce - de cuja importância para si não se apercebe verdadeiramente - como à sua própria

interioridade profunda, que afirma posteriormente ter desconhecido.

Se, após a partida precipitada do lugar de veraneio por parte de Dulce (devido a circunstâncias exteriores à sua vontade), o protagonista afirma sentir um verdadeiro amor pela rapariga, este parece advir apenas da perda do objecto de amor que tinha sido apreendido, desde o primeiro momento, por sentimentos contraditórios e ambíguos.

A esta ambivalência - feita de movimentos íntimos paradoxais - não é estranho o facto de Dulce ser sempre percebida como uma pessoa profundamente desajustada em relação ao espaço social em que surge. É o caso do seu desajustamento no serão do palacete da senhora Lima Andrade em que primeiramente é vista. Segue-se o seu isolamento no lugar de veraneio (onde é reencontrada por acaso pelo protagonista), visto que aí também não pertence ao círculo dos padrinhos a quem se encontra ligada e a quem segue quando estes partem.

Por último, na cena culminante da novela, no Casino, a confrontação do par é inautêntica, a vários títulos. Em primeiro lugar, Dulce não o vê; ela é vista apenas. Em segundo lugar, a personagem feminina é representada, à primeira vista, como uma "mulher sem decoro" (ST, 33). Apenas em seguida, a visão sensível do protagonista a revela como uma figura de excepção: ela é uma mulher angélica (levada à perdição por desenraizamento familiar e social) entre as "mulheres perdidas". De facto, os signos visíveis de Dulce são ambivalentes: o vestido branco dá-lhe um "ar monacal", "hirta" e "longínquo" de "*cadáver ambulante*" (ST, 36), o que acaba por desmentir o seu estatuto de mulher prostituída.

Deste modo, a convencionalidade social, falhando em relação à individuação de Dulce - ela é uma mulher prostituída, mas sem convicção no seu papel, pois parece "um cadáver ambulante" (ST, 35, 36, 38) e continua caracterizada pelo "ar monacal", apontando, por esse signo, a sua inacessibilidade individual -, outorga-lhe um lugar aparente, não próprio, constituindo-a como uma figura contraditória para o protagonista. Este vê nela o reflexo vivo da sua "cobardia", recontextualizando-a, no seu íntimo, como a virtual "boa esposa, inteligente, fina, sensível, meiga" (ST, 38), que figura na sua recordação. Por outras palavras: Dulce é percebida pela interioridade profunda do protagonista como a sua "mulher" (ST, 38) mas esta verdade íntima não o leva, no episódio do Casino, a fazer um gesto para concretizar a percepção individual, o que contrariaria, em absoluto, o modo como Dulce é percebida pelos outros. i.e., pela sociedade.

Por conseguinte, a "atroz perplexidade" do protagonista (ST, 37) - que o impede de se dar a conhecer a Dulce na cena do Casino - constitui a resposta emotiva ao retraimento individual perante as convenções sociais. A ambiguidade em relação a Dulce é similar à sua atitude ambivalente em relação ao conjunto de hábitos sociais

visto que o protagonista afirma não crer neles mas não institui um espaço e um tempo "subjectivos" em que um outro tipo de mundo (o seu) poderia ter lugar.

Assim, tal como lhe é impossível a vivência individualizada desse mundo próprio (em que o seu amor por Dulce poderia ter lugar), o protagonista imagina que só poderia possuir Dulce de alma e corpo, se beijasse, não os seus lábios, mas o seu sorriso. O beijo de um sorriso é uma impossibilidade empírica no sentido em que infringe as leis da lógica e da natureza humana (6).

O sorriso de Dulce, que nunca poderia ter sido beijado, é a metáfora da história de amor frustrada pela indecisão do protagonista. Mas esta história, que surge como o único verdadeiro acontecimento na existência deste homem, é narrada como uma confissão, que é também excluída da sua vida literária, considerada falsa e convencional como o resto do seu percurso existencial. Quer dizer: tal como para Rosa Maria, é a vivência amorosa frustrada pelo engano (proveniente da auto-ilusão) que constitui a única "realidade" da vida do protagonista.

Assim, tal como Dulce não é verdadeiramente uma mulher prostituída, mas sim a "sua mulher", o protagonista não é também o "jovem advogado de futuro" e o "grande escritor" que aparenta ser. Apesar da prosperidade (aparente) da sua vida, é um ser solitário, que leva uma vida inútil e que se considera a si mesmo um "cobarde".

Com efeito, a sua "cobardia" deflui da indecisão perante a realidade instituída (pelos outros) e da incapacidade em conhecer a sua interioridade profunda, aspectos que reafirmam, então, a hegemonia das convenções sociais.

Esta hegemonia manifesta-se, nesta narrativa, no modo como o espaço social é representado. Aí, as relações sociais, mundanas, (em suma, o mundanismo dos "bem" nascidos) surgem configuradas pela metáfora do palco onde cada um representa o melhor possível um papel atribuído pelos demais, onde cada um pretende confirmar a reputação adquirida. É o lugar e o espaço, por excelência, da circulação da prática de "cobardias sociais" (ST, 10).

Pode, então, concluir-se que a configuração negativa da indeterminação, implícita em ST, é proveniente de uma "leitura" realista, que torna a indecisão do protagonista sinónima de "cobardia". De facto, a indeterminação modernista, que surge como suspensão de escolha e de empenhamento, é abandonada nesta novela.

Tenha-se em conta que, por comparação, a atitude de suspensão de escolha e de empenhamento é valorizada no primeiro romance regiano. Esta toma a designação de "ironia" e de "cepticismo ideal", sendo concebida em paralelo com o desdobramento do sujeito no "eu" e no "outro". Trata-se da dissolução da unidade do sujeito como característica modernista, que remete o indivíduo para um lugar "à margem da vida" (JCC, 64) em que preponderam as características "amorais, anti-sociais e individualizadas" (JCC, 381).

Ora, a preponderância dos factores sociais deve-se ao "esvaziamento" das categorias da individuação, fenómeno registado nos três textos narrativos do nosso *corpus*. Em ST, a multiplicidade da personalidade - característica relevante no primeiro romance - é entendida de um modo negativo, como ausência de personalidade. Mas, no entanto, o conjunto contraditório de sentimentos, de atitudes e de emoções é percebido a partir da oposição presencialista entre o *eu profundo* e o *eu convencional*. O que acontece, em ST, é que a interioridade individual é configurada como um domínio relativamente desconhecido pelo protagonista.

Sendo assim, dá-se a redução da multiplicidade (pressuposta na personalidade do protagonista do primeiro romance), passando a existir uma dualidade de entidades opostas, implícitas na personalidade da personagem. Por exemplo, a redução mencionada irá inscrever a "imoralidade" do protagonista de ST como uma cedência ao mundo social, i.e., como "cobardia". Assim, a ausência de sentido moral deixa de constituir a expressão do "ser individual", como sucede no primeiro romance, em que o conjunto de "instintos amorais, imorais, anti-sociais" constitui o que existe de mais individualizado numa personalidade ("a modalidade que lhe impõe o mais particular, o mais íntimo de cada um" - JCC, 381) e que situa a personagem "à margem da vida".

Ora, na novela em análise, a "margem da vida" não é opção possível visto que é configurada como uma das consequências da integração social, sendo esta entendida como inautenticidade. Deste modo, a prosperidade da vida do protagonista é percebida como "o meu dinheiro inútil, a minha secura, a minha advocacia sem sentido, às portas da velhice..." (ST, 38). Quer dizer: o domínio da convencionalidade social continua a ser sinónimo de inautenticidade, tal como surge no programa presencialista. O aspecto, que é objecto de transformação (do primeiro romance para as novelas do *corpus*), é a inscrição distinta dos factores "imorais e anti-sociais". Com efeito, nesta novela, estes fazem parte da esfera de vida social e não são factores de uma "marginalização" estetizada.

É nesta perspectiva que podem ser lidos os termos que o narrador-protagonista emprega para caracterizar a sua vida aparentemente bem sucedida. No domínio profissional, os interesses dos seus clientes eram "imorais". No domínio pessoal, os seus casos amorosos eram "baixos devaneios e aventuras de amor indecoroso" (ST, 38) e um adultério "elegante e discretamente escandaloso" (ST, 31). Quanto ao seu passatempo, a literatura, esta era escrita para agradar ao seu público e não passava de "*pastiches* bem feitos" (ST, 31).

Assim, a expressão da autenticidade da personalidade é um domínio irrealizado e inacessível pela incapacidade, não de outrem (como em DGPD) mas de si mesmo. A verdade íntima é configurada apenas *a posteriori*, num tempo e num espaço, fora da existência (os da escrita da história amorosa, escrita que não é considerada "literária"),

sem que o protagonista possa anular o mal-estar de uma "atroz perplexidade", implícita na recordação de Dulce, que passa a corresponder à "situação" por resolver da sua existência.

3. 1.

A focalização autodiegética, em VCF, configura de um modo muito distinto o "eu" narrador e o "eu" narrado, se compararmos com os da novela anterior na medida em que o *topos* da auto-ilusão (a do narrador-personagem) advém da percepção "iludida" de dados da realidade exterior à sua consciência e, nesta perspectiva, a auto-ilusão, aqui narrativizada, assemelha-se à consubstanciada no percurso de Rosa Maria (DGPD).

Tal como, após a cena culminante de revelação da auto-ilusão da protagonista, Rosa Maria reconhece, no último diálogo com a tia, ter sido "demasiado ingénuo" (DGPD, 94), também o narrador-protagonista de VCF começa por caracterizar o "eu" narrado do tempo passado (ele próprio quando jovem) como um "simpático rapaz ingénuo, saudável, idealista" (VCF, 148). Ao contrário do protagonista de ST, este apresenta-se a si mesmo de um modo "positivo". A história que vai narrar poderá garantir a "sinceridade e a boa-fé", ainda que admita a possibilidade de se auto-iludir, ao traçar um "auto-retrato" (VCF, 148).

Com efeito, o discurso autodiegético de apresentação - enunciado num tempo posterior em relação aos dados que refere - revela uma margem considerável de *inconsciência* do narrador a respeito de si mesmo. A razão principal da auto-ilusão, na apreensão do rapaz que foi no passado e numa época "sempre lembrada com embevecimento" (VCF, 148), diz respeito à discrepância entre o conjunto de ideais norteadores desse período da juventude e o modo de vida idealizado, que é considerado pelo narrador em sintonia com os ditos ideais.

Esta disjunção encontra-se inscrita, desde o início, no discurso do narrador que dela parece nunca chegar a ter consciência. Deste modo, o desenlace da novela pode dar a ler o fracasso do protagonista como previsível, retirando muito do *pathos* à desilusão última deste.

O protagonista afirma que, na sua juventude, "professava em política ideias tidas por *avançadas*" (VCF, 145), concretizando-as na irreligiosidade e nas preocupações de ordem social. Este empenhamento no destino colectivo provinha da crença fervorosa no "progresso da humanidade" (VCF, 145) e na colaboração projectada no "advento de tal sociedade" (VCF, 147).

Ora, considerando que este texto narrativo surge a público em 1946, em pleno período de afirmação cultural e literária do neo-realismo, e sendo o seu autor e respectiva produção literária oponentes do novo código, não é possível julgar como casual a referência ao empenhamento na transformação do real visto que este propósito constitui uma das linhas programáticas do movimento neo-realista (7).

Parece plausível admitir que Régio quisesse dar a ler, neste texto narrativo, um

propósito de compromisso social que não é, de facto, levado a cabo pois este é desvanecido pela incongruência do comportamento do narrador-protagonista.

Mas Régio não irá configurar, em VCF, o protótipo do jovem empenhado socialmente de então porque tal cairia na caricatura. A constituição do protagonista mantém-se dentro dos parâmetros que caracterizam de um modo similar o narrador autodiegético de ST. Assim, este protagonista é inscrito no mesmo espaço social de origem: uma família burguesa de parentes bem relacionados. Com efeito, o seu lugar social é caracterizado por um conjunto de privilégios de classe que lhe são oferecidos, no início da sua vida adulta, privilégios que o narrador considera "naturais" e extensíveis a toda a gente.

O seu discurso, que é auto-iludido - e, como tal, pode ser objecto de ironia -, vai revelando que as "ideias tidas por *avançadas*", de que se orgulhava, não passavam, de facto, de "preocupações" no sentido literal da palavra, ou seja, ideias como problemas para a mente do sujeito, aspecto que não implica necessariamente qualquer tipo de acção. A "ingenuidade" e a "inexperiência" - que o caracterizavam então, segundo os seus próprios termos - revelam-se na contradição entre os ideais altruístas (lidos pelo leitor como "boas intenções") e o facto de o protagonista reconhecer que acabara por seguir "quase sem dar por isso muitos dos conceitos, preconceitos, juízos, costumes e crenças" da família (VCF, 145), integrando-se, deste modo, sem rupturas, no grupo social de onde é oriundo.

O *topos* da auto-ilusão é, assim, configurado, não a partir da personalidade deficientemente conhecida do protagonista - como é o caso do advogado de ST - mas da discrepância entre propósitos abstractos (considerados as premissas de uma sociedade "nova") e crenças que constituem simples herança familiar e social, sendo estas, aliás, as categorias efectivamente orientadoras do seu percurso individual.

O que acontece é que os ideais de empenhamento social surgem referidos no início do enunciado mas, a partir da configuração dramatizada dos eventos (que corresponde ao encontro com Maria Eugénia), desaparecem e são substituídos pela prefiguração de uma vida individual conformadamente burguesa. É a partir desta prefiguração que o protagonista confunde os propósitos colectivos com o desejo de uma vida familiar tradicional. Este é, por sua vez, prolongado no que o protagonista designa pela "educação" de Maria Eugénia, a mulher escolhida para esposa. Este propósito - em que todos os termos se encontram confundidos - é fulcral pois será devido ao fracasso do mesmo que o protagonista se sentirá desiludido e julgará a sua vida falhada.

Com efeito, o advento de uma sociedade, em que o progresso da humanidade teria lugar, é confundido pelo protagonista com o propósito (quase confessadamente conformista) referente a um casamento convencional e a uma carreira próspera de

médico bem sucedido: "o eterno sonho da clássica felicidade do lar" (VCF, 147) No final, é sobre este "sonho" que recairá dramaticamente a desilusão.

A decepção advirá ainda do desconhecimento por parte do protagonista da coexistência de vários "estilos de vida" (8). De facto, o protagonista crê que os seus princípios morais - que constituem a constelação de bons princípios da sociedade burguesa - são extensivos a todos os seres humanos, podendo a sua deficiência ser emendada através da "pedagogia" e da "correção" (VCF, 146). O progresso da humanidade far-se-ia em nome de princípios humanitários - tão óbvios que não carecem de explicitação - que o protagonista acredita serem património de todas as pessoas. A noção de que possam ser relativos a um espaço social (que é o seu) e, como tal, distintos de outros, não faz parte da sua percepção do mundo.

Em suma, o discurso universal de tipo humanista é inscrito, no texto narrativo, de um modo ambivalente: por um lado, o sujeito de enunciação apresenta-o como uma intenção de transformação social; por outro lado, a diegese demonstrará que este discurso de mutação da sociedade é apenas uma intenção e um desejo abstractos. Por outras palavras, trata-se da projecção do idealismo próprio da juventude do seu enunciador visto que a não realização efectiva dos propósitos sociais faz do discurso sobre o social (por parte do protagonista) uma das variantes da reserva de moralidade potencial de uma sociedade.

Este tipo de discurso, constituído por resíduos de "clichés" (9), que circulam inoperantemente no tecido social, pode ser entendido, nesta narrativa, como uma alusão do autor à extrema dificuldade do processo de transformação social (10).

Mas também pode ser entendido como uma estruturação discursiva decorrente da oposição presencista entre o individual e o social. De facto, segundo o presencismo, a personalidade de cada ser é constituída pelo puro hábito social, que é estático porque se limita a reproduzir automatismos sociais. A personalidade tem, no entanto, uma parte "virgem" que diz respeito à sua originalidade. Esta pode configurar "outros mundos", não determinados nem relacionados com o mundo comum (11). Em suma, a oposição presencista não prevê, de facto, que a inovação decorra do campo social visto que este é, por excelência, o domínio do estatismo e da imposição exterior.

Assim sendo, o que é, de facto, objecto de auto-ilusão, nesta narrativa, é a relação enganadora por parte do protagonista entre uma individuação perfeitamente conformista e o intuito em contribuir para o advento de uma "sociedade mais bem organizada" (VCF, 147), na medida em que a autodiegese apenas representa - sem registar a ilusão e o engano - alguns eventos relacionados com o casamento do protagonista. É neste contexto que surgirá Maria Eugénia, a figura que desmentirá as expectativas humanitárias do protagonista.

3. 2.

A constituição de Maria Eugénia, em VCF, revelará que a "correção" dos aspectos negativos da realidade ter-se-á que efectuar de um outro modo e de um outro lugar social distintos dos previstos pelas conjecturas do protagonista. Quer dizer: o protagonista apreende a realidade instituída - que diz ser insatisfatória - e prefigura uma diferente, que seria "avançada" em relação à presente. O seu engano consiste na interligação dos dois mundos através de um processo de "aperfeiçoamento" no qual não exclui o seu projecto de uma vida familiar de tipo tradicional. Ora, a figuração de Maria Eugénia provará que a contiguidade de mundos e de projectos é uma ilusão.

A constituição da personagem feminina é processada através de duas séries de antinomias. A primeira é a antinomia entre "jovem donzela casadoira" e rapariga fútil e irresponsável. Depois do casamento, surge a segunda antinomia que opõe a "mulher casada" (i.e., mulher que pertence por completo ao marido) à "mulher perdida" (que virtualmente pertence a todos).

Vejam, então, o relacionamento das duas personagens focalizado pelo protagonista. Este afirma que, quando do primeiro encontro, notou Maria Eugénia, logo que entrou na sala da festa de Carnaval, porque ela brilhava como "princesa da festa" (VCF, 149). A leitura do relato dessa noite, recordada pelo protagonista, torna evidente que o aspecto que mais o impressionou, em Maria Eugénia, foi o seu corpo. Quanto ao que disseram um ao outro, o protagonista afirma não se recordar de tal e mesmo que tal aspecto não lhe parecera relevante. Mais tarde, desiludindo-se, dá-se conta de que desconhece a verdadeira personalidade e o passado de Maria Eugénia.

Por conseguinte, parece evidente que é a pessoa física desta mulher que o prendeu: "Tudo, na pessoa física de Maria Eugénia, exercia em mim uma atracção de carácter secreto ou fatal" (VCF, 152). Mas o carácter enigmático da atracção é esquecido, dando-se, de imediato, uma projecção em Maria Eugénia de um ideal de mulher que lhe preexiste. Ora, o conjunto de dados relatados sobre a primeira Maria Eugénia não tem nada em comum com essa idealização na medida em que a personagem feminina corporiza, depois do casamento, o amor físico e o ardor sexual que se irão opor aos ideais culturais e filantrópicos do protagonista, inviabilizando-os. Tal como em relação aos seus projectos sociais, também em relação à mulher que escolhe como esposa, o protagonista vê uma evolução no que deseja para o futuro e não o desfasamento insolúvel entre entidades incompatíveis.

Depois do casamento, a inadequação da figura feminina irá traçar uma insuficiência de um modo de vida, que é atribuído apenas a Maria Eugénia na medida em que é "vista" pelo protagonista como unicamente capaz de viver sensualmente. De facto, a sensualidade - que representa Maria Eugénia - é considerada pelo protagonista

como uma ausência de moralidade no género de casamento que estabelecera (VCF, 160).

Assim, o casamento começa a surgir como uma ligação sensual de "amantes" que praticamente se desconhecem enquanto indivíduos e, conseqüentemente, o encontro emocional e cultural não tem lugar. Ora, o divórcio real já tinha sido antecipado pelo tipo de paixão de carácter sexual do protagonista por Maria Eugénia, que irá ser confirmado, depois do casamento, pelo permanente estado de embriaguez sensual, sem que se registre uma evolução no relacionamento conjugal.

Neste sentido, Maria Eugénia é configurada de um modo inverso a Dulce: a primeira torna-se uma esposa que, segundo o marido, sente como uma "mulher perdida"; a segunda é uma mulher prostituída mas portadora de qualidades que poderiam fazer dela uma esposa perfeita.

3. 3.

O fracasso da "educação" de Maria Eugénia por parte do protagonista advirá da suposição de que a mulher ocupa um lugar fundamentalmente diferente do do homem mas que, paradoxalmente, pode ser moldada de acordo com os intuítos de um marido. Ora, o facto traumático, vivido pelo protagonista, consiste na constatação de que Maria Eugénia olhava os homens "do mesmo ponto de vista que geralmente nós temos, homens, para olhar as mulheres" (VCF, 162). Quer dizer: o protagonista não reconhece o estatuto de igualdade e de autonomia de uma mulher. Segundo a sua visão, a mulher é considerada uma "mulher perdida", caso apresente traços similares aos referentes ao estatuto masculino tradicional.

Elisabeth Badinter, no âmbito de uma reflexão sobre a constituição da masculinidade e da feminilidade, afirma que o "patriarcado absoluto ameaça a complementaridade" entre os sexos e que, de uma "dissimetria" entre o homem e a mulher, se passa facilmente à "exclusão" (12).

Com efeito, só num contexto de "alteridade radical" entre os sexos, instituído pelo sistema patriarcal, é que se pode entender o propósito de "educação" de Maria Eugénia por parte do protagonista: "ao sabor do meu feitio; ou antes: dos meus sonhos, e do lar que idealizava" (VCF, 155). Este propósito é, no entanto, enunciado de um modo ambivalente: por um lado, é o "propósito de educar minha mulher *para mim*" (VCF, 167); por outro lado, trata-se de uma contribuição - aparentemente altruísta - para o "progresso moral da mulher com quem casara", no âmbito mais alargado da "reforma da criatura humana" (VCF, 184).

Deste modo, esta ambivalência, uma vez mais, decorre da sobreposição de

intuitos distintos: um deles diz respeito ao progresso da humanidade e o outro diz respeito a um lar "honesto" e "santificado" pelo "amor" de uma "verdadeira esposa" (VCF, 182).

Tenha-se em conta que, depois do casamento, Maria Eugénia é representada como uma "mulher extremamente elegante e mundana" (VCF, 182) reiterando, deste modo, o comportamento anterior (o correspondente a uma jovem em idade de agradar a um homem) e "reflectindo" também a posição social do marido sem que, neste caso, a personagem feminina complete a sua função de mulher casada pelo papel de esposa e de mãe. Assim, o discurso autodiegético implica um desajuste fulcral da personagem feminina: por um lado, ela é dependente economicamente do marido e é levada a "representar", através de signos pessoais ("ela amava o luxo e eu gostava de a trazer elegante e contente, invejada pelas outras" - VCF, 165), o estatuto social do marido mas, por outro lado, o seu estilo de vida não parece coincidir com as expectativas do lar idealizado pelo narrador. Com efeito, a "jovem donzela casadoira" não se tornou na dona de casa, esposa e mãe de família idealizada pelo marido.

Por conseguinte, a perplexidade e subsequente decepção por parte do protagonista em relação ao casamento com Maria Eugénia advém do descentramento da posição desta no casal: sendo dependente, possui disposição para a independência que o protagonista julga (sem disso ter dúvidas) apenas característica masculina. Segundo esta óptica patriarcal, a mulher-esposa é percebida apenas como um "prolongamento" e um "reflexo" da pessoa do marido, que é aquela que tudo decide no lar burguês e, conseqüentemente, sobre a vida da mulher.

É neste sentido que Maria Manuel Lisboa comenta a propósito desta personagem feminina, que indubitavelmente radicaliza a situação de ambivalência referida:

"A mulher é assim promovida a electrodoméstico humano para conforto do marido, a esposa que vive inteiramente para o "outro" masculino, permitindo a este último realizar a sua ambição de "ser alguém no campo dos meus estudos profissionais"" (13).

De facto, a contradição é gritante. Por um lado, a esposa é pertença do marido: "vir a tê-la - era como *recuperar* alguém que já me pertencia" (VCF, 154). Mas esta pertença é entendida como uma entidade "outra". Quer dizer: trata-se de uma alteridade esvaziada de predicados uma vez que esta pode ser absorvida no "mesmo" pela "recuperação" do que lhe estava destinado, conforme entende o protagonista.

No entanto, a diegese permite entender que o relacionamento com Maria Eugénia não é uma "recuperação" em termos de algo que desde sempre o protagonista

tenha conhecido e percebido mas, pelo contrário, é a entrada de um "enigma" (14) na existência do protagonista: "e em certos momentos me inquietava, ou quase assustava, o que nisto havia de obscuro e poderoso" (VCF, 154).

Em suma, o discurso autodiegético não refere os contornos efectivos da auto-ilusão, que são sobretudo decorrentes da visão enganadora de Maria Eugénia. Quer dizer: a auto-ilusão advém da incapacidade do protagonista em conceber o tipo de mulher possuidora de autonomia no âmbito do erotismo já que é notório que o discurso do protagonista, ao reconhecer indícios dessa autonomia erótica, representa a personagem feminina como "amante" para todos e como "mulher perdida" para si mesmo.

O efeito de estranheza, produzido pela percepção de uma entidade marcada pela diferença (Maria Eugénia), que é, apesar de próxima, uma desconhecida, decorre da dicotomia entre a "mulher honesta" e a "mulher perdida", podendo esta última ser entendida como a "mulher demoníaca" (15).

Nesta novela, o discurso patriarcal - que constitui Maria Eugénia como uma mulher "perdida" e "demoníaca" - é coincidente com a focalização restritiva por parte do protagonista, que inscreve a sua visão unilateral dos factos a partir do que os pragmáticos designam pelo "interesse" ou pela "preferência" por determinado aspecto da realidade que, por si, produz uma verdade restrita a um campo de consciência (16).

No caso presente, este "interesse" ou "preferência" é o lar idealizado pelo protagonista que deveria ser constituído por ele como "médico dos pobres (...), um homem bom, independente, moral" (VCF, 165) e por Maria Eugénia como "amiga" e "companheira", santificada por um verdadeiro casamento, gerador de filhos (VCF, 177 e 182).

Tendo-se dado um erro inicial de "percepção" da figura feminina, a vivência real do par - que é apenas sensual - é apreendida pela personagem masculina como constituindo um "fracasso" (VCF, 180). Com efeito, o "ardor" e a "embriaguez" sensuais serão entendidos pelo protagonista como uma "odienta mancebia", marcada pelo "*desleixo*" (VCF, 177).

O protagonista de VCF, é, deste modo, um focalizador "defeituoso" devido à sua "visão perturbada" dos eventos porque, ainda que a constituição da figura feminina surja aos seus olhos como uma verdade ou uma evidência, esta é-o restritamente na medida em que todos os contornos da história são conjecturados por um "centro de consciência" que "dramatiza" (segundo o modelo jamesiano) a história "mostrada" a partir de uma "preferência". Deste modo, ao contrário do advogado (ST) - cuja perturbação decorre da sua indecisão e "cobardia" -, em VCF, o médico possui uma visão "desfigurada" pelo tradicionalismo implícito no tipo de vida (e, mais particularmente, de casal e de mulher) que prefigura.

Uma vez mais, a constituição da personagem feminina depende, quase por completo, de uma focalização que lhe é exterior. Nunca chega a ser explicitamente formulado, neste texto narrativo, o que Maria Eugénia é consciente ou inconscientemente. Mas a sua constituição implica margens de incerteza, resultantes da inadequação da sua figura às categorias dicotómicas já referidas, as únicas que o protagonista possui para a interpretar. No caso de Maria Eugénia, este dado é mais marcante porque, das três personagens femininas analisadas, é a que menos se "conforma" com o estatuto implícito no seu lugar social. Esta "insubordinação" não é acompanhada, no entanto, de um discurso próprio, no texto narrativo, que permita a configuração de um outro estatuto social e individual para a personagem feminina. Pelo contrário, a fala dialogal atribuída a Maria Eugénia, na cena culminante da novela, reproduz, de um modo velado, as mesmas dicotomias inscritas no discurso do protagonista, ainda que seja evidente, do seu comportamento, que o lugar ocupado na sociedade pode não corresponder ao desempenho individual respectivo. Outro não é o significado da sequência narrativa do confronto culminante entre o protagonista e Maria Eugénia. Envergando o vestido cor de fogo como desafio a uma ordem instituída que lhe atribuíra o "papel" de "mulher casada e honesta" - não "uma estrela de palco" (VCF, 189), como a acusa o marido -, Maria Eugénia afirma, de um modo provocatório, ter dúvidas sobre o facto de ser uma "mulher honesta". Assim, o vestido cor de fogo, usado por esta como signo do desejo de agradar a outros homens e de se desnudar para eles, é a metáfora da inadequação da personagem ao lugar que ocupa socialmente.

Deste modo, a *regeneração* da mulher em esposa afigura-se um propósito falhado visto que o único relacionamento possível entre as duas personagens inviabiliza a constituição de um lar "honesto" (VCF, 182), santificado pela união de esposos, em que, segundo a dicotomia patriarcal, a sensualidade não tem lugar.

Em suma, tendo-se desvanecido as primeiras intenções do narrador (quando jovem) para dar lugar apenas a uma vida centrada num casamento tradicional, os propósitos de "educação" e de *regeneração* da esposa surgem como dados provenientes da auto-ilusão amorosa do protagonista. De facto, as pessoas não podem ser "corrigidas" visto que os critérios de aferição da "miséria", da "ignorância" e do "atraso moral" (aspectos responsáveis por todos os males sociais, segundo o seu ponto de vista) não são universalmente aceites mas, antes, variáveis segundo os vectores pelos quais são avaliados.

As contradições tornadas visíveis pelo desenlace, entre o projecto idealizado de vida e a vida conjugal propriamente dita (tal como é narrativizada pelo protagonista), entre a Maria Eugénia pressuposta e a que se revela pelos actos de desajustamento em relação ao papel atribuído, dão a ler a inscrição de dois discursos sociais. Um é relativo

ao advento de uma sociedade melhor organizada, e outro é relativo à mulher enquanto esposa. Ora, ambas as configurações revelam-se auto-ilusórias, não credíveis e formulados por discursos que implicam a "anti-utopia" (17).

TERCEIRA PARTE - CONCLUSÕES

A análise das três novelas permite concluir que o principal campo semântico modernista, valorizado pelo presencismo, a saber, a consciência individual, é inscrito como a identidade primordial do protagonista de cada novela e como o centro a partir do qual é possível representar a realidade e narrar uma história. Assim, a representação do espaço social decorre de uma preocupação central, a afirmação da personalidade individual.

Pode concluir-se que o segundo campo semântico modernista, apontado por Fokkema, que é o "desprendimento", é abandonado na medida em que a "dúvida epistemológica" e a "ética relativista" - enquanto convenções modernistas - já não constituem, nestes textos, dispositivos de uma percepção desenraizada do mundo.

Os três protagonistas em causa aspiram a uma integração social ou são detentores dela, mesmo se interiormente têm a percepção de que aquela constitui uma aparência, ou seja, a manifestação do "eu convencional". Mas, em todo o caso, nenhum dos três protagonistas apreende o mundo ou a sua própria pessoa através de outro dos campos semânticos, importantes do modernismo, que é a "despersonalização".

Se esta existe, no desenlace de cada uma das novelas, é representada de um modo negativo visto que já não é entendida como a multiplicidade da personalidade - como o modernismo a entendeu - que possibilitaria uma apreensão do mundo "em caleidoscópio". Pelo contrário, a "despersonalização" significa a perda de qualidades de uma personalidade latente devido à disjunção entre a "aparência" do sujeito para os outros, definida pelo seu lugar social - que é determinante nestas novelas - e uma interioridade que, não tendo podido consubstanciar um mundo próprio, é definida pela percepção de vazio e de inutilidade de uma existência frustrada do ponto de vista amoroso.

Deste modo, a "dúvida epistemológica" em relação ao espaço social de referência - característica predominante no primeiro romance regiano - é abandonada por completo. A vivência das coordenadas sociais de referência é agora, nas três novelas, considerada inevitável e também inviabilizadora da autenticidade da personalidade dos protagonistas. O tom confessionalista das duas autodiegeses analisadas (ST e VCF) representa cada uma dessas verdades individuais como não articulável com o espaço social existente visto que este é entendido como um "palco" em que fingidamente cada um é obrigado a representar um "papel" que lhe foi atribuído casual ou indevidamente.

Esta descoincidência entre o "papel" a desempenhar em sociedade e a personalidade real do indivíduo - que acaba por constituir um "segredo" pessoal - é o

traço presenciata mais notório dos três textos narrativos analisados. Deste modo, esta disjunção implica o conflito insolúvel de uma subjectividade em confronto com a sociedade ou com a consciência de outrem, que é configurada por coordenadas sociais. A insolubilidade do conflito é "dramatizada" diegeticamente visto que são narrativas realistas que, como tal, privilegiam a representação das "leis que governam a existência humana", registrando-se uma "inclusão ordenada" dos eventos diegéticos (1).

Cada cena culminante situa-se num espaço e num tempo vividos em termos psicológicos no sentido em que a sua importância só é configurada a partir de uma vivência interior e única do ou da protagonista. Esta vivência individualizada é uma revelação que leva a ler os acontecimentos anteriores como constitutivos da experiência de auto-ilusão.

Deste modo, poder-se-á designar o tipo de representação em causa como "realista subjectivo" visto que é uma consciência que constitui a focalização de tipo restritivo, o que implica uma margem considerável de ilusão e de engano na apreensão do mundo. Aliás, as cenas culminantes têm como função diegética a revelação da "inconsciência" anterior do protagonista em relação à sua vivência amorosa de modo que a lucidez é mostrada como um processo de aquisição de uma verdade, que se restringe a um conhecimento individual e cuja revelação não abre horizontes de vida aos protagonistas.

Neste sentido, o mundo real representado é tido como insuficiente, deficiente e, conseqüentemente, fonte de frustração individual. Mas a construção de um mundo próprio, que decorreria de um encontro entre duas individualidades capazes da experiência amorosa, é considerada impossível pela preponderância do mundo instituído. Esta anulação do amor - que se dá nos três desenlaces - é tanto mais dramática quanto os protagonistas estão conscientes da futilidade das convenções sociais e da necessidade imperiosa de uma vivência personalizada no domínio do amor. Como esta não tem lugar, o protagonista não se reconhece individualmente no espaço social em que se encontra inserido.

O desvanecimento de um mundo próprio, mundo esse em que o protagonista poderia expandir as suas potencialidades individuais e se apropriar da realidade exterior, surge de um modo muito acentuado na novela *ST* na medida em que, neste texto, é consubstanciado uma temática cara ao presenciamento, que é a dificuldade de um auto-conhecimento.

O malogro individual absoluto, aqui representado, advém de uma aceitação pouco convicta por parte do protagonista da organização social instituída, que não lhe serve e à qual apenas na aparência se adapta. No entanto, paralelamente, desenvolve uma retracção em relação à intimidade amorosa que lhe surge como significativa mas incompatível com o seu lugar estipulado pelas convenções sociais. Assim, dá-se uma

suspensão do agir que é inscrita, nesta novela, como negativa pois significa que a vida social - que é vivida como uma imposição exterior - não se limita a materializar-se no "palco" (signo por excelência da vivência social) mas acaba por invadir, subrepticiamente, todos os domínios da existência.

Nas duas primeiras novelas analisadas, o conflito explícito trava-se entre uma personagem masculina, pertencente a uma família com estatuto social reconhecido, e uma feminina, orfã e com raízes familiares medíocres devido à falta de poder económico ou devido a uma vida de deambulação pouco escrupulosa.

É o mundo da experiência amorosa (coincidente com a dimensão subjectiva do sentir) que se nega a concretizar-se no percurso existencial dos três protagonistas. Deste modo, a auto-ilusão revela a preexistência de coordenadas sociais que inviabiliza a expressão da personalidade do e da protagonista i.e., inviabiliza o amor e constitui o outro - objecto de amor - como estranho. De facto, a incomunicabilidade é a resultante do desvanecimento da ilusão amorosa.

Com efeito, as relações amorosas, esboçadas nas três diegeses, têm latente, como promessa, a intimidade do foro da afirmação de autoconsciências próprias. Ora, a anulação da dimensão individualizada da experiência amorosa é entendida, nos textos do nosso *corpus*, como uma derrota individual - vivida como privação - em que é a sociedade que ganha e que oferece apenas a ausência de esperança individual.

Deste modo, o espaço social é representado, nestes três textos narrativos, como um conjunto de relações orientadas pelo dinheiro e pela conquista ou pela manutenção de estatuto social. Este tipo de relações é ainda representado como a única possibilidade de comunicação humana, aquela que se encontra sempre presente, até nos momentos em que a autoconsciência parece alcançar certos níveis de uma individuação.

Nas novelas estudadas, as situações deceptivas dos protagonistas (a resignação angustiada de Rosa Maria em **DGPD**, a *secura* sem sentido do protagonista de **ST**, e ainda o fracasso do protagonista de **VCF**) constituem o campo de significação último do percurso existencial de cada um deles em que este é dado como acabado porque a decepção e o fracasso absorvem, de um modo totalizante, a significação de cada uma das vidas.

O "viver à margem da vida", representado em **JCC**, evolui para uma quase desistência da vida nas três novelas analisadas. De facto, os desenlaces dos textos do *corpus* não deixam antever soluções para a antinomia pressuposta. É neste sentido que Óscar Lopes afirma que a "religião heterodoxa de Régio descrê de qualquer progresso institucional, ou de qualquer resolubilidade histórica, neste mundo, para os problemas humanos fundamentais" (2).

NOTAS

PRIMEIRA PARTE

(1) O crítico considera este romance como a peça novelística regiana mais conseguida, apesar de ter sido a primeira incursão do autor no género literário em causa e de ter correspondido a uma fase juvenil. O próprio Régio, numa dedicatória de oferta do romance a Álvaro Salema, acentuava que "este livro, que eu hoje não escreveria, mas que gosto de ter escrito no momento próprio" (Álvaro Salema, **Tempo de Leitura**, Moraes editores, Lisboa, 1982, pp. 143 a 146).

(2) RÉGIO, José, **Poemas de Deus e do Diabo**, 7ª ed., Lisboa, 1969 (com Posfácio), p. 136.

(3) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p. 54.

(4) Ibid., pp. 54-55.

(5) Trata-se de um campo semântico estabelecido a partir do artigo de Régio "Literatura Viva" - que posteriormente se tornou programático - com que a revista "Presença" deu início à sua publicação: "Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe". Régio diz faltar à "literatura contemporânea" portuguesa, a da década de trinta, o "carácter de invenção, criação e descoberta" (José Régio, **Páginas de doutrina e crítica da "Presença"**, Brasília Editora, Porto, 1977, p. 17). Por sua vez, Eugénio Lisboa, ao comentar a centralidade da noção de "personalidade", aponta dois conceitos interligados por Régio, o de *originalidade* e o de *sinceridade*, que provêm do que o autor designa por uma "personalidade artística" (Eugénio Lisboa, **O Segundo Modernismo em Portugal**, 9ª ed., Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977, pp. 25-26). Também Fernando Guimarães, detendo-se no estudo da poesia presencista, refere que os presencistas "admitem uma realidade pontual e sem história que era o próprio eu, considerado como centro de criação literária". Deste modo, as linhas de força, valorizadas por Régio na produção literária, são decorrentes da individualidade e da personalidade do autor, o que constitui, segundo a óptica do último estudioso mencionado, um traço de semelhança com a tradição romântica a que a geração presencista não deixa de estar ligada (Fernando

Guimarães, **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, Lello e Irmão Editores, Porto, 1992, pp. 151-152).

(6) Fokkema refere, como uma das convenções modernistas, "um tipo de vida que não seja determinado pelas condições sociais ou naturais". O autor lembra também uma das normas modernistas - defendida por Gide - que aponta a inversão da relação natureza/ arte. Assim, o estudioso conclui que, para um modernista, "o artista não deve imitar o que a natureza apresenta, mas apresentar à natureza o que ela devia imitar" (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., pp. 37 a 40).

(7) *Ibid.*, p. 31.

(8) Poder-se-á afirmar que o texto realista pressupõe um factor fulcral: a verosimilhança. Este factor é apontado, por exemplo, por Carlos Reis como essencial ao nível da doutrinação, assim como da prática literária neo-realistas, e é entendido como "a aceitação da realidade como inspiradora primeira da produção literária; uma realidade naturalmente valorizada nas suas facetas sociais e económicas mais prementes". Este estudioso apresenta a verosimilhança como a exigência mínima por parte do neo-realismo em formação e apesar de considerar que o "imediatismo da representação do real" seja de carácter utópico, as "intenções de ligação estreita com o real" nunca perderam o "estatuto de elemento de referência e consolidação da verosimilhança" no código neo-realista (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, pp. 48-49). A primazia referida distingue o neo-realismo do modernismo. De facto, os textos modernistas inscrevem uma "selecção de construções hipotéticas que exprimem a incerteza e o provisório" da existência humana. De facto, a "dúvida epistemológica" modernista implica a representação da consciência e do comportamento humanos como marcadamente autónomos em relação ao contexto social (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p. 55 e p. 29).

(9) *Ibid.*, pp. 51-52.

(10) O Decadentismo é visto por Fernando Guimarães, no contexto da poesia portuguesa finissecular até à década de 30, como "próximo duma sentimentalidade sub-romântica que, não raro sem grande originalidade, se espalhou ou generalizou muito mais entre nós". Em nota de pé de página, este estudioso refere a evolução que sofreu o Romantismo em Portugal, uma evolução "cheia de equívocos" que teria

começado com Antero de Quental e chegaria à fase inicial de um Teixeira de Pascoaes. Para este fenómeno, o autor dá como explicação possível o facto de "se não ter totalmente realizado entre nós e em devido tempo uma autêntica poesia romântica, como na Alemanha e na Inglaterra, exemplarmente aconteceu" (Fernando Guimarães, **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, ed. cit., p. 9).

(11) RÉGIO, José, **Confissão dum Homem Religioso**, Círculo de Leitores, 1994, pp.205-206.

(12) MOURÃO-FERREIRA, David, **Tópicos de Crítica e de História Literária**, União Gráfica, Lisboa, 1969, pp. 194-195 e p.200.

(13) Veja-se a seguinte consideração: "Aliás, provincialismo e adolescentismo de modo algum se opõem ou se contradizem: antes se completam, quer como raiz quer como expoente de uma situação histórica (ai de nós!) muito localizada" (David Mourão-Ferreira, **Tópicos de Crítica e de História Literária**, ed. cit., p. 200).

(14) Gaspar Simões refere-se, caracterizando o movimento da "Presença", a uma "crise de independência dos valores intelectuais frente aos interesses de ordem moral, política e religiosa" ocorrida no período em que a revista coimbrã veio a lume (João Gaspar Simões, **História do Movimento da "Presença"**, Coimbra, 1958, p. 35).

(15) No texto "O Sentido da Poesia de José Régio", Gaspar Simões cita Bergson como o pensador que "concebe a Arte como a descoberta e a revelação do *eu profundo*, não obstante a oposição do *eu convencional*, ou social". E remete o leitor, em nota de rodapé, para **Le Rire** e o **Essai sur les Données Immédiates de la Conscience** de Bergson. Situemos a distinção de Gaspar Simões: "Artista é o homem hábil a reviver em toda a sua intensidade a vida essencial da alma. Como se atravessasse um meio fluido diferente, o *eu profundo*, ao emergir do *convencional*, sofre uma espécie de refração. Artista é o que corrige o ângulo de refração, provocando o regresso das suas emoções, sensações, ideias, imagens, volições, etc., à tensão original, para o que, aparentemente, as transpõe ou estiliza" (João Gaspar Simões, **O Mistério da Poesia - Ensaio de Interpretação da Génese Poética**, 2ª ed., Editorial Inova, Porto, 1971, pp. 213-214).

(16) Proust afirma o seguinte: "un homme de talent il a des goûts très bêtes" (Marcel Proust, **Contre Sainte-Beuve**, Gallimard, Paris, 1991, pp. 43 a 50).

(17) Proust, classificará, no texto "La méthode de Sainte-Beuve", a obra crítica deste como superficial "pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (...)". Por outro lado, Proust refere a distinção dos "eus" nos seguintes termos: "un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir" (Marcel Proust, **Contre Sainte-Beuve**, ed. cit., pp. 126 a 133).

(18) SIMÕES, João Gaspar, **Retratos de Poetas Que Conheci**, Brasília Editora, Porto, , 1974, p. 48.

(19) WILDE, Oscar, **De Profundis**, Penguin Books, London, 1986, p.155.

(20) Formulando considerações semelhantes às de Proust, Wilde centraliza todo o poder humano na capacidade de individuação: "And exactly as in Art one is only concerned with what a particular thing is at a particular moment to oneself, so it is also in the ethical evolution of one's character" (Oscar Wilde, **De Profundis**, ed. cit., p. 155).

(21) Afirma Régio: "A tudo isto se prenderá, porventura, o gosto com que depois mergulhei no estudo dos caracteres em que menos colaborava a minha personalidade particular: as mulheres das **Histórias de Mulheres**; o senhor Bento Adalberto de **Uma Gota de Sangue**; a madrinha Libânia e a Piedade de **As Raízes do Futuro**; o Joaquim Cancela de **Os Avisos do Destino e As Monstruosidades Vulgares**, etc., etc.. Também, de modo geral, muitas vezes me tem cansado a minha quase contínua indagação do Íntimo (...). De aí essa impressão de alívio com que a espaços me refugio na mera observação das pequenas realidades externas, cedendo a tendências realísticas também minhas; ou o comprazimento na meditação - ousarei dizer na realização? - duma simplicidade de vida correctiva da pesada complexidade interior" (José Régio, **Poemas de Deus e do Diabo**, ed. cit., pp. 135-136).

(22) GALHOZ, Maria Aliete, **Apontamentos às "Histórias de Mulheres" de José Régio**, Círculo Cultural de Estremoz, Porto, 1971, p. 14, p. 22 e p. 26.

(23) Trata-se de um conceito de Fokkema, no âmbito da história da literatura, que é proposto pelo facto do estudioso registar uma coexistência de vários códigos literários

num só período. Assim, uma vez que não existe um desenvolvimento unilinear de toda a literatura num determinado período, o autor propõe o conceito de "código de grupo" ou "sócio-código" (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., pp. 24-25).

(24) Fokkema, na análise das convenções modernistas, refere o "enfraquecimento do modernismo nas vésperas da Segunda Guerra Mundial" (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p. 65).

(25) Referimo-nos à questão da constituição de uma individuação num tempo (o da década de quarenta) em que as principais preocupações se inscreviam em problemáticas de carácter social. Eduardo Lourenço considera que a representação da "falha" de individuação é uma das convenções presencistas: "É como *peessoas*, como indivíduos, que os "presencistas" assumem e tentam responder a um mundo que os põe em causa como tais, um mundo que não compreende a natureza, mas, apenas, a sociedade. Os "presencistas" não se sentem perturbados especialmente pelo estatuto metafísico da condição humana, (...) mas apenas pelo seu estatuto de *indivíduos* numa sociedade que não contrubui já para "individualizar"" (Eduardo Lourenço, "Presencismo(s), in **Diário Popular**, Suplemento "Artes e Letras", 1978). Também Eduardo Prado Coelho, na esteira de Eduardo Lourenço, afirma o seguinte: "Ora o que acontece nos poetas da **Presença** é que, por imensas e inegáveis que sejam as diferenças entre si, eles têm todos um ponto em comum, que é o de partirem de um **dado** único: o da sua **personalidade**. É evidente que muitos poemas "presencistas" não são radicalmente subjectivos. Mas, nota Eduardo Lourenço, são subjectivos "se com isso se quer assinalar o seu carácter eminentemente **peessoal**. O pessoal não se refere somente ao facto de o drama ser antes de tudo drama **de alguém**, mas igualmente ao facto de ser **com alguém**: Deus, os Outros, ou a Sociedade"" (Eduardo Prado Coelho, **A Palavra Sobre a Palavra**, Portucalense Editora, Porto, 1972, p. 27).

(26) Para a formulação desta problemática, o estudioso português considera essencial as reflexões de Henry James que, por sua vez, foram influenciadas pelas ideias de Flaubert (Vitor Manuel de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1991, p. 765).

(27) **La Crise du Roman** constitui uma análise da ficção francesa desde as duas últimas décadas do século XIX até à década de trinta do século XX. Trata-se de um período em que predomina, segundo o autor, "un sentiment de désarroi qui caractérise bien les lendemains du naturalisme". Por exemplo, em 1887, cinco escritores franceses,

considerados discípulos de Zola, tomam uma posição de afastamento em relação ao naturalismo como escola. Para Michel Raimond, esta crise tornou-se mais amplamente a crise do romance. De facto, ainda segundo o autor, os romancistas afastam-se do naturalismo mas a ausência de uma escola literária cria o sentimento de esgotamento do modo narrativo: "La crise procédait d'une surabondance non seulement de romans et de romanciers, mais encore de directions dans lesquelles on les voyait s'engager". Michel Raimond, sem se referir aos inícios do modernismo, observa que, entre 1890 a 1910, se regista o desprezo pelo romance dito clássico por parte de numerosos escritores franceses. Esta crise atingiu, de facto, a narrativa romanesca oitocentista e abriu as portas a outro tipo de narrativa, o "romance lírico" ou o "romance poético" como é designado pelo autor (Michel Raimond, **La Crise du Roman - des lendemains du Naturalisme aux années vingt**, 5^{ème} ed., José Corti, 1993, p. 48, p. 25, p. 51).

(28) Ibid., p. 323.

(29) Ibidem, pp. 311 a 330.

(30) JAMES, Henry, "The Art of Fiction", in **Selected Literary Criticism**, ed. by Morris Shapira, Cambridge University Press, London, 1981, pp. 56-57.

(31) Michel Raimond, considerando a mudança registada no panorama da ficção francesa de antes da Primeira Guerra Mundial, refere que vários autores da época consideram que o "verdadeiro realismo" é também o "realismo subjectivo". Este, influenciado pelo cinema, "oferece um contacto com o real" e "atinge a experiência de uma consciência" (Michel Raimond, **La Crise du Roman**, ed. cit., pp. 319 a 321).

(32) SILVA, Vítor Manuel de Aguiar, **Teoria da Literatura**, ed. cit., p. 778.

(33) Ibid., p. 778. Mais amplamente, o realismo "subjectivo" jamesiano adquiriu continuidade na distinção *showing/ telling* de Percy Lubbock em **The Craft of Fiction** (1921) que representa a defesa de uma focalização restritiva correspondente ao apelo de "dramatização" feito por James. A narrativa "mostrada" pode surgir, segundo este paradigma narrativo, como mais "realista" do que a "contada" pela onisciência narrativa (Roland Bourneuf et Réal Ouellet, **L'Univers du Roman**, 4^{ème} ed., PUF, Paris, 1985, p. 83).

(34) BOOTH, Wayne C., **A Rétorica da Ficção**, Arcádia, Lisboa, 1980, p. 63.

(35) Claude Duchet, no âmbito da sociocrítica, analisa o discurso realista salientando os aspectos do que considera constituir "la socialisation de la totalité de l'espace diégétique" nos romances oitocentistas de Balzac, Zola, Dickens et Dostoievski (Claude Duchet, "Une écriture de la socialité" in **Poétique**, nº 16, Seuil, Paris, 1973, pp. 448-449). Por exemplo, Henry James considera que Flaubert como romancista começa por fora, representando a vida como um espectáculo. Ora, comenta Booth, Henry James começou num ponto inteiramente diferente visto que a sua representação realista decorre da apreensão de aspectos da realidade por uma mente individual que se encontra no processo de lidar com essa mesma realidade (Wayne W. Booth, **A Rétorica da Ficção**, ed. cit., p. 60).

(36) Para concretizar a "evolução e o alargamento da consciência" do protagonista, James socorre-se de um procedimento técnico-formal que é o "monologue catalyseur". Para Krysinski, este tipo de monólogo - que representa o conteúdo interior da personagem, filtrado pelo estilo do autor - constitui, ao longo de toda a narrativa, a realização estilística e verídica da metamorfose progressiva do protagonista. Mas também constitui uma opção em termos da focalização que, para Krysinski, reside na mediatização do processo de visão do protagonista pela voz do autor (Wladimir Krysinski, **Carrefour de Signes: essais sur le roman moderne**, Mouton Éditeur, La Haye, 1981, pp. 166 a 168 e pp.170 a 172).

(37) Segundo John Murphy, o pragmatismo jamesiano (tal como o peirceano) pressupõe uma crítica do espírito do cartesianismo a favor do espírito do experimentalismo concretizado no *inquérito* (John Murphy, **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, Edições Asa, Lisboa, 1993, pp. 20 a 22 e p. 35).

(38) A noção referida opõe-se à cartesiana que diz respeito à receptividade pura e passiva da mente (John Murphy, **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, ed. cit., p. 31).

(39) Trata-se do que William James designa, em **Pragmatism**, pela "visão "instrumental" da verdade". A "verdade instrumental" é temporária e situada num contexto de experiência humana, sendo que a verdade absoluta, como a que não irá ser alterada por experiências posteriores, não existe à luz do pragmatismo jamesiano (John Murphy, **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, ed. cit., pp. 72 a 75).

(40) JAMES, Henry, "The Art of Fiction", in **Selected Literary Criticism**, ed. cit.,

pp. 56-57.

(41) BOOTH, Wayne W., **A Retórica da Ficção**, ed. cit., p. 174.

(42) Ibid., p. 355.

(43) Wayne C. Booth conclui que a evolução de um "reflector" defeituoso - devido à ignorância inicial aquando do começo da narrativa - transforma o "tema" original das histórias de Henry James. Quer dizer: à medida que a narrativa vai evoluindo, "o seu "reflector lúcido" torna-se cada vez menos lúcido e menos mero reflector". Pode-se concluir que o narrador jamesiano focaliza os dados da realidade que o seu "interesse" ou "preferência" (no sentido da teoria teleológica da mente de William James) lhe revela do mundo, processo que implica, segundo Booth, uma "visão distorcida" (Wayne C. Booth, **A Retórica da Ficção**, ed. cit., pp. 355 a 358).

(44) Note-se a consideração de Henry James sobre esta matéria: "Humanity is immense, and reality has a myriad forms; (...) Experience is never limited, and is is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every airborne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative - much more when it happens to be that of a man of genius - it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations" (Henry James, "The Art of Fiction", in **Selected Literary Criticism**, ed. cit., p. 56).

SEGUNDA PARTE

(1) É Fernando Guimarães que, na análise que faz da poesia de Mário de Sá-Carneiro, afirma que "essa anulação, dissolução ou dispersão do sujeito parece ser uma das características mais marcantes da estética do Modernismo" (Fernando Guimarães, **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, Lello e Irmão Editores, Porto, 1992, p. 91).

(2) Trata-se de uma observação de Booth sobre algumas novelas de Henry James em que predomina um narrador como "observador enganado", dando-se, assim, posteriormente, a "descoberta atrasada" como, por exemplo, em **Daisy Miller** (Wayne C. Booth, **A Retórica da Ficção**, Arcádia, Lisboa, 1980, pp. 297-298).

(3) Fokkema refere um estudo sobre o realismo de Peter Demetz em que ressaltam as características citadas (Fokkema, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p. 28).

(4) Segundo Maria Aliete Galhoz, o estatuto de Rosa Maria diz respeito a um lugar "à margem", ainda que a protagonista seja aparentemente integrada na casa dos Caldeira (Maria Aliete Galhoz, **Apontamentos às "Histórias de Mulheres" de José Régio**, Círculo Cultural de Estremoz, 1971, pp. 20-21). Veja-se, no primeiro romance, a nítida oposição presencista entre dois tipos de vida em que um é situado "à margem" do outro: "Simplesmente, a sua vida parte-se em duas: uma que é um subterrâneo fechado, ou só aberto aos cúmplices, outra que é um quarto com janelas escancaradas para a rua. Aqueles cujo subterrâneo invadiu o quarto com janelas - estão perdidos. Têm de viver à margem da vida" (José Régio, **Jogo da Cabra Cega**, 2ª ed., Portugália Editora, Lisboa, 1963, p. 368).

(5) Booth considera que cada narrador opera a "ordenação das intensidades", sendo esta "a arte de escolher o que dramatizar em profundidade e o que reduzir, o que sumarizar e o que salientar" (Wayne C. Booth, **A Retórica da Ficção**, ed. cit., pp. 77 a 82).

(6) Constitui o que Thomas Pavel designa por um "fracasso referencial", aspecto que nos remete para a definição de "mundo possível" da autoria de Alvin Plantinga: "les mondes possibles sont des états de choses qui 1. n'enfreignent pas les lois de la logique, entendues dans un sens large, 2. sont maximaux ou complets" (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, Seuil, Paris, 1988, p.53 e p. 68).

(7) Carlos Reis considera que o neo-realismo se caracteriza por uma "concepção empenhada do fenómeno literário", linha programática esta que contraria o alegado "abstencionismo" presencista na medida em que os presencistas - Régio, por exemplo - rejeitam uma sujeição da arte a interpretações de tipo histórico-social (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, pp. 23 a 76).

(8) A noção de "estilo de vida" tem a ver com a complexidade da vida moderna e com a pluralidade de opções possíveis: "em condições de modernidade tardia, não só todos nós prosseguimos estilos de vida, como somos sobremaneira forçados a isso - não temos outra escolha senão escolher. Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adopta, não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade" (Anthony Giddens, **Modernidade e Identidade Pessoal**, Celta Editora, Oeiras, 1994, pp. 72-73).

(9) Régine Robin e Marc Angenot analisam a inscrição do discurso social no texto literário e consideram que, frequentemente, o narrador "répète passivement un fragment doxique que le développement même de son texte aurait dû dissoudre, il laisse des éléments dormants, des résidus de clichés non attaqués" (Régine Robin et Marc Angenot, "L' Inscription du Discours Social dans le Texte Littéraire" in **Sociocriticism**, nº 1, 1985, p. 71).

(10) Note-se que Régio, em textos críticos seus, designa o neo-realismo de um modo pejorativo, referindo-se a este nos termos de uma "arte social" encontrando, nesse tipo de arte, o que refere como uma "incompreensão tanto do fenómeno social como do artístico" e, ainda, vendo no neo-realismo uma ausência de relativismo que, segundo o autor, deveria presidir à consideração de cada verdade achada pelos homens na medida em que a nova concepção de cultura (a pressuposta no neo-realismo) se impunha como uma verdade absoluta e única. Tenha-se em conta que Régio defende, nestas considerações, duas ideias distintas: por um lado, afirma a importância da incerteza e do relativismo, que corresponde às convenções tipicamente modernistas; por outro lado, considera a individualidade de cada criador como um valor artístico soberano e a-histórico. Estas considerações podem ser lidas no comentário de Régio a afirmações de Álvaro Cunhal em que o texto de Régio parte da oposição entre *arte pela arte* e *arte social*, que serviu de enquadramento à contenda entre presencistas e neo-realistas (José Régio, **Páginas de doutrina e crítica da "Presença"**, Brasília Editora, Porto,

1977, p. 350).

(11) Note-se o comentário de Fernando Guimarães sobre o carácter a-histórico do "eu" pensado pelo presencismo: "Os presencistas (...) admitem uma realidade pontual e sem história que era o próprio eu, considerado como centro de criação literária" (Fernando Guimarães, **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, ed. cit., p. 151).

(12) Para esta autora, o sistema patriarcal traça uma "assimetria "universal" entre os sexos, que se exerce em detrimento das mulheres" na medida em que o discurso patriarcal configura a mulher como "fonte de desordem que o homem se deve esforçar por dominar por todos os meios". Esta desordem é vista como uma má adaptação por parte da mulher aos papéis sociais atribuídos, o de esposa e o de mãe (Elisabeth Badinter, **Um É O Outro**, Relógio D'Água, Lisboa, s/d., p. 152, p. 147 e p. 157). A autora refere ainda a diferença de tratamento de um e de outro sexo, que manifesta, de facto, a secundarização da figura feminina: "No sistema patriarcal, o ódio do eu feminino, de longe o mais espalhado, engendra naturalmente um dualismo sexual oposicional" (Elisabeth Badinter, **X Y - A Identidade Masculina**, Edições Asa, Lisboa, 1993, p. 167).

(13) LISBOA, Maria Manuel, "Régio e as mulheres: há mais mundos", in **Histórias de Mulheres**, Círculo de Leitores., 1993, p. VII.

(14) Entendemos o conceito de "enigma" segundo a formulação que dele faz Mario Perniola. Para este autor, "o enigma é coincidência de contrários, encadeamento de opostos, contacto entre divergentes, mas também é contrariedade de coincidentes, oposição entre concatenados, divergência de coisas que estão em contacto entre si" (Mario Perniola, **Enigmas de fim de milénio - O momento egípcio na sociedade e na arte**, Bertrand Editora, Lisboa, 1994, p. 35).

(15) A noção de "mulher demoníaca" tem que ser contextualizada no que se convencionou designar pela crítica feminista. Maria Manuel Lisboa, que adopta este método crítico, no texto que constitui a introdução a **Histórias de Mulheres**, afirma que "a mulher demoníaca é-o aqui no sentido mais lato da palavra, a possuidora de uma energia subversiva quase-sobrenatural que desafia as instituições da família, do patriarcado e do Deus Pai, aquilo a que Nina Auerbach chamou "o mito da mulher desobediente, (...) a herdeira dos séculos e a redentora demoníaca da humanidade"" (Maria Manuel Lisboa, "Régio e as mulheres: há mais mundos", in **Histórias de Mulheres**, Círculo de Leitores, 1993, p. XI).

(16) Maria Aliete Galhoz, no seu texto analítico de **Histórias de Mulheres**, afirma que "O Vestido Cor de Fogo" é a novela "mais incómoda de ler", precisamente pelo facto de Maria Eugénia ser definida "unilateralmente, reduzida ao aspecto mais obsessivo do seu temperamento, como objecto de desejo sexual que ousa não resignar-se a sê-lo passivamente - seu papel inevitável - mas que vai ao encontro dele, que o provoca, assumindo uma vocação sensual excessiva e dir-se-ia que anormalizada pela própria violência" (Maria Aliete Galhoz, **Apontamentos às "Histórias de Mulheres" de José Régio**, ed. cit., pp. 22-23).

(17) Os autores mencionam o carácter de "anti-utopia" que pode atingir discursos sociais que se voltam contra si mesmos (Régine Robin et Marc Angenot, "L'Inscription du Discours Social dans le Texte Littéraire" in **Sociocriticism**, ed. cit., p. 73).

TERCEIRA PARTE

(1) Fokkema refere o realismo por comparação com o modernismo. Assim, menciona as "leis que governam a existência humana", no texto realista, contrapostas à incompletude tipicamente modernista. Por outro lado, opõe a "inclusão ocasional", característica do pós-modernismo, à "inclusão ordenada", típica do realismo (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós- Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p. 28 e p. 90).

(2) LOPES, Óscar, **Entre Fialho e Nemésio - II**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 665.

BIBLIOGRAFIA

1. De José Régio:

1.1. Ficção:

- RÉGIO, José - **Jogo da Cabra Cega**, 2ª ed., Portugália Editora, Lisboa, 1963.
- RÉGIO, José - **Davam Grandes Passeios aos Domingos... e Outros Contos**, Livros Unibolso, Lisboa, s/d.
- RÉGIO, José - **Histórias de Mulheres**, 2ª ed., Portugália Editora, Lisboa, 1960.

1.2. Ensaio:

- RÉGIO, José - **Três Ensaios sobre Arte**, Portugália Editora, Lisboa, 1967.
- RÉGIO, José - **Páginas de doutrina e crítica da "Presença"**, Brasília Editora, Porto, 1977.
- RÉGIO, José - **Confissão Dum Homem Religioso**, Círculo de Leitores, 1994.

2. Sobre José Régio:

- GALHOZ, Maria Aliete - **Apontamentos às "Histórias de Mulheres" de José Régio**, Círculo Cultural de Estremoz, Porto, 1971.
- LISBOA, Eugénio - **José Régio - A Obra e o Homem**, Arcádia, Lisboa, 1976.
- LISBOA, Eugénio - **José Régio ou A Confissão Relutante**, Edições Rolim, Lisboa, 1989.
- LISBOA, Maria Manuel - "Régio e as mulheres: há mais mundos", in **Histórias de Mulheres**, Círculo de Leitores, 1993.

- LOPES, Óscar - **Entre Fialho e Nemésio - II**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- MONTEIRO, Adolfo Casais - **O Romance e os seus Problemas**, Biblioteca de Cultura Contemporânea, Lisboa, 1950.
- MOURÃO-FERREIRA, David - "José Régio - Os Poemas de Deus e do Diabo à distância de vinte e cinco anos", in **Vinte Poetas Contemporâneos**, 2ª ed., Edições Ática, Lisboa, 1979.
- POPPE, Manuel - "'Davam Grandes Passeios aos Domingos..." ou a sede do absurdo", in **Temas de Literatura Viva**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- SALEMA, Álvaro - **Tempo de Leitura**, Moraes editores, Lisboa, 1982.
- SENA, Jorge - **Régio, Casais, a «presença» e outros afins**, Brasília Editora, Porto, 1977.

3. Sobre "Presença":

- COELHO, Eduardo Prado - "Situação da poesia da "Presença"", in **A Palavra sobre a Palavra**, Portucalense Editora, Porto, 1972.
- COELHO, Eduardo Prado - "Teorias da "Presença"" in, **Colóquio - Letras**, nº 42, 1978.
- GUIMARÃES, Fernando - **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, Lello e Irmão Editores, Porto, 1992.
- LISBOA, Eugénio - **O Segundo Modernismo em Portugal**, 9ª ed., Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- LISBOA, Eugénio - "A "Presença" e a ficção", in **Colóquio - Letras**, nº 38, 1977.
- LISBOA, Eugénio - **Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo**, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.

- LOURENÇO, Eduardo - "Presença ou a contra-revolução do modernismo português", in **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, nº 23-24, 1961.
- LOURENÇO, Eduardo - "Presencismo(s)", in **Diário Popular**, Lisboa, 1978.
- MOURÃO-FERREIRA, David - **Tópicos de Crítica e de História literária**, União Gráfica, Lisboa, 1969.
- MOURÃO-FERREIRA, David - **Presença da "Presença"**, Brasília Editora, Porto, 1977.
- SIMÕES, João Gaspar - **História do Movimento da "Presença"**, Coimbra, 1958.
- SIMÕES, João Gaspar - **O Mistério da Poesia**, 2ª ed., Editorial Inova, Porto, 1971.
- SIMÕES, João Gaspar - **Retratos de Poetas que conheci**, Brasília Editora, Porto, 1974.

4. Teoria e Crítica Literárias, *Varia*

- BADINTER, Elisabeth - **L'Un Est L'Autre**, Éditions Odile Jacob, Paris, 1986; ed. ut.: **Um É O Outro**, Relógio D'Água, Lisboa, s/d.
- BADINTER, Elisabeth - **X Y De L'Identité Masculine**, Éditions Odile Jacob, Paris, 1992; ed. ut.: **X Y - A Identidade Masculina**, Edições Asa, Lisboa, 1993.
- BOOTH, Wayne C. - **The Rhetoric of Fiction**, University of Chicago Press, Chicago, 1961; ed.ut.: **A Retórica da Ficção**, Arcádia, Lisboa, 1980.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal - **L'Univers du Roman**, 4^{ème} ed., PUF, Paris, 1985.
- DUCHET, Claude - "Une écriture de la socialité", in **Poétique**, nº 16, Seuil, Paris, 1973.

- FOKKEMA, Douwe W. - **Literary History, Modernism and Postmodernism**, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1984; ed. ut.: **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d..

- GENETTE, Gérard - **Figures III**, Seuil, Paris, 1972.

- GIDDENS, Anthony - **Modernity and Self-Identity - Self and Society in the Late Modern Age**, Polity Press, Cambridge, 1991; ed. ut.: **Modernidade e Identidade Pessoal**, Celta Editora, Oeiras, 1994.

- JAMES, Henry - "The Art of Fiction", in **Selected Literary Criticism**, ed. by Morris Shapira, Cambridge University Press, London, 1981.

- KRYSINSKI, Wladimir - **Carrefour de Signes: essais sur le roman moderne**, Mouton Éditeur, La Haye, 1981.

- MURPHY, John - **Pragmatism**, Westview Press, 1990; ed. ut.: **O Pragmatismo - de Peirce a Davidson**, Edições Asa, Lisboa, 1993.

- PAVEL, Thomas - **Fictional Worlds**, Harvard University Press, 1986; ed. ut.: **Univers de la Fiction**, Seuil, Paris, 1988.

- PERNIOLA, Mario - **Enigmi, Il Momento egizio nella società e nell' arte**, Costa e Nolan, Génova, 1990; ed. ut.: **Enigmas de Fim de Milénio - O momento egípcio na sociedade e na arte**, Bertrand Editora, Lisboa, 1994.

- PROUST, Marcel - **Contre Sainte-Beuve**, Gallimard, Paris, 1991.

- RAIMOND, Michel - **La Crise du Roman - des lendemains du Naturalisme aux années vingt**, 5ème ed., José Corti, 1993.

- REIS, Carlos - **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983.

- ROBIN, Régine e ANGENOT, Marc - "L' Inscription du discours social dans le texte littéraire", in **Sociocriticism**, nº 1, 1985.

- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar - **Teoria da Literatura**, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1991.
- WILDE, Oscar - **De Profundis**, Penguin Books, London, 1986.
- ZÉRAFFA, Michel - **La Révolution Romanesque**, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.

