

## **A representação de personagens masculinas em contos de Orlanda Amarílis, Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho\***

Altamir Botoso\*\*

### **Resumo**

O objetivo deste artigo é realizar um estudo comparativo das personagens masculinas protagonistas dos contos “Rolando de nha Concha”, da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis (1924-2014), “A fuga”, de autoria da brasileira Lygia Fagundes Telles (1923-) e “Câmara ardente”, da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho (1921-1998). Nos dois primeiros contos, verifica-se que Rolando e Rafael morreram e se recusam a aceitar esse fato, enquanto, na última narrativa, sobressai a figura de António, um ser opressor, cuja morte garante a liberdade e a felicidade de seus familiares. Portanto, a leitura comparativa dos textos apontados assinala uma representação negativa das personagens masculinas, que se situa entre a dependência e a infantilidade, de um lado, e, de outro, para a opressão e a tirania da figura masculina oriunda de um contexto patriarcal.

**Palavras-chave:** Conto; personagem masculina; Orlanda Amarílis; Lygia Fagundes Telles; Maria Judite de Carvalho.

### **Abstract**

The objective of this article is to make a comparative study of the male characters who are protagonists of the short-stories “Rolando de nha Concha” by the Cape Verdean writer Orlanda Amarílis (1924-2014), “A fuga” by the Brazilian writer Lygia Fagundes Telles (1923-), and “Câmara ardente” by the Portuguese writer Maria Judite de Carvalho (1921-1998). In the first two stories, the characters of Rolando and Rafael died and refuse to accept this fact, whereas in the last narrative, it stands out the figure of Antonio, an oppressive human being, whose death guarantees the freedom and happiness of his relatives. As a result, the comparative reading of the texts mentioned above indicates a negative representation of the male characters, that ranges from the dependency and the childishness to the oppression and the tyranny of the masculine figure originated in a patriarchal context.

**Keywords:** Short story; male character; Orlanda Amarílis; Lygia Fagundes Telles; Maria Judite de Carvalho.

---

\* Artigo recebido em 02/03/2018 e aprovado em 20/04/2018.

\*\* Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho em Teoria Literária e Literatura Comparada. Professor no curso de Letras e no Mestrado em Letras e em Comunicação da UNIMAR.

## Palavras iniciais

Muitas indagações e estudos têm sido realizados sob a égide da literatura comparada, um campo que se amplia cada vez mais nos dias atuais. No artigo “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, Leyla Perrone-Moisés propõe uma delimitação desse campo de estudos nos seguintes termos:

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sobre vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc. (1990, p. 91).

Assim como Leyla Perrone-Moisés, os estudiosos Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux também destacam o fato de que comparar é estabelecer relações entre obras, autores e textos:

[...] a Literatura Comparada como disciplina de investigação universitária não se baseia na *comparação*. Ou antes, não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de *relacionar*. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. (2001, p. 11, grifos originais).

Nessa perspectiva, os estudos comparativos demandam esforços analíticos no sentido de relacionar duas ou mais obras, literaturas, autores, a fim de expor o que é semelhante, mas, e principalmente, o que é diferente, aquilo que torna cada texto singular e único, mesmo quando ambos abordam um mesmo tema ou se apropriam de elementos de outras narrativas. Dessa maneira, é importante encarar a obra literária “não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97).

Portanto, o papel do leitor é fundamental para realizar conexões e ligações textuais, uma vez que será a sua gama de leituras que lhe permitirá aproximar uma obra de um outro texto ficcional, seja na literatura de seu país, seja na literatura de um país estrangeiro.

Com base no que foi exposto, buscamos realizar uma aproximação entre três contos de autoria de três escritoras contemporâneas. O primeiro deles é “Rolando de nha Concha”, da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis; o segundo, “A fuga”, da brasileira

Lygia Fagundes Telles; e o terceiro, “Câmara ardente”, escrito pela portuguesa Maria Judite de Carvalho.

Nesses três contos as personagens protagonistas – Rolando, Rafael e António – estão mortos e, nessa condição, vamos flagrar a sua construção, assinalando elementos de semelhanças e também de diferenças entre elas. Assim, interessa-nos verificar como as escritoras, que se tornaram conhecidas por retratar principalmente mulheres em seus escritos, esculpem e inscrevem as figuras masculinas no território ficcional.

### **Retratos de um homem africano**

O conto “Rolando de nha Concha” é o terceiro que aparece no livro *Cais-do-Sodré té Salamansa*. O protagonista é um negro africano, cujo nome é Rolando. Tal narrativa “contains the hallmarks of Amarilis’ writing, both in terms of narrative technique and in the theme of supernatural”<sup>1</sup> (BROOKSHAW, 1996, p. 220). Narrado em terceira pessoa, o conto contém a história de Rolando, o qual fora “colhido em hora minguada pela camioneta de nhô Manê Virgil” (AMARÍLIS, 1991, p. 29) e a narrativa “focus on the theme of the reluctance of the dead to die”<sup>2</sup> (BROOKSHAW, 1996, p. 220). Dessa forma, o leitor acompanha o relato sobre um homem que se recusa a aceitar o fato de que está morto. Essa também será a atitude de Rafael, o personagem central do conto “A fuga”, de Lygia Fagundes Telles.

Sobre o protagonista, um fato que desperta a nossa atenção é que seu nome é o título do conto – “Rolando de nha Concha” – e, nesse título, podemos notar que há um elemento caracterizador, “de nha Concha”, portanto, ressalta-se a sua ligação com a figura materna, simbolizando a sua fragilidade, a sua dependência em relação à mãe.

Em dois momentos do conto, o lado infantil de Rolando vem à tona. O primeiro deles ocorre quando ele é levado em uma maca improvisada para o hospital e rememora o seu passado:

Em menino vinha muitas vezes brincar no jardim do hospital. Jardim era aquele canteiro comprido com meia dúzia de lírios. Das hastes desprendiam-se flores roxas e brancas. Havia ainda três ou quatro eucaliptos com ramos a brincarem sobre o telhado da varanda. Muitas vezes ia pelas traseiras do hospital apanhar tâmaras caídas, doces como mel. Um dia nha Tuda, a criada do hospital ralhou-lhe: “Vocês são porcos. Não sabem que a gente despeja a água dos tratamentos para os lados destas plantas?”  
Nha Tuda sempre gostara de falar no plural.

---

<sup>1</sup> “contém as marcas da escrita de Amarilis, ambas em termos de técnica narrativa e no tema do sobrenatural” (BROOKSHAW, 1996, p. 220, tradução nossa).

<sup>2</sup> “foca no tema da relutância do morto a morrer” (BROOKSHAW, 1996, p. 220, tradução nossa).

Rolando cuspira enjoado e nunca mais comera tâmaras caídas, doces como mel, apanhadas por detrás do hospital. (AMARÍLIS, 1991, p. 31-32).

Trata-se de uma recordação de Rolando, uma vez que ele encontra-se em um local que fazia parte de sua infância e onde passara horas agradáveis, apanhando e comendo frutas. No entanto, essa lembrança termina de um modo negativo, quando Rolando fica ciente de que os dejetos do hospital são jogados no solo no qual se encontram as árvores frutíferas, em cujos galhos ele colhia tâmaras “doces como mel”.

O segundo episódio da infância de Rolando dá-se no momento em que ele chega ao seu quarto, no final do conto:

Quando era pequeno acontecia tudo da mesma maneira como agora. Depois de alguma diabrura ia charutinho sentar-se ao pé da mãe, na esteira, junto à cadeira de balanço onde ela descansava. Ela levantava os olhos do livro e perguntava-lhe:  
“Fizeste alguma mofineza, Rolando?”  
Ele baixava a cabeça e metia os dedos por entre as cordas da esteira.  
“Mamã! Mamã! (AMARÍLIS, 1991, p. 36).

O linguajar infantil, ao final do fragmento citado – “Mamã! Mamã! – revela a relação de dependência de Rolando para com a figura materna e, no presente da narrativa, esse acontecimento acentua a figura de um jovem frágil, desprotegido, que busca o amparo da mãe, a única que poderia compreendê-lo e ajudá-lo. Contudo, ela nada pode fazer em seu benefício, já que ele está morto.

A memória de Rolando volta-se para a infância “não só como um conjunto de informações do passado que são armazenadas, mas também como lugar de criação de imagens, de idealização e de conexão com o presente” (SILVA, 2010, p. 69). Percebe-se, então, que a infância evocada na personagem relaciona-se com momentos nos quais Rolando foi feliz, era protegido pela mãe, gozava de liberdade para subir em árvores e apanhar frutas comestíveis.

A imagem de Rolando assemelha-se a um mosaico que vai se formando na mente do leitor. As referências à personagem em destaque efetuam-se por um processo metonímico, isto é, a parte pelo todo. Assim, os pés, o rosto, as pálpebras dão conta de que se trata de um corpo sem vida:

[...] Um pouco além, moscas zumbiam, descontraídas, não longe de um corpo mal coberto por uma toalha. Os pés alongavam-se tensos nas sandálias, sujos de sangue já seco.  
[...] Foram-se aproximando, juntando-se acabando por se empurrarem uns aos outros na ânsia de quererem ver o corpo mutilado coberto com a folha feita de saco de farinha Gold Meal.  
[...] No Banco, acabou [Doutor Monteiro] de abotoar a bata, destapou a cara de Rolando, abriu-lhe as pálpebras descidas. Abanou a cabeça. (AMARÍLIS, 1991, p. 28-31).

Os trechos apontados vão compor o corpo de um cadáver, que não está ciente de sua situação, não sabe que está morto. Essa condição inusitada de Rolando dialoga com a personagem Rafael, que só descobre que está morto nas últimas linhas de sua narrativa, tal como o próprio Rolando que, inconformado com o seu destino, grita desesperadamente: “Não, não, não!” (AMARÍLIS, 1991, p. 37).

Tanto Rolando quanto Rafael podem ser incluídos na categoria de “heróis problemáticos”, termo cunhado por Luckács (*apud* SCHÜLER, 1989, p. 42) para enfatizar personagens imersos num universo citadino, no qual o sentimento de solidão e a impossibilidade de realizar seus projetos é evidente, marcando e acentuando o seu fracasso. Num outro patamar situa-se António, o cadáver do conto “Câmara ardente”, de Maria Judite de Carvalho. Apesar de bem-sucedido, ele não é estimado pela família, a quem oprime.

Diferentemente de Rolando e Rafael, que vagam como espíritos inconformados com a morte, António jaz em seu caixão e é lembrado pela mulher, pelo filho, pela irmã e todos sentem-se aliviados com a sua morte, pois desse modo vão libertar-se de seu domínio e poderão encontrar a felicidade.

O texto de Maria Judite segue uma linha realista, enquanto “Rolando de nha Concha” e “A fuga” podem ser classificados como narrativas que devem ser filiadas ao realismo mágico e não ao fantástico, como apontam alguns estudiosos da obra de Orlanda Amarílis e de Lygia Fagundes Telles.

Tzvetan Todorov define o fantástico como uma hesitação, uma dúvida que perdura no espírito do leitor e não se dissipa:

[...] Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. [...]

O fantástico ocorre nesta incerteza; [...]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento [...] sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 30-31).

Ainda tratando desse assunto, Todorov (1992, p. 37, grifos do autor) argumenta que o “fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados [...]. A *hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico”.

Tendo em vista a definição de literatura fantástica exposta por Todorov, fica claro que tanto o conto de Orlanda Amarílis, quanto o de Lygia Fagundes Telles, são histórias que se filiam a uma outra vertente denominada de realismo mágico, pois a situação de Rafael e Rolando não causa dúvidas no leitor: ao final de suas histórias, ficamos cientes de que ambos estão mortos.

Além do termo realismo mágico, existe também outra denominação para caracterizar eventos extraordinários num relato, mas que não se podem classificar como fantásticos: realismo maravilhoso, expressão forjada pelo escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). No Brasil, os críticos optaram por empregar realismo mágico nas análises e discussões efetuadas sobre textos nos quais eventos sobrenaturais incorporam-se à realidade cotidiana. De acordo com Irleamar Chiampi:

os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo [mágico] destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (1980, p. 59).

Rolando e Rafael são protagonistas de relatos que pertencem ao realismo mágico, sem sombra de dúvida. Como espíritos, ambos vagam por ruas, praças e parques, até retornar as suas casas, onde constatam que a sua matéria, o seu corpo físico encontra-se sem vida, dentro de um caixão.

O romancista e ensaísta inglês David Lodge esclarece, em breve texto, que

O realismo mágico – a interferência de acontecimentos fantásticos e impossíveis em uma narrativa realista – é um efeito associado em particular à ficção latino-americana contemporânea (encontram-se exemplos na obra do colombiano Gabriel García Márquez, por exemplo), mas ocorre também em romances vindos de outros continentes, como os de Günter Grass, Salman Rushdie e Milan Kundera. [...] Como desafiar a lei da gravidade foi e continua sendo um grande sonho impossível, não é surpreendente que imagens de voo, levitação e queda livre ocorram com frequência nesse tipo de romance. No *Cem anos de solidão* de Márquez, um personagem ascende aos céus enquanto põe a roupa lavada para secar. No início de *Os versos satânicos*, de Salman Rushdie, os dois personagens principais caem agarrados um ao outro de um avião que explode, cantando, e aterrissam, sem nenhum arranhão, em uma praia inglesa coberta de neve. A heroína de *Noites no circo* de Angela Carter é uma trapezista chamada Fewers, que tem lindas plumas úteis não apenas para compor um figurino de palco: também são asas de verdade, que lhe permitem voar. *Sexing the Cherry*, de Jeanette Winterson, apresenta uma cidade flutuante, com habitantes flutuantes – [...]. E, [em] O livro do riso e do esquecimento, [de Milan Kundera], o autor afirma ter visto uma roda de dançarinos levantar voo e ir embora. (2011, p. 122).

A esses exemplos, podemos acrescentar a personagem Brás Cubas, de Machado de Assis que, depois de morto, decide narrar sua história, livre de todas as amarras sociais, com liberdade total e irrestrita para expor suas mesquinhas, traições, enfim, seu

fracasso de pequeno burguês que nada realizou em sua vida. E ainda os sete mortos da obra *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, na qual esses mortos, devido a uma greve de coveiros, saem de seus caixões e vão ao coreto da praça de Antares para expor a podridão, a covardia, as más ações dos eminentes representantes da sociedade antarense: prefeito, delegado, advogado, promotor etc. Na condição de mortos, eles podem revelar toda a verdade sobre tais personagens, porque não poderão ser punidos ou calados por ninguém.

Assim, em “A fuga” e “Rolando de nha Concha”, sob a perspectiva de um defunto, o narrador penetra em suas consciências para pôr em relevo suas fraquezas, o universo infantil, a doença e as relações de dependência em relação aos pais, no caso de Rafael, e à mãe, no caso de Rolando.

O tema da diáspora<sup>3</sup> (dispersão dos africanos), sempre presente nos textos de Amarílis, também aparece na história de Rolando, embora seja tratado com brevidade. Quando o espírito de Rolando transita pelas ruas da cidadezinha onde mora e seus companheiros transportam seu corpo em uma maca até sua casa, ele imagina um futuro longe dali, para fugir das situações adversas que envolvem todos os cabo-verdianos:

Na pracinha do liceu depuseram a padiola para descansar. A cantilena das mulheres cessou para dar lugar a um ciciar arrastado, pouco a pouco transformado em zumbido incomodativo.

O corpo de Rolando continuava hirto e nem o sol nem o calor o incomodavam.

Uma tênue tristeza toldou-o. A fachada vermelha do liceu feriu, por instantes, os seus olhos turvos. Vou chorar. Porquê senhores? Por ser o último ano no liceu? Ora, outros viriam e melhores. Já em julho abalaria para o Continente. Oh, tão bom embarcar, sair, soltar-se da prisão da ilha onde sempre vivera. Fugir daquele sol crã. Esse sol crestava a grama solta pelas achadas áridas e avermelhava mais ainda o descampado de Chã de Alecrim, da Chã de Cemitério. Esse sol secava os poços de água salobra e tornava cor de café torrado a sua tez de mestiço. Ah, embarcar, evadir-se para além do elo que torneava e sufocava a ilha agreste. (AMARÍLIS, 1991, p. 33).

O sol inclemente é o motivo pelo qual Rolando (e não só ele, mas a maioria dos cabo-verdianos) quer deixar sua terra natal. No entanto, sabemos que seu desejo jamais irá se concretizar, visto que a sua morte torna seus projetos irrealizáveis.

---

<sup>3</sup> Entendemos a diáspora segundo as formulações de Stuart Hall (2003, p. 28): “[...] presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linguagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor.”

Para sabermos o que se passa na mente de Rolando, Orlanda Amarílis emprega a técnica do discurso indireto livre, que

apresenta os pensamentos como discurso indireto (na terceira pessoa), mas atém-se a um vocabulário típico do personagem e dispensa algumas convenções escritas necessárias numa narrativa mais formal, como “ela pensou”, “ela imaginou”, “ela se perguntou” etc. Assim cria-se a ilusão de acesso íntimo à mente do personagem, sem que se abdique da participação autoral do discurso. (LODGE, 2011, p. 53).

Além dessas especificidades, são mantidos vários elementos que fazem parte do discurso direto, como as exclamações e as interrogações:

Rolando espreitou as caras compungidas de Toi e de nhô Totone. Deu-lhe vontade de rir, mas conteve-se. Não devo rir numa ocasião como esta. Um frêmito trespassou-o. Inchava, inchava. Vá, que graça de rir! Ah, nha mãe, estouro de riso. Ai, ai, não posso rir, é fazer pouco dessa gente. O que é que o Toi me parece? Espiou, malandro, para ele. Outra vez aquela gana parva de rir. Rir dos dois vincos fundos que cavavam as faces de Toi e desciam-lhe do nariz até o queixo, do seu beicho grosso, caído, dos seus olhos raiados de linhas vermelhas. [...] (AMARÍLIS, 1991, p. 32-33).  
[...] Tem graça, tive a sensação de ter vindo atrás de mim mesmo. Por acaso diverti-me um bocado. Aquele Liminha, nunca mais acabava o quinto ano!, [...] E Rosarinha nossa criada dias-há e agora menina-de-vida? [...]  
Um ranger repetido de sapatos alertou-o. Pareceu-lhe navio em calmaria, a dar de um lado para o outro. Deve ser nhô Santos. Vou fingir que estou a dormir. (AMARÍLIS, 1991, p. 34-35).

Por meio do discurso indireto livre, os pensamentos, o mundo interior da personagem é revelado para o leitor, e essa técnica mostra-se como um recurso indispensável no relato, uma vez que Rolando já não é capaz de estabelecer comunicação com as demais personagens, as quais estão vivas e ele já não faz parte desse mundo, é um defunto que só se dá conta da sua morte no final do relato.

Da mesma forma que Rolando, será através do discurso indireto livre que o leitor ficará ciente das emoções, sentimentos e pensamentos de Rafael. Aliás, o uso desse tipo de discurso é recorrente nas obras de Lygia Fagundes Telles, tantos em contos quanto em romances.

Da galeria de personagens criadas por Amarílis, avultam as figuras femininas, com seus dramas, suas idiossincrasias, suas solidões, mas, sobretudo, mulheres fortes, bem mais fortes que os homens, as quais não se deixam abater pelas adversidades, sejam elas de ordem climática, sejam elas perpetradas por homens que desejam mantê-las submissas e inferiorizadas.

Ao representar personagens masculinas, a escritora cabo-verdiana transforma-as em seres fragilizados, infantilizados, dependentes, que são incapazes de enfrentar as adversidades, e Rolando certamente é um exemplo desse tipo de personagem. Além disso, a sua condição inusitada – ele está morto – favorece essa caracterização. Enquanto a mãe

chora e se lamenta pela morte do filho, ele recusa-se a aceitar a morte, mas já nada pode fazer para mudar seu destino. A figura materna sobrepõe-se à imagem do filho morto, como alguém que, apesar das piores dores, da pobreza e da realidade “madrasta”, caracterizada pelas secas, pelos ventos, pela fome sempre à espreita, ela é uma sobrevivente, uma força que não se deixa dominar, mesmo diante da pior coisa que pode acontecer a uma mãe.

Enquanto Rolando é aniquilado, não pode mais reagir, está impedido de concretizar suas pretensões futuras, as demais mulheres do conto brigam, agridem-se com palavras e ações violentas, mas se tornam solidárias diante da dor de uma mãe que perdeu o filho, trazendo-lhe canja, biscoitos, vinho para manter suas forças e para que ela siga em frente e não esmoreça.

Portanto, a imagem masculina como um ser fraco, que não é capaz de romper os laços familiares, que não sobrevive sozinho, é o principal traço de Rolando de *nha Concha* e de Rafael, esse último, criação da escritora paulista Lygia Fagundes Telles. Quanto a Antônio, que será estudado mais adiante, é um ser forte, opressor, mas a morte irá igualá-lo à personagem de Amarílis e à de Lygia Fagundes, porque, estando morto, não poderá continuar a oprimir nenhum de seus familiares, possibilitando-lhes tomarem conta de seu próprio destino como melhor lhes convier.

### **Figurações de uma personagem defunta**

Uma das particularidades da ficção de Lygia Fagundes Telles, “uma tonalidade toda especial”, conforme assegura Fábio Lucas (1999, p. 13), “consiste em lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino”. Dessa maneira, em seus textos, predominam personagens femininas, das quais a escritora perscruta o mundo interior, seus desejos, anseios e incertezas.

Essa predileção pela figura feminina, no entanto, não impediu Lygia Fagundes Telles de debruçar-se sobre o universo masculino, em alguns de seus contos. Seus quatro romances apresentam mulheres como protagonistas.

A respeito dos homens que aparecem nas narrativas da escritora paulista, Fábio Lucas (1999, p. 13-14) pontua que eles não possuem contornos tão definidos quanto as personagens femininas e não dispõem da vibração e das nuances que estas apresentam nos textos lygianos.

Não concordamos com as colocações de Fábio Lucas, pois a autora de *As horas nuas* logrou criar figuras masculinas interessantes e bem construídas, seja em seus

romances – recordemos Natércio, Daniel de *Ciranda de pedra*, André e Giancarlo de *Verão no aquário*, ou em seus contos – Miguel, Rafael e Gabriel de *A estrutura da bolha de sabão*, dentre outros.

Na leitura do conto “A fuga”, cuja personagem central é Rafael, um fato que desperta o interesse é a sua incerteza em relação ao que lhe está acontecendo:

Rafael abriu o portão e correu para a rua. Sentia-se sufocado, prisioneiro de uma nebulosa espessa que o arrebatara e agora o levava para longe daquela COISA medonha que ficara lá atrás. Entregou-se num desfalecimento à viscosidade nevoenta e rolou ladeira abaixo. Não podia saber o que era, não se lembrava, mas tinha certeza de que era algo monstruoso, monstruoso demais, NÃO QUERO SABER! JÁ ESQUECI!... (TELLES, 1991, p. 83, grifos da autora).

A palavra “coisa” e as duas frases finais do fragmento que estão escritas em letras maiúsculas também contribuem para instigar o leitor a prosseguir a leitura e a descobrir qual era a coisa medonha que Rafael desejava esquecer.

O procedimento de Lygia Fagundes Telles aproxima-se daquele de Orlanda Amarilis que, em “Rolando de nha Concha”, desvela “um dia na cidade de Mindelo, onde Rolando [...] morre e não se dá conta do estado em que se encontra” (CARDOSO, 2010, p. 75). É por meio do acúmulo de dados – o acidente, a ida ao hospital, o cortejo em direção à casa de Rolando – que o leitor intriga-se com o seu monólogo, uma vez que ele não consegue conversar com nenhuma das personagens que o rodeiam. Tampouco Rafael é capaz de estabelecer contato com amigos, conhecidos e familiares.

Há uma série de características que individualizam Rafael ao longo do conto, conforme assinala Ismael Ferreira Rosa (2010, p. 86): ele estava fugindo de algo muito terrível que lhe acontecera, era jovem (20 anos), cursava Direito, estava fraco e debilitado, era superprotegido pelos pais, namorava uma mulher mais madura (Bruna), tinha a saúde fragilizada, vivia de mesada, queria liberdade e independência, era um convalescente que queria descobrir o que lhe tinha acontecido.

Salta aos olhos que se trata de um jovem doente, frágil, dependente dos pais e que tenta rebelar-se contra as imposições que lhe são feitas: não aceita namorar Elizabeth, a jovem com a qual seus pais queriam que ele casasse; fuma, tem uma amante e, apesar de sua doença, retorna sempre tarde da rua, descansando pouco. Assim, esses dados convertem-se em índices que denotam a deterioração da saúde de Rafael, que culmina com a sua morte.

Um mundo de sensações atinge Rafael, quando ele passa pelas ruas, pelo parque, até retornar ao lar. Tais sensações também se verificam no percurso de Rolando, que é levado do hospital para casa onde morava com a mãe:

Ainda bem, já estava em casa. Nem me tinha apercebido. Foi tão rápida a caminhada. Dantes tornava-se-me cansativo o caminho de casa [...]. [...] Uma sensação de serenidade e frescura bafejou-o. Não lhe apetecia falar, apenas desejava estar assim, de olhos fechados para ninguém o importunar. (AMARÍLIS, 1991, p. 34-35).

No percurso de Rolando, verificamos que ele vai encontrando conhecidos, primeiro, curiosos para descobrir quem era a vítima do acidente, além de um grande número de pessoas aglomeradas: Bia Tuda, Djô, Toi Pirico, Maria Delaide, Dichilinha, Guida de nhô Totone, Candinha, Djula; depois, Toi Pirico e nhô Totone encarregam-se de transportar Rolando ao hospital e, mais tarde, levam-no para casa.

Semelhante a Rolando, Rafael também se depara com várias pessoas: Afonso, o amigo da faculdade, uma menina de vestido vermelho, um mendigo que cochila, mulheres que tricotavam no banco do parque onde ele chegou. Um pouco mais tarde, deparou-se com crianças, as quais perseguiam um cachorrinho branco. Contudo, em nenhum desses encontros Rafael trava qualquer conversação com as pessoas:

Rafael alisou os cabelos. Passou furtivo as mãos na cara e olhou de novo as mulheres, teriam notado? Não provavelmente não, e se notaram foram discretas, afinal, era apenas um desconhecido que se sentia mal, talvez estivesse vomitando. E daí? Pôs-se a andar, afastando-se constrangido das crianças que agora corriam na sua direção. A cantiga ficou fragmentada. Sentia-se atordoado mas consciente [...]. Mas em algum lugar estava escondido o ponto negro, encravado lá no fundo. [...] Moído feito um bagaço, sim, o pontinho monstruoso, memória escondida nele – ou fora dele? “Que foi que aconteceu, meu Deus? O que foi? (TELLES, 1991, p. 89).

Tendo em vista que Rafael não conversa com nenhuma outra personagem, só temos acesso a seus pensamentos, sentimentos, enfim, ao seu mundo interior, por meio do discurso indireto livre que recobre boa parte da narrativa e se torna bastante eficaz para transmitir tudo o que Rafael pensa, cogita, indaga, até que ele e o leitor fiquem cientes de sua morte.

A cena crucial do conto de Orlanda Amarílis desenrola-se na casa de Rolando, revelando o momento de conscientização a respeito de sua situação, depois do fatídico acidente:

Alcançou a porta do quarto, com quanto esforço!, e o medo paralisou-o. Outro grito fendeu o alvoroço expectante. Num assomo de coragem transpôs a porta, deu dois passos decididos e parou atrás da mãe.  
[...]  
Duas pessoas seguravam-na [mãe de Rolando]. Levantou-se nos bicos dos pés, espregueou, e não compreendeu o que se estava a passar. [...]

Nhô Totone e nhô Jom Santos, abafados pelos gritos de nha Concha, deixaram cair as abas do caixão sobre o corpo hirto de Rolando, sobre o seu próprio corpo, senhores! E a surpresa mal refeita de Rolando aderiu ao desespero de nha Concha e ambos gritavam:  
“Não, não, não!” (AMARÍLIS, 1991, p. 36-37).

A história de Rolando encerra-se no momento em que ele descobre que é um defunto, assim como Rafael, que também regressa à casa dos pais, depara-se com várias pessoas, até que tudo se esclarece:

Havia gente no portão. Mesmo assim longe, reconheceu Afonso e mais dois colegas. Pôs-se então a correr desabaladamente, agora tinha que ver, agora era impossível voltar, “meu Deus, o que foi?!” Desgrenhado, abriu caminho entre as pessoas que se amontoavam na escada e enveredou pela sala. Cochichos. Espanto. Viu o pai, prostrado numa poltrona, os lábios mais brancos do que os bigodes de pontas caídas, pela primeira vez, caídas.  
Rafael teve um desfalecimento. Outra vez a névoa mas agora sentira-se leve dentro dela. Desapareceu a dor, só aquela aflição, ah, tinha que saber, foi com minha mãe? foi com ela?... “Mãe!”, gritou aproximando-se do grupo compacto de homens. Afastando-os com brutalidade, deu com um caixão. Na sua frente estava agora um caixão negro. De novo quis recuar, cobriu a cara, “não, não!” Viu a mãe entrar na sala amparada por duas mulheres, os olhos esgazeados, “Rafael!”  
Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro. (TELLES, 1991, p. 90-91).

A dúvida de Rafael, que permeia todo o relato, e que também é a mesma do leitor, elucida-se somente no final da história, quando Rafael, ou seu espírito (ou alma) defronta-se com a parte física – o seu corpo – que está dentro do caixão.

Seguramente, “A fuga” é uma narrativa que se filia também ao realismo mágico. Nessa vertente literária, o inverossímil torna-se verossímil, crível para o leitor, sem que haja qualquer hesitação sobre o que aconteceu a Rafael. Emparelhando-se com outros mortos ilustres, como Brás Cubas, e as personagens Cícero Branco, Quitéria Campolargo, Erotildes, Pudim de Cachaça, João Paz, Menandro Olinda e Barcelona, do romance *Incidente em antares*, Prudencio Aguilar, de *Cem anos de solidão*, só para permanecer entre as mais conhecidas, a personagem principal de “A fuga” também se encontra em uma espécie de situação limite entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos, recusando-se a aceitar que já não faz parte do primeiro e nada poderá alterar o estágio atual em que se encontra.

Alfredo Bosi, no posfácio do livro *A estrutura da bolha de sabão*, tece as seguintes considerações sobre “A fuga”:

[...] Rafael, o mocinho vexado que foge do estigma da enfermidade, acabará reconhecendo, no último momento, o próprio corpo velado em caixão no meio da sala de sua casa. Surrealismo? Talvez, mas inteiramente pré-formado e curtido por uma notação miúda, sofridamente miúda, do cotidiano do protagonista Rafael, preso em sua concha placentária pelos pais, perdido de amores pela bela e desfrutável Bruna,

quer *viver*, como ele enfaticamente brada para si mesmo nas suas truncadas sortidas da casa paterna. Mas esse desejo de liberdade é contrastado pela própria situação de doente incurável e pelo medo de parecer fragilizado ao olhar do outro que pode desprezá-lo mesmo quando afeta protege-lo. Eu diria que Lygia, aqui tomada de piedade por sua criatura, não quis arrastar pateticamente seu calvário neste mundo e deu-lhe, o mais rapidamente que pôde, um fim suprarreal, que, afinal, o salvaria de novas humilhações: “Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro.” Um fecho inusitado em que se misturam compaixão e amarga lucidez. (2010, p. 170, grifo do autor).

O estudioso da literatura brasileira, Alfredo Bosi, de modo convincente, fornece uma interpretação bastante plausível do conto com que nos ocupamos aqui. Entretanto, divergimos do referido estudioso, quando classifica o relato como surrealista. O Surrealismo foi um movimento artístico e literário da década de 1920, que enfatizava o papel do inconsciente na atividade criativa e foi influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939). Ora, no conto “A fuga”, apesar de grande parte da história ser transmitida pela mente da personagem central via discurso indireto livre, não há nada que se possa classificar como surrealista. O mais apropriado seria designar o texto de Lygia como pertencente à categoria do realismo mágico, como já apontamos, e nesse tipo de narração, mortos conviverem com vivos é uma constante que aparece na literatura brasileira, mas também em obras de outros escritores latino-americanos, como Gabriel García Márquez (1927 -), Juan Rulfo (1917-1986), Reinaldo Arenas (1943-1990), Alejo Carpentier (1904-1980), Miguel Ángel Asturias (1899-1974) e em textos de autores de outros continentes, como o italiano Italo Calvino (1923-1985), o tcheco Milan Kundera (1929-), o inglês de origem indiana Salman Rushdie (1947-), dentre outros.

Finalmente, ressaltamos que Rolando e Rafael compartilham uma mesma experiência – estão mortos e se recusam a aceitar esse estado. Ambos são representados como seres fracos, ligados e dependentes da família, em particular, da figura materna, em cuja presença, são forçados a reconhecer que não fazem mais parte do mundo dos vivos.

As escritoras Orlanda Amarílis e Lygia Fagundes Telles forjam figuras masculinas que não se caracterizam pelo viés patriarcal, não são capazes de submeter e inferiorizar as mulheres. Aliás, ocorre exatamente o inverso, pois eles são filhos mimados, que não conseguem viver por conta própria, permanecem agarrados às saias das mães até o momento final, em que são obrigados a encarar uma outra realidade, desconhecida e misteriosa, sem poder contar com o apoio e a defesa de suas progenitoras.

Nesse sentido, tanto Rafael quanto Rolando divergem de António, do conto “Câmara ardente”, no qual essa personagem é autoritária, um típico representante do

patriarcado, cuja palavra tem que ser obedecida à risca por todos os seus familiares. Contudo, a sua morte equipara-o a Rolando e Rafael, porque ele torna-se impotente, não pode mais direcionar os passos da mulher, do filho e da irmã, encontra-se anulado, superado e será esquecido por todos os familiares a quem fez sofrer e aos quais causou a infelicidade e a dor pela sua falta de compreensão e de afeto verdadeiro.

### **Representações de uma figura autoritária**

As sensações de Rolando permitem ao leitor mergulhar no seu mundo interior e conhecer as novas percepções que a situação *post-mortem* acarreta:

Rolando queria poder desapertar a camisa. Por certo haveria de se sentir mais aliviado. Como diabo vim eu aqui parar? Já não tenho tanto calor. Estou leve, leve. Atravessaram nesse momento a varanda interior do Hospital. Tem graça, nunca tinha reparado bem nestes eucaliptos. Rolando via-os tocados pelo vento brando da manhã; as folhas meio crestadas pelo são roçavam umas nas outras, difundindo uma melodia de que nunca se apercebera até então. (AMARÍLIS, 1991, p. 31).

O alívio, o fato de não ter mais calor, a leveza, a paisagem são fatores que a condição inusitada da personagem acentua e lhe permite perceber novas sensações, nunca antes experimentadas, assim como Rafael também experimenta sentimentos novos, quando sai de casa e se precipita pela rua:

“Pronto... pensou”, disse baixinho, respirando de boca aberta. Exausto mas tranquilo. Espantou-se, agradavelmente surpreendido: tranqüilo, sim, não era estranho? Essa tranqüilidade depois do pânico. Umedeceu com a ponta da língua os lábios gretados. Olhou para trás. Nunca tinha corrido tanto: seis quarteirões de sua casa àquela árvore. Ah, se os velhos soubessem! [...] (TELLES, 1991, p. 83).

Rafael experimenta coisas que até então eram impossíveis para ele, como correr, devido à sua doença. O calor do sol, a beleza do dia, tudo penetra intensamente em seus sentidos, e é a morte que possibilita a Rafael, e também a Rolando, vivenciar novas e assombrosas experiências.

No conto “Câmara ardente” há uma personagem que morreu recentemente, António, e em cujo velório encontram-se conhecidos e os membros de sua família. Se em “Rolando de nha Concha” e “A fuga” a morte dos protagonistas só é confirmada no fecho da narração, em “Câmara ardente”, desde o início da história o leitor fica ciente de que há um corpo dentro de um caixão sendo velado numa capela.

Diversamente de Rolando e Rafael, cujos pensamentos e emoções compartilhamos por meio do discurso indireto livre, a mente de António, o seu interior é indevassável para o leitor, pois a sua voz não é ouvida no relato e só podemos ter uma

ideia de como ele é, como ele agia e atuava, pela memória da irmã, Geneveva, do seu filho Jaime e de sua mulher, cujo nome não é mencionado no conto.

Na cena de abertura de “Câmara ardente”, ocorre a chegada da irmã de António, Geneveva, ao velório:

O silêncio lento, fatigado, velho já de quase treze horas, feito de vozes sussurradas, com um ou outro suspiro a pontuar de quando em quando a longa, interminável noite, com um outro soluço também, esse silêncio difícil contra o qual ninguém se atrevia a reagir, foi de súbito rasgado, dilacerado pela voz despropositadamente alta, fora de tom, de Geneveva. “Meu Deus, que coisa horrível! Meu Deus, isto é impossível!”

[...]

Especada à porta da sacristia, Geneveva, toda de negro, vestida com desleixo apressado mas apesar disso elegante, e cheirando fortemente a naftalina, olhava em volta com ar atoleimado, como se estivesse à espera de que lhe dissessem que não, que aquilo de facto, não podia ser. (CARVALHO, 1973, p. 143).

Aparentemente, Geneveva parece chocada com a morte do irmão, mas essa é uma imagem exterior, para ser exposta às pessoas presentes no funeral. No entanto, ao tomarmos contato com o seu interior, verificamos que a morte do irmão foi para ela um alívio, uma vez que ele a reprimia, assim como aos demais componentes da família.

O conto é narrado em terceira pessoa, mas permeado pelo emprego do discurso indireto livre, o qual permite perscrutar as vozes interiores dos membros da família de António: Geneveva, sua esposa e seu filho Jaime.

O narrador fornece uma descrição do morto que intensifica a sua imobilidade e a finitude do corpo de António:

Todos olharam maquinalmente para o corpo hirto e quieto no seu último leito de repouso. Extraordinariamente grande, maior do que nunca, e importante na sua imobilidade definitiva. Geneveva ajoelhou, benzeu-se rápida, obliquamente, em x, depois foi olhá-lo pela última vez, passar-lhe a mão pela testa fria e sem problemas. Era um rosto de estátua jacente, sereno, descansado, feliz. Nunca houve sofrimento e nunca haverá sofrimento. Ou seria aquilo a casca já desnecessária que o bicho abandonou? Para onde teria ido, aonde estava? Ali, todo inteiro a preparar-se para apodrecer? Não, oh não, era impossível. Agora, em frente da morte, recusava-se a acreditar no que sempre achara natural e sensato. Sentiu lágrimas a tremerem-lhe nas pestanas loiras. Pois haveria tanta luta, tanto sofrimento para aquilo? Seria possível? (CARVALHO, 1973, p. 144).

Face a Rolando e Rafael, cujos espíritos encontram-se perturbados, desorientados, surpreendidos por paisagens às quais nunca haviam prestado atenção antes, tomados por emoções e sentimentos intensos, movimentando-se, caminhando pelos cômodos de suas casas, António, a personagem central do conto da escritora Maria Judite, caracteriza-se pela imobilidade, através de sintagmas como “rosto de estátua jacente”, “sereno”, “descansado”, “feliz”. Aliás, essa imobilidade contrasta com as emoções conflitantes de

Jaime, Geneveva e sua esposa, os quais disfarçam a alegria e o alívio que a sua partida proporcionou.

Em meio às considerações do narrador no trecho citado acima, surge a voz interior de Geneveva e o seu desejo de que o irmão morresse. Entre sentimentos contraditórios, ela encarna a figura da irmã compungida, sofrida pela perda do irmão, aparentando uma dor que na verdade não sente.

Aos poucos, vão surgindo as características de António, evocado pela memória de Geneveva:

Tão sereno, o António. Sereno, ele? Sereno, sim. Aquele, o que estava ali. Aquilo. Ah, nada valia a pena. Sorria... Sorria? Não, talvez não sorrisse. Era uma expressão astuta que tinha às vezes, quando olhava para os outros a pensar lá por dentro que era mais esperto, muito mais, e que ninguém o levaria à certa. Ainda está para nascer, dizia. Ou talvez não o dissesse, não, na verdade nunca lhe ouvira tal frase. Mas ela era tão visível no seu rosto que era como se a tivesse ouvido milhentas de vezes. Ainda está para nascer... Aquilo era o irmão... Ia-se habituando à ideia, as pessoas habituavam-se sempre às ideias, mesmo às mais inesperadas, às mais árduas. Era possível, sim. Tudo era possível. Era o irmão. (CARVALHO, 1973, p. 145).

E nas lembranças de Jaime:

Era o pai, pensou Jaime encolhido na sua ponta de banco, encostado ao enorme armário dos paramentos. O pai. Tão terrivelmente quieto e silencioso. O pai que ainda na véspera ralhara com a criada porque a comida estava insossa e com ele porque se demorara pela manhã na casa de banho. [...]  
[...] Jaime soube que não ia fazer depois de amanhã aquele exame, que não ia entrar por aquela porta para além da qual havia uma vida que não lhe pertencia, que ele recusava. Agora saberia lutar, é tão fácil lutar com os mais fracos... Com ele não, nunca teria sido possível. Aquela voz forte que dominava todas as vozes, as envolvia, as matava definitivamente, as abandonava depois de caídas. Nunca tinha conseguido falar com ele, discutir com ele um problema. (CARVALHO, 1973, p. 145-147).

Nas reminiscências de Jaime, eleva-se a figura de um pai tirânico, que calava as vozes dos demais, “envolvia” e matava-as, porque não admitia ser contrariado e esperava sempre a obediência irrestrita de seus familiares:

[...] O pai, de resto não gostava de discutir problemas. Sabia sempre qual era a solução e as suas certezas eram inabaláveis, nunca tinha sido necessário tirar-lhes a prova. Ele, Jaime, tinha que ir para Direito porque era lógico que lhe herdasse o escritório e a clientela. Irrespondível, não era? Irrespondível. Artista... Mas o que era um artista? Criancices. Passatempos de falhados. (CARVALHO, 1973, p. 147-148).

António impõe uma carreira ao filho e menospreza a sua inclinação para outra profissão – a de artista –, que ele considera como infantilidade e atividade de “falhados”.

A falta de diálogo no seio familiar é ainda mais intensa em relação à esposa de António, que é obrigada a aceitar as suas traições e o seu menosprezo:

[...] Ele era tão forte, sabia tudo, resolvia tudo. Bastava eu encostar-me a ele. Era tão simples, Geneveva. Foi sempre assim, desde o primeiro dia. Dezanove anos, compreendes?

[...] “É a vida. Que se há-de fazer?”

Que se há-de fazer... Foi sempre o que ela pensou e por isso mesmo nunca fez nada. Deixou-se arrastar, calou-se, fingiu. Levou uma vida inteira a fingir. Que mais podia fazer uma pessoa com tanto medo da vida como ela? Ele jantava fora e esquecia-se de explicar onde, ele trazia no bolso aquele lenço de mulher com monograma – um M e um A entrelaçados -, ele chegava tarde uma noite, duas, três, todas as noites e dava vagas explicações que ninguém lhe pedia, que ela já não lhe pedia porque tinha medo do que poderia ouvir. [...] Irrita-me quando vejo que estiveste à minha espera. Para quê? Sim, para quê? (CARVALHO, 1973, p. 149).

Um pai extremamente autoritário, um marido adúltero e um irmão inflexível, que não permite que Geneveva seja feliz, ao lado do homem que ama:

O irmão, coitado, confinara-a na noite, ou, pelo menos, na obscuridade. Durante seis anos. “Faz o que quiseres, és maior, não tenho nada com isso. Mas não te admito, ouviste? que me envergonhes.”

- “Oh António, mas tu não compreendes que não me posso divorciar, que sou uma mulher nova e que gosto do Júlio?” – “Compreendo que não quero que a minha irmã seja apontada a dedo. É o que compreendo. Entendido?”

Eram conversas estéreis que não conduziam a parte nenhuma senão ao beco sem saída de sempre. E ela continuava a morar sozinha na cidade do Norte onde Júlio vivia (fora a única concessão que obtivera de António) e a recebê-lo quando ninguém podia vê-lo e a fingir uma total indiferença quando se encontravam em sociedade. [...] (CARVALHO, 1973, p. 146).

Dessas passagens transcritas do conto, avulta a figura de um homem extremamente severo, intransigente, intolerante, mas a morte termina por anulá-lo: “Tudo tinha morrido. Só restava aquele corpo vazio, coberto de silêncio e de gladiolos cor-de-rosa” (CARVALHO, 1973, p. 147). A família respira aliviada, pois com o seu desaparecimento, o filho poderá seguir a carreira que quiser, a irmã poderá ser feliz com o homem de quem gosta e a esposa não irá se torturar com as suas traições e a sua indiferença.

Há um momento no relato, em que Sara, irmã mais velha de António, a qual “era totalmente surda e habitualmente não pensava, limitava-se a vegetar, sorrindo ou ruminando orações” (CARVALHO, 1973, p. 143), aventa a hipótese de que talvez ele estivesse vivo, que tivesse sofrido um ataque de catalepsia. Tal hipótese causa uma série de reações na família: a viúva solta um grito, Geneveva fica nervosa e vai fitar o rosto do morto, e Jaime exalta-se. Em seguida, Geneveva confirma enfaticamente o estado de António: “Está bem morto, pobre António. Já tem nódoas arroxeadas na cara” (CARVALHO, 1973, p. 150).

Dessa maneira, nota-se que todos podem retornar à tranquilidade e desejam ver-se livres daquele ser incômodo, que nunca se preocupou com a felicidade alheia e somente

cuidou de realizar os próprios desejos, ignorando e destruindo tudo o que considerava contrário as suas ideias e posicionamentos.

O estudioso Fernando Mendonça assevera que, nos escritos da autora de “Câmara ardente”, há uma predominância de figuras femininas, e que os homens aparecem sempre de forma negativa:

[...] todas as histórias de Maria Judite de Carvalho são janelas indiscretas, abertas sobre a vida de mulheres. Pode já dizer-se [...] que os homens só vêm às páginas de Maria Judite de Carvalho como comparsas importunos ou assoladores do destino daquelas mulheres. [...] todos eles passam (ou morrem) com pressa de sair das páginas dos [seus] livros. [...]  
[...] O mundo inviolado que [as mulheres] sonharam é permanentemente violado pela displicência e até pela inaptidão dos homens a quem afloraram. (1973, p. 173).

Ainda seguindo o pensamento de Fernando Mendonça, esse esclarece que Maria Judite “jamais abdica de perfilar um mundo feminino onde os homens só cabem como fabricantes de agruras” (MENDONÇA, 1973, p. 175) e que todas as suas criações femininas “são o retrato em corpo inteiro de mulheres que homens gastaram gratuitamente e a quem de qualquer modo deram a chave dos armários vazios” (MENDONÇA, 1973, p. 177).

Seguramente, as considerações de Fernando Mendonça sobre os homens juditianos são corretas, precisas e bastante pertinentes. António é um exemplo de figura masculina que explora as mulheres que encontra em seu caminho e, em relação à própria mulher, é um “fabricante de agruras”, que a condena ao silêncio e a aceitar suas infidelidades sem poder manifestar-se.

Assim, António é uma manifestação negativa do universo masculino e essa parece ser a tônica das criações juditianas relacionadas ao patriarca, ao chefe de família ou ao amante, já que eles nunca valorizam a mulher. Muito pelo contrário, ignoram-nas, menosprezam-nas, mantendo-as sempre numa posição de inferioridade.

Ao comparar António, Rafael e Rolando, notamos que os três são personagens antitelúricas, pois são habitantes da cidade e vivem problemas relativos ao cotidiano familiar. Rolando e Rafael revelam-se dependentes da família, frágeis e indecisos, vitimados pela morte e incapazes de aceitá-la, e gritam desesperados ao lado de suas mães.

António difere de Rolando e Rafael porque já tem uma certa idade, tem um filho adulto e, além disso, domina a vida de todos da família – esposa, irmã, filho. Trata-se de um legítimo representante do patriarcado, que não admite ser contrariado. Isso mudará

radicalmente com a sua morte, já que cada componente de sua família ficará livre do seu jugo e poderá efetuar as próprias escolhas, sem a sua interferência.

A morte, num certo sentido, acaba igualando as três personagens estudadas neste artigo. Para elas, acabaram-se e se anularam todas as chances de realização de projetos futuros. Restam somente a dor e a impotência diante de uma realidade que nenhum deles poderá modificar.

Enfim, depois das análises efetuadas, constatamos que Rolando, Rafael e António são três criações magistrais de mulheres escritoras que, com o seu modo particular e peculiar de criação, plasmaram seres masculinos com extrema sensibilidade, dotando-os de humanidade, com seus defeitos, fraquezas e qualidades, e, mesmo colhidos pela morte, revivem como espíritos (Rolando e Rafael) ou como recordações, lembranças das outras personagens, como é o caso de António, que é evocado por sua família e recriado pelas suas mentes, na maioria das vezes, pautado pelo discurso indireto livre, desencadeando os seus mundos interiores e os seus pensamentos, volições e verdades reprimidas.

### **Palavras finais**

A abordagem comparativa das personagens masculinas nos contos “Rolando de nha Concha”, “A fuga” e “Câmara ardente” deu-nos a oportunidade de perceber pontos de convergência e de divergência entre Rolando, Rafael e António.

Rolando e Rafael são representados como seres frágeis, incapazes de romper seus laços familiares, atrelados à figura materna, que vagueiam como espíritos pelas ruas de suas cidades até retornarem as suas casas, onde encontram as mães velando seus corpos, e são incapazes de aceitar a própria morte.

António, diferentemente das duas personagens mencionadas, faz parte de um relato realista. Ele não se movimenta em nenhum momento de sua história e só passamos a conhecê-lo, quando, por meio do discurso indireto livre, sua família vai rememorando situações conflituosas nas quais ele sempre dava a palavra final, decidindo os destinos de todos os que o cercavam e não admitindo ser questionado ou contrariado.

Nos contos de Lygia Fagundes Telles e Orlanda Amarílis, observamos que seus protagonistas, por meio da categoria do realismo mágico - segundo a qual mortos podem caminhar e fazer parte do mundo dos vivos, personagens podem sobrevoar cidades e países, cair de alturas incomensuráveis, sem sofrer nenhum arranhão, ziguezaguear no tempo e no espaço -, emergem como espíritos, que buscam respostas para compreender o que lhes aconteceu.

Tanto Orlanda Amarílis, quanto Lygia Fagundes Telles, com Rolando e Rafael, conceberam personagens que se revelam confusas, amedrontadas, dependentes de figuras maternas, com as quais mantêm uma relação infantilizada, quase edípica. António, a personagem criada por Maria Judite de Carvalho, sobressai-se como uma representante do patriarcado, que domina e submete a família a seus caprichos. No entanto, a situação na qual as três se acham vai equipará-las, já que nada mais podem fazer para modificar o seu estado ou a vida daqueles que os cercam.

A morte, dessa maneira, anula-as, torna-as impotentes para realizar seus projetos futuros (Rolando e Rafael), ou para continuar a oprimir seus entes queridos, mantendo-os infelizes e sem qualquer possibilidade de diálogo (António). Embora nenhuma dessas personagens esteja satisfeita no final de suas histórias, não há dúvida de que a condição de mortas vai libertá-las de todos os problemas que enfrentam, evitando a emigração para outro país, no caso de Rolando; cessando as dores e aflições de Rafael, um doente crônico; e, em relação a António, a família se vê livre de sua opressão, de sua prepotência e falta de afeto.

Portanto, verificamos que Rolando, Rafael e António foram esculpido com extrema sensibilidade e, cada um deles, com suas particularidades e especificidades, revela uma humanidade ímpar, com qualidades e defeitos, que a pena de Orlanda Amarílis, Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho soube captar e imortalizar no território da ficção - território esse sempre aberto para novas interpretações e novas comparações.

### Referências

AMARÍLIS, Orlanda. Rolando de nha Concha. In: AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. 2. ed. Lisboa: ALAC, 1991, p. 25-37.

BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em Contos de Lygia Fagundes Telles. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 167-173.

BROOKSHAW, David. Cape Verde. In: CHABAL, Patrick et al. *The postcolonial literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p. 179-233.

CARDOSO, Jaqueline Teodora Alves. *A ação pela palavra: diáspora e entrelugar na escrita intelectual de Orlanda Amarílis*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG. Belo Horizonte, 2010.

CARVALHO, Maria Judite de. Câmara ardente. In: CARVALHO, Maria Judite de. *As palavras poupadas*. 3. ed. Lisboa: Seara Nova, 1973, p. 141-150.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovick; Tradução Adelaide La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LUCAS, Fábio (1999). A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Revista Cult*, junho, 1999, p. 12-17.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC; Assis, Faculdade de Ciências e Letras, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

ROSA, Ismael Ferreira. Produção de sentidos e sujeitos nos encaixes e nas articulações estético-linguísticas do conto “A fuga” de Lygia Fagundes Telles. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*. Catalão, v. 14, 2010, p. 79-93.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Elisa Maria Taborda da. *Cais do Sodrê té Salamansa: o cabo-verdiano em exílio*. *Caderno CESPUC de Pesquisa – Literatura africana de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2010, v. 20, p. 66-74.

TELLES, Lygia Fagundes. A fuga. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 81-91.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.