

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

Clice Pereira Salles

*A voz feminina na população submersa: variantes do rito de passagem no
conto universal*

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2021

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Clice Pereira Salles

A voz feminina na população submersa: variantes do rito de passagem no conto universal

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura e Crítica Literária. Orientador: Prof. Dra Maria José Gordo Palo.

SÃO PAULO

2021

Banca Examinadora

.....
Prof. Dra. Maria José Gordo Palo – PUC-SP (orientadora)

.....
Prof. Dra Vera Bastazin – PUC-SP

.....
Prof. Dra Annita Costa Malufe – PUC-SP

.....
Prof. Dra Elizabeth Belleza Flandoli – USP

.....
Prof. Dr Mauricio Pedro da Silva – Universidade de São Paulo

.....
Prof. Dra Diana Navas – PUC-SP (suplente)

.....
Prof. Dra Márcia do Carmo Felismino Fusaro – UNINOVE (suplente)

Dedicatória

Aos meus amados filhos, Cila, Celio e Camila, Claudia e Mauricio, e ao meu marido e companheiro, Thomaz, que me apoiaram durante todo o percurso de preparação para esta tese, que suportaram a minha ausência enquanto eu estudava e, acima de tudo, me incentivaram a continuar sempre, com palavras de carinho e perseverança.

Aos meus queridos netos, Bruno, Marina, Beatriz e Gabriel, nos quais me vejo em alteridade, pois eles me dão a medida do que eu sou e com os quais aprendo a ser melhor a cada dia, pela simples dádiva do amor que eles me dedicam.

À minha querida amiga Sandra Lemos, que viveu comigo cada minuto de estudo, como companheira e parceira, com generosidade, amizade eterna e muita dedicação.

Aos meus pais *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu forças, concedeu oportunidades e colocou pessoas especiais em meu caminho durante todo o processo de preparação de minha tese.

Agradeço a meus três filhos, à Cila, por seu espírito de companheirismo e amor diários, ao Celio, por seus conselhos, cuidados e preocupação, à Claudia, por seu espírito de ajuda e prestatividade, enfim, aos três, por seu amor tão grande, que foi o motor desta tese; agradeço ao companheiro de cinquenta anos de vida, meu querido Thomaz, sempre lado a lado, de mãos dadas comigo.

Agradeço à amiga sincera, Sandra, por sua amizade constante e sincera, por nossas conversas de todos os dias, sobretudo sobre literatura, mola propulsora de minha tese.

Especialmente agradeço à Prof. Dra Maria José Gordo Palo, por sua orientação e paciência durante sete anos, desde o Mestrado, por todo o tempo em que estivemos envolvidas nessa tese.

Agradeço a todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC – SP pelos ensinamentos valiosos, em todos os cursos dos quais participei: à Prof. Dra Vera Bastazin, pela amizade, pelas palavras de apoio e esclarecimento; à Profa. Dra. Elizabeth Belleza Flandoli, pela disposição em participar tão ativamente do processo de qualificação e de me ensinar ainda mais sobre este tema que nos atrai; à Prof. Dra Annita Costa Malufe, com quem aprendi muito e pude compartilhar conhecimentos sobre literatura e arte; à Prof. Dra Diana Navas, Coordenadora Geral do Programa de Literatura e Crítica Literária, por estar sempre ao meu lado, com seu sorriso doce e palavras incentivadoras; agradeço à Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelo constante suporte e atenção.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Número do Processo 88887.148293/2017-00

*Tempo para tudo
Tudo neste mundo tem o seu tempo;
Cada coisa tem sua ocasião.
Há tempo de nascer e tempo de morrer;
Tempo de plantar e tempo de arrancar;
Tempo de matar e tempo de curar;
Tempo de derrubar e tempo de construir.
Há tempo de ficar triste e tempo de se alegrar;
Tempo de chorar e tempo de dançar;
Tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntá-las;
Tempo de abraçar e tempo de afastar.
Há tempo de procurar e tempo de perder;
Tempo de economizar e tempo de desperdiçar;
Tempo de rasgar e tempo de remendar;
Tempo de ficar calado e tempo de falar.
O que é que a pessoa ganha com todo o seu trabalho? Eu
tenho visto todo o trabalho que Deus dá às pessoas para
que fiquem ocupadas. Deus
marcou o tempo certo para cada coisa. Ele nos deu o
desejo de entender as
coisas que já aconteceram e as que ainda vão acontecer,
porém, não nos
deixa compreender completamente o que ele faz.
(ECLESIASTES.3, 1-11.)*

SALLES, Clíce Pereira. **A voz feminina na população submersa: variantes do rito de passagem no conto universal.** Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021, 127 fls.

RESUMO

Esta tese surge do desafio de entender como a imagem de um dos grupos da *população submersa* – a população feminina – é desenhada no quadro literário do gênero conto, na modernidade, chamando a atenção para a condição de sujeição e inferioridade em que a mulher vive e que se evidencia em diferentes culturas. Assim, dedicamo-nos ao estudo de narrativas que mostram o universo feminino por meio de suas personagens protagonistas, suas comunidades e suas interações, para entender como se constrói, pelo fabular, essa população inferior, essa *população submersa* na individualidade, como identidade e, socialmente, como referência comportamental, conforme o conceito de *população submersa* do crítico literário irlandês, Frank O'Connor. Sua teoria fundamenta o conceito de *população submersa*, população marginal, dando base para a compreensão das posições da mulher como personagem e membro de uma sociedade, um grupo social marginalizado que não tem voz, que não se representa no seu próprio processo de concepção e identificação e está marcada na falta de valor perante à sociedade. Esta tese analisa, em sua *corpora*, uma série de contos com narrativas de culturas distintas, a saber: *A Dama no espelho: reflexo e reflexão* (1927), de Virginia Woolf; *Aves* (1999), de Ana Maria Miranda; *Bola de Sebo* (1880), de Gui de Maupassant; *Eveline* (1920), de James Joyce; *O Enigma da Sombra* (2016), de Sandra Lemos; *Paixão* (1948), de Sean O'Faolain; *Viagem a Petrópolis* (1964), de Clarice Lispector. A problemática levanta um questionamento sobre a passagem do individual para o social pelo processo do *Rito de Passagem*, pois, no momento breve e único em que as personagens passam pela exclusão social, são enquadradas como membros da *população submersa* (*submerged population*), tempo somente possível no conto por suas características estruturais de brevidade e tensão em um único evento. Para dar embasamento teórico ao tema, fundamentamo-nos em: Sean O'Faolain, Frank O'Connor, Piglia, Cortázar, Edgar Allan Poe, Ricoeur, Levinas, Van Gennepe, Victor Turner, entre outros. No desenvolvimento dos três capítulos,

analisando cada um segundo as três hipóteses levantadas; colocamos os conceitos e os temas propostos em diálogo com as narrativas. Queremos demonstrar o modo como a voz feminina se conscientiza de sua inferioridade, transformando-se pela visão da *alteridade social*, definindo-se como membro da *população submersa*, sugerindo como as personagens passam por uma transformação individual.

Palavras-chave: População submersa; voz feminina; conto; alteridade; rito de passagem.

SALLES, Clice Pereira. **The female voice on the *submerged population: rites of passage's variants in the short-story***. Doctorate thesis. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021, 127 fls.

ABSTRACT

This thesis arises from the challenge of understanding how the image of one of the submerged population - the female population - is drawn in the literary framework of the short story genre, in modern times, calling attention to the condition of subjection and inferiority in which women live and that outstands in different cultures. Thus, we dedicated ourselves to the study of those narratives that show the female universe through its protagonists' characters, their communities and their interactions, in order to understand how the inferior population, the submerged population behaves in individuality, as an identity and, socially, as a reference, according to the concept of submerged population of the Irish literary critic, Frank O'Connor. His theory underlies the concept of submerged population, the marginal population, providing a basis for understanding the positions of women as characters and as members of a society, a marginalized social group that has no voice, that does not represent itself in its own process of conception and identification, and it is marked by its inferior social value. This thesis analyzes in its corpus seven short-stories with narratives from different cultures, namely: *The Lady in the mirror: reflection and reflection* (1927), by Virginia Woolf; *Birds* (1999), by Ana Miranda; *Boule de Suif* (1880), by Gui de Maupassant; *Eveline* (1920), by James Joyce; *The Shadow Enigma* (2015), by Sandra Lemos; *Passion* (1948), by Sean O'Faolain; *Trip to Petrópolis* (1964), by Clarice Lispector. The problem raises a questioning about the transition from the individual to the social environment by the process of a rite of passage in a brief and unique moment in which the characters undergo their social exclusion and are framed as members of the submerged population, a concept that is only possible in the short-story because of its structural characteristics of brevity and tension suitable for being applied to the corpus. We resorted to some critics to give a theoretical basis to this thesis: Sean O'Faolain, Frank O'Connor, Piglia, Cortázar, Edgar Allan Poe, Ricoeur, Levinas, Van Gennepe, Victor Turner, among others. Throughout the development of the three

chapters, analysing each one of them according to the three raised hypotheses, the theories and themes are proposed in dialogue with the narratives. We focused on demonstrating the way how the feminine voice becomes aware of its inferiority through the vision of social alterity defining itself as a member of the submerged population. suggesting the way how the characters are individually transformed.

Key words: Submerged population; female voice; short-story; alterity; rite of passage.

A voz feminina na população submersa: variantes do rito de passagem no conto universal

SUMÁRIO

<u>Introdução</u>	<u>14</u>
<u>1. A fabulação do conto</u>	<u>23</u>
<u>1.1 A estrutura artística e simbólica do conto</u>	<u>24</u>
<u>1.2 <i>População submersa</i>: teoria de Frank O'Connor</u>	<u>44</u>
<u>2. A <i>população submersa</i> e a voz feminina</u>	<u>50</u>
<u>2.1 A constituição do sujeito e a alteridade social</u>	<u>51</u>
<u>2.2 Ipseidade e mesmidade, a intriga e a personagem</u>	<u>58</u>
<u>2.3 Exotopia e alteridade</u>	<u>67</u>
<u>2.4 A memória como construto identitário do sujeito</u>	<u>73</u>
<u>2.5 O conceito do feminino</u>	<u>83</u>
<u>3. O rito de passagem e a construção identitária</u>	<u>88</u>
<u>3.1 O mito: sua linguagem no rito de passagem, significados e significantes</u>	<u>89</u>
<u>3.2 O Rito de Passagem e o processo ritual</u>	<u>95</u>
<u>3.3 A angústia na inscrição da voz feminina no rito de passagem</u>	<u>98</u>
<u>3.4 O processo para o <i>rito de passagem</i> de crise de vida</u>	<u>102</u>
<u>Considerações finais</u>	<u>119</u>
<u>Referências</u>	<u>122</u>

INTRODUÇÃO

Este estudo investigativo surge do desafio de elucidar a imagem de um dos grupos da *população submersa* – a população feminina – e o modo como é desenhada na estrutura literária do gênero conto, na modernidade, considerando o período em que se discute a importância da mulher na literatura e na sociedade. Temos o objetivo de comprovar a maneira como a personagem feminina se inscreve como *underground* pelas vozes narrativas do conto, revelando-se no rito de passagem, sendo este um critério de seleção para a escolha do corpus. Todas as personagens protagonistas são pertencentes à *população submersa*, teoria de Frank O'Connor, na qual se fundamenta a escolha dos contos e segundo critério de seleção. O conceito da *população submersa* é implícito na estrutura do conto, segundo o autor. As personagens protagonistas passam pelo momento breve e único do rito de passagem em que se reconhecem como inferiores, pela visão da alteridade social. O leque se abre, portanto para a constituição do sujeito que se dá no rito de passagem, no processo ritual e seus mitos. A narrativa do universo feminino, dentro do espaço poético, aponta para a condição de sujeição e inferioridade da mulher, em diferentes contextos e culturas. O objeto de estudo é, portanto, a construção da voz feminina: o feminino na perspectiva da marginalidade e da *população submersa*.

A análise do corpus se baseia em uma série de contos com narrativas de culturas distintas, a saber: *A Dama no espelho: reflexo e reflexão* (1927). De Virginia Woolf; *Aves* (1999), de Ana Miranda; *Bola de Sebo* (1880), de Gui de Maupassant; *Eveline* (1920), de James Joyce; *O Enigma da Sombra* (2016), de Sandra Lemos; *Paixão* (1948), de Sean O`Faolain; *Viagem a Petrópolis* (1964), de Clarice Lispector.

A escolha de tais obras se deu pela originalidade e atualidade da teoria de Frank O`Connor, teoria da *submerged population*, consolidada no rito de passagem. Nosso tema, o feminino como voz submersa, no trato conceitual, demonstra um cruzamento entre a análise e a renomeação dos eventos literários a serem caracterizados entre personagens femininas (*submerged population*) e suas diferenças presentes entre os ritos de passagem, na diversidade social manifesta no gênero conto internacional e nacional. O recorte analisado revela o universo feminino por meio das personagens, suas comunidades e interações, visando o modo como se constrói, pelo fabular, a *população submersa*, como identidade social e referência comportamental. As relações identitárias construídas nos contos se manifestam como uma construção dialógica a partir da alteridade, o que desloca a personagem feminina para o *underground*.

Entende-se que a personagem do *underground* é efeito do espelhamento social, que se faz pelo Outro, de acordo com a teoria de Levinas (2000), focando no Outro como parte de um construto do Eu, “...se o outro pode me investir e investir a minha liberdade, por si mesmo arbitrária, é porque eu mesmo posso me sentir, afinal de contas, como o Outro do Outro...” (Castor Ruiz apud Levinas, 1999, p.107). A citação do autor refere-se a uma experiência de leitura, cujo efeito volta-se para a personagem feminina na aventura de reconstrução de sua identidade “outsider”. Recorremos, igualmente, a Paul Ricoeur (2019), para corroborar com a teoria de Levinas, pois os conceitos de *ipseidade* e *mesmidade* apontam para a construção da identidade a partir do social. A *população submersa*, conceito fundamental desta tese, fala da marginalidade de determinados grupos sociais. A problematização denota um questionamento: Como a voz feminina toma a consciência de sua identidade marginal, na relação Eu-Outro, marcada pela cisão do processo do rito social, levando-a ao entendimento de sua situação como *underground*? O problema nuclear desta tese visa a deflagrar e evidenciar que a transição ritualística da personagem

feminina no conto se dá pela ligação do “eu” interior com o grupo social. O levantamento de seis núcleos temáticos/conceituais se dá porque todos estão interligados com a *população submersa* e no modo como o seu movimento se processa na narrativa.

A narrativa do conto suscita questionamentos para este estudo a partir de sistemas de culturas e linguagens diferenciadas no que se refere à fabulação da voz feminina. Uma vez submetida às referências éticas e estéticas atribuídas por essas sociedades marginais ou submersas, essa voz se reconhecerá como membro da *população submersa*, pela visão da alteridade, segundo a teoria do crítico literário irlandês, Frank O’Connor (1963), em sua obra, *The Lonely Voice*.

O título da obra já revela a condição dos indivíduos que fazem parte desta *população submersa* que fundamenta o conceito, também chamada de população marginal e afirma a posição da mulher como personagem e membro de uma sociedade, ou seja, um grupo social marginalizado, *underground*. Isto corrobora com o que é defendido nesta tese. Esclarecemos, aqui, que o que Frank O’Connor chama de marginalizado e *underground*, são sinônimos para *população submersa*.

O autor irlandês nasceu em 1903 e morreu em 1966. Nacionalista, Frank O’Connor lutou por seu país por toda a vida com um sentimento ufanista, o que vai se refletir em todas as suas narrativas. Fez parte do conselho de diretores do Abbey Theatre, seguindo os passos de Yeats. Em 1950, aceitou o convite para lecionar na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, onde foi aclamado pelas obras publicadas naquele país, tendo sido considerado o pai do conto moderno.

Segundo O’Connor, não há herói no conto, o que abre espaço para uma narrativa de vozes deslocadas e submersas. Essas vozes, mesmo conscientes, se mantêm sob a condição dada pelo grupo social. A mulher não tem voz proeminente, mediante a sua alteridade, não se representa no próprio processo de concepção e identificação, marcada pela falta de valor e de heroicidade perante a sociedade.

Nosso objetivo geral aponta para uma ampla configuração da personagem feminina e seu universo, visando à análise da dimensão que a *população submersa* toma na estrutura monocelular do conto. Os objetivos específicos estão diretamente ligados aos temas, a saber, a voz, a inferioridade,

a marginalidade, o *underground* e aos conceitos: *submerged population*, *ipseidade* e *mesmidade*, *alteridade*, exotopia, processo ritual aliado ao *rito de passagem*. Estes temas e conceitos apresentam o escopo temático e conceitual desenvolvido na tese para sua comprovação aqui defendida. Neste estudo investigativo, visamos configurar o eu da personagem feminina à equivalência da linguagem da voz do outro, o eu social, além de ressaltar a estrutura dos contos por meio da ação liberta pelos efeitos do imaginário.

Entretanto, tem como objeto a *submerged population*, a *população submersa* feminina no conto. Na sua estrutura narrativa, centraliza-se a figura da mulher como membro dessa *população submersa*.

O desenvolvimento da tese segue o percurso da explanação das hipóteses por nós levantadas, no desenrolar dos três capítulos.

A primeira hipótese norteia o primeiro capítulo à luz do mito a ser revelado pelo rito de passagem. Queremos demonstrar que as personagens protagonistas do corpus são membros de uma *população submersa*, por serem personagens do gênero conto, segundo o crítico Frank O'Connor e, também, por serem personagens marginalizadas nas diversas sociedades em que estão inscritas, nas narrativas diferenciadas de cada cultura. Expomos neste capítulo as teorias de críticos literários sobre o gênero conto, corroborando com as características estruturais que, segundo O'Connor, são essenciais para que a *população submersa* exista somente em um único evento, uma fresta da vida.

A segunda hipótese é referente à personagem que se vê no *outro* e se reconhece como membro da *população submersa* e marginal em novas dimensões. No segundo capítulo, desenvolvemos a estrutura das relações especulares de atração e repulsa entre o Eu e o Alter, sendo estes alternadamente individuais e sociais. Isto se justifica porque a construção identitária sempre se dá na relação com o Alter. Para fundamentação teórica, trabalhamos com Levinas (2008) e Paul Ricoeur (2014).

Como terceira hipótese, colocamos: a voz feminina marginal que emerge num processo tripartido entre mito, rito e ritual. O terceiro capítulo visa demonstrar o rito de passagem e seus rituais, assim como a sua configuração como mito, para mostrar a voz feminina na narrativa como "voz marginalizada", além da possível descoberta de sua identidade, pela visão da alteridade e consequente aceitação de sua inferioridade.

A metodologia usada para o desenvolvimento desta temática baseia-se em uma análise crítica e comparativa à luz da fundamentação teórica. O universo feminino, assim como a sua voz, se refrata na *população submersa*. Entendemos o conto como uma estrutura unívoca, dramática e monovalente, caracterizada como uma unidade de ação, e tomada como consequência de atos praticados pelos protagonistas, num movimento dialógico com as outras personagens.

Na liminaridade, na marginalidade, as personagens dos contos, como atores sociais, ocupam um lugar às margens da sociedade, caracterizando-se como um painel em branco onde a nova situação é inserida e afirmada pela alteridade, possibilitando a transcendência ou não para outro plano de sua vida. A personagem sente a tomada de consciência de sua inferioridade, mas é um ato solitário, pois o grupo social, que a faz ver por alteridade, não percebe a ação individual, o que fixa a protagonista como membro da *população submersa*

O *rito de passagem* é o momento epifânico em que a personagem sofre a transformação, às vezes num átimo de segundo, percebendo-se como inferior e tomando consciência de sua situação, como sujeito em busca de sua construção identitária.

A perspectiva adotada é estrutural-funcionalista, em busca de padrões manifestados no evento único do conto. Os ritos de passagem têm início na literatura antropológica, na análise tanto de processos rituais, sequenciais, quanto individuais e sociais, que se estabelecem por determinadas características e que, de uma forma ou de outra, impactam a vida dos indivíduos. A literatura em si reporta os eventos que envolvem a vida dos indivíduos e de seu mundo, e que, por tais razões, não poderia deixar de relatar eventos tão importantes na vida dos seres, eventos que estão sempre em devir, em processo de transformação.

O recorte que unifica os contos é o mesmo, o que varia é a modulação desse recorte em cada narrativa, seja por influência sócio-cultural, ou linguística, ou ainda em virtude da posição que a mulher assume em cada sociedade, em cada meio cultural. Assim, escolhemos narrativas que apontam para momentos, épocas e sociedades distintas e diferenciadas.

Esta análise aponta para a atualidade da teoria de Frank O'Connor, teoria da *submerged population*, não se delimitando ao período no qual foi criada. Em

pleno século XXI, a mulher enfrenta o mesmo problema da sujeição e inferioridade.

Em *Bola de Sebo*, escrito em 1880, por Gui de Maupassant, temos uma representação da guerra franco-prussiana, declarada pela França à Prússia de Bismarck, em 1870. Nesta sociedade, a mulher tem um papel muito restrito, pois qualquer atitude fora do contexto da imposição masculina vigente no estatuto da sociedade determinaria a inclusão da mulher como *submerged population*. O nome da protagonista, Bola de Sebo, é uma alusão à aparência de uma prostituta, elemento cultural característico da sociedade francesa da época. A narrativa leva a um desfecho que aponta para a marginalização da personagem, mostrando que a força do estatuto é superior a individualização.

Já em *Enigma da Sombra*, escrito por Sandra Lemos, em 2016, a narrativa contemporânea, aponta para o fato de que a mulher ainda enfrenta o estatuto social e as imposições pré-determinadas pelas relações sociais. Apesar do espaço da subjetivação, neste conto, ser mais elaborado, a personagem vive uma relação amorosa que apaga a sua identidade, por ser delimitada pelo construto social, a dominação do masculino sobre o feminino.

Eveline(2007) é um conto irlandês, do século XX, escrito por James Joyce. Apresenta a relação dos indivíduos na sociedade a partir da psiquê humana, mostrando como se dá a interação da personagem do mundo interior com o exterior. Ela não consegue sair de si mesma, não consegue lidar com a própria realidade por imposição do vínculo familiar.

A Dama no espelho: reflexo e reflexão(2005), conto da escritora Virginia Woolf, nos faz enfrentar um desagradável confronto com a realidade e as máscaras construídas para cada indivíduo. Pela visão de sua própria alteridade e da alteridade social, a protagonista percebe a sua inferioridade através do espelho, que reflete seus pensamentos sobre o ser e o não ser, numa visão confusa, em que não mais se desvenda a distinção entre real e irreal. Percebe-se a imposição da sociedade patriarcal sobre o universo feminino, a relação eu-outro, o interior e o exterior.

No conto *Aves* (1999), de Ana Miranda, a voz da personagem feminina mostra a fronteira entre a realidade representada por aspectos vinculados a profundas reflexões de um universo psicológico problemático de uma

personagem solitária mergulhada em problemas existenciais e preocupações, com uma mensagem cinematográfica envolvendo os pássaros e ela mesma.

Em *Paixão* (2004), de Sean O'Faolain, a voz feminina se cala perante a imposição do grupo social masculino. As personagens femininas, a tia e a menina morta formam um contraponto com a voz masculina, criadora das suas identidades, neste conto, a voz do narrador é a voz da alteridade, sem permitir que as personagens vejam a própria imagem, ou seja, um outro as vê por elas.

Em *Viagem a Petrópolis* (2008), de autoria de Clarice Lispector, a personagem é Mocinha, apelido dado a uma senhora idosa que vive na casa das filhas, em completa solidão. Ela apresenta uma memória mantida por registros de imagens desconexas, que lhe aparecem como algo jamais vivido por ela sobre o marido, filhos e elos afetivos que um dia tivera. Essas oscilações acentuam a sua marginalização. A autora estabelece o paradoxo entre o eu e o outro, e a voz do narrador sugere ao leitor tomar conhecimento de imagens de espelhos avessos, com o velho e o novo, o claro e o escuro, a força e a fragilidade, a vida e a morte.

Mocinha toma consciência do esmagamento social pelas atitudes do outro e permanece em sua insignificância, como membro da *população submersa*. A velhice é a sua sentença de morte, pois Mocinha se vê pela alteridade do grupo social família, desejando uma mudança, mas a sua visão do eu interior a mantém no cenário de população marginal.

No processo de construção identitária, esse ser, à parte da sociedade, a *submerged population*, tem como alter a sociedade que o marginaliza, que, por sua vez, está vinculado ao conceito de alteridade, e, se sobreposto ao conceito da exotopia proposto por Bakhtin, dá visão à completude do eu.

Os três capítulos desta tese obedecem à sequência das hipóteses aventadas para o desenvolvimento da sua estrutura e tem como proposta provar que, em nosso corpus, à luz das teorias escolhidas, as personagens protagonistas dos contos escolhidos tomam consciência de sua condição inferior, marginalizada, *underground*, pela visão da alteridade social a partir de um processo ritual deflagrador de um rito de passagem de aflição de vida e angústia.

No primeiro capítulo, desenvolvemos um estudo sobre o gênero conto, sob uma perspectiva teórica e, mais especificadamente, sobre a teoria de Frank

O'Connor, que coloca a personagem protagonista do conto como membro de uma população à parte da sociedade. Neste primeiro momento da tese o foco é revelar como as personagens protagonistas dos vários contos selecionados para o corpus tornam-se membros de uma *população submersa*, no espaço delimitante do gênero, já como seres marginalizados em suas sociedades nos espaços em que estão renomeadas e inscritas nas narrativas.

No segundo capítulo, é estabelecido e fundamentado o conceito da *população submersa* reverberado na voz feminina, segundo Frank O'Connor, uma vez que é colocada à margem da sociedade. Já nas origens da sociedade, quando os indivíduos gregários se tornam sedentários e latifundiários, a mulher é colocada num papel recluso e inferior, de acordo com Simone de Beauvoir (1967). É pela audição e visão do seu próprio Eu, refratado pela alteridade, e pela construção identitária social, que a mulher alcança sua identidade como um todo no quadro paradigmático em que é colocada como *alter*. Ocorre, então, um rito de passagem na narrativa, mostrando o momento epifânico de seu reconhecimento *como população submersa*. A questão da alteridade estar diretamente vinculada à condição do eu, de acordo com os conceitos de Levinas (2008) e de Paul Ricoeur (2014), foi analisada para o entendimento de nosso ponto de fuga adotado, ou seja, o clímax da narrativa como ponto nevrálgico da questão identitária, em que a personagem se vê no *outro* e se reconhece como um ser inferior, submisso e subjugado.

No terceiro capítulo, é feita uma análise do rito de passagem e seus rituais, assim como a sua configuração como mito, para demonstrar a voz feminina na narrativa como "voz marginalizada", além da descoberta de sua identidade, pela visão da alteridade e conseqüente aceitação de sua inferioridade. Este é o elemento central de nossa tese: o despertar da consciência da inferioridade feminina como marginalizada. O rito é refuncionalizado em cada conto, como um dispositivo técnico da ficção, descrito em evolução através das culturas de cada povo, em seu eixo temporal e espacial. O culturalismo não pode ser estático, não pode ser fixo. Pela visão da alteridade, pelo entendimento de si mesmas, através do outro, as personagens protagonistas passam por um processo de angústia, por um "processo ritual de aflição e de vida" para se entenderem como membros da sociedade da *submerged population*, como marginalizadas.

É importante afirmar que o tema antropológico dos ritos de passagem, definidos por Van Gennep (2011) e Victor Turner(1974) são trazidos para a literatura através do entendimento dos conceitos do crítico irlandês Frank O'Connor, pois o processo ritual, um processo social, leva cada personagem, através de um efeito, à visualização do clímax do evento pelo leitor.

CAPÍTULO 1

A fabulação do conto

À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra,
Uma porta fechada um antro,
O mundo bate do outro lado de minha porta.
(BIROT, 1950)¹

¹ Pierre Albert=Biro, *Les Amusements Naturels*, 1945, p.27

Neste primeiro capítulo, desenvolvemos o estudo sobre o gênero conto e mais especificamente sobre a teoria de Frank O'Connor, que coloca toda a personagem protagonista do conto como membro de uma população à parte da sociedade, a *submerged population*. Nossos objetivos são discutir, sob a perspectiva teórica, que as protagonistas dos contos estudados são membros de uma *população submersa*, por serem personagens de acordo com a teoria do crítico irlandês e, também, por serem personagens marginalizados nas sociedades e culturas em que estão representadas. Como toda a personagem do gênero conto são não heroicas, sob a análise do autor, devido ao fato de serem colocadas dentro de uma sociedade opressora que as coloca como seres inferiores, como *underground*.

1.1 A estrutura artística e simbólica do conto

Ao se falar do gênero conto, é importante esclarecer o conceito de gênero. Segundo Bakhtin (2016, p.11), em sua análise sobre o que é o gênero, afirma que este está no campo da comunicação, como enunciado constituído por três elementos indissolivelmente ligados: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem, cujo caráter e uso são multiformes. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados escritos e orais, concretos e únicos. Esses enunciados refletem as condições específicas e finalidades de cada conteúdo/tema pelo estilo e linguagem, ou seja, pela seleção de recursos como: lexicais, fraseológicas e gramaticais e, principalmente, por sua construção composicional. Deve-se salientar a heterogeneidade dos gêneros do discurso, no entanto, cada gênero possui suas marcas específicas. Para o autor, há gêneros discursivos primários(simples) e secundários (complexos), sendo o conto um gênero secundário nessa categorização, pois perdeu seu vínculo imediato com a realidade concreta, integrando-se a ela apenas pelo plano de

conteúdo do conto, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana; é um enunciado.

A questão do gênero foi, na visão de Medviédev (2016, p.193), o último problema que os formalistas abordaram. O gênero é uma totalidade típica do enunciado artístico, uma totalidade essencial, acabada e resolvida, segundo o autor. A obra se orienta tematicamente para seus leitores, em determinadas condições de realização. Nos gêneros da literatura de ficção em prosa, há diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem, por diferentes aspectos, de acordo com o autor. O enunciado de um evento, epifenômeno, característico do gênero conto, apropria-se de uma individualidade maior do que para os outros gêneros prosaico-ficcionais, pois dá voz a um falante que descreve um único evento, sob seu ponto de vista ou sob o ponto de vista de outro.

A evolução do conto como gênero aponta para uma linhagem bem antiga, porém, só toma forma no século XIX, quando a crítica o assume como gênero literário. Embora o conto, como forma narrativa escrita, tenha em si registros antigos. Para a maioria dos teóricos, a narrativa ficcional curta é tão antiga quanto a própria história da literatura, mas, como o conhecemos hoje, o conto é o mais novo dos gêneros literários. As origens da forma curta retomam as narrativas dos mitos e dos versos bíblicos, dos sermões medievais, das fábulas, dos contos populares e da ascensão do Gótico alemão no século XVIII, segundo Patea (2012, p.1). A autora é referência no estudo do conto contemporâneo, como Charles E. May(2002). Patea tem um estudo sobre *população submersa*, em seu artigo *The short story: an overview for the history and Evolution of the genre (2016)*, em que ela apresenta perspectivas contemporâneas da *população submersa*, ressaltando dentre elas a população feminina. No entanto, devido à sua origem mítica, filtrada pela influência romântica, o conto teve que se submeter às convenções da mimesis e da verossimilhança do realismo dos séculos XVIII e XIX. Apesar da submissão a estas convenções, o mito ainda está presente no conto moderno por outras vias.

Graças à formatação de uma estrutura para a narrativa e forma do conto, feita por Edgar Allan Poe((2008), o conto foi considerado como forma genuína na América. Em conjunto com a criação de Poe, Irving(2016) e Hawthorne(2016), o gênero é, no século XIX, visto com características românticas, devido às suas

nuances simbólicas e alegóricas. Mais tarde, outros autores dão ao gênero outros estilos, como o realismo iniciado por Herman Melville. Esses dois estilos vão se contrabalancear e até interagir no século XX, nos trabalhos de diversos autores, como Hemingway(1956), James Joyce(2007), William Faulkner(1955), Eldora Welty. Para Patea (2012), no século XIX, o gênero focava-se exclusivamente no enredo. Influenciado pelas técnicas de Chekhov, que combinava aspectos realistas com o lirismo romântico, subjetividade, noções de enredo e *design*, o conto modernista acabou absorvendo todos esses aspectos. Mas foi com o grande impacto que a exposição de arte impressionista de 1910 causou em Virginia Woolf, que se deu uma drástica mudança na visão dos autores desse período, causando uma fusão da subjetividade com a objetividade do realismo “O conto torna-se, então, o meio apropriado no qual se distinguem e representam as nuances de emoções do eu profundo” (2012, p.17)². Dá-se uma total relevância à representação dos sentimentos, das experiências interiores e percepções do indivíduo, em vez da representação direta do mundo. Nesse aspecto, há uma grande contribuição de Joyce para a teoria e técnica do gênero com sua técnica da epifania, uma tradução da vida invisível, no seu ápice.

De acordo com Patea (2012, p.2), “O conto tem desde o início uma forma híbrida devido à combinação do modo metafórico do romance antigo e o modo metonímico do novo realismo”. Esses elementos delimitam a essência de sua forma que transparece na estrutura narrativa condensada, na metáfora poética e no recorte realista, unindo-se para forjar seu fazer ficcional.

A teorização tardia leva o gênero a ser visto como uma forma literária moderna. Até a metade do século XX, aqueles que teorizavam sobre o gênero não eram críticos literários, mas antes escritores como: Edgar Allan Poe, Herman Melville, Anton Chekhov, Henry James, Flannery O’Connor, Júlio Cortázar e Eudora Welty. Porém, a partir dos anos 60 do século XX, surgiram estudos críticos e novas teorias a seu respeito. A crítica de Poe é responsável pelo nascimento da ideia de aceitar o conto como gênero. Poe colocou em discussão questões como forma, estilo, comprimento, *design*, objetivos autorais e efeitos sobre o leitor, desenvolvendo assim, uma moldura dentro da qual o gênero é discutido, ainda na contemporaneidade, segundo Patea (2012, p.3). Assim, a

² “*The short story becomes, then, the appropriate medium in which to discriminate feeling and render the nuances of emotions of le moi profond*”

maior contribuição de Poe foi a atribuição de aspectos poéticos e de tensão à sua forma compacta e unificada, além de marcar, entre as principais características, a brevidade e a intensidade. Seu olhar crítico mudou a forma como hoje o conto é analisado. A ascensão do gênero conto se dá com o aumento do interesse em narratologia, em crítica leitor-resposta, na análise do discurso e na ciência cognitiva. O trabalho pioneiro de Brander Mathews (1901) *A filosofia do conto*, deu suporte, segundo Patea (2016, p.4), a trabalhos futuros como o de Mary Rohrberger - *Hawthorne e o conto moderno: um estudo sobre o gênero* (1966) e o trabalho de Frank O'Connor - *A voz solitária* (1963). No entanto, o estabelecimento da teoria do conto como gênero teve reforço em Charles E. May, *Teorias do conto* (1994), uma coletânea de ensaios que somam várias perspectivas sobre o gênero, além dos demais autores mencionados nesta tese.

Além do romance e da forma lírica, o conto tem proximidade com o ensaio (Hesse, 1928), com o cinema (Bowen e Barthes, 2011) e com a fotografia (Cortázar, 1971). Alguns teóricos, de acordo com Patea (2012, p. 7), apontaram o conto como subestimado e injustiçado. O primeiro a atribuir poderes subversos ao gênero foi Frank O'Connor, que definiu o conto como uma 'voz solitária' de personagens banidas, vagando à margem da sociedade. Esta é a teoria escolhida para fundamentar a imagem da mulher que é mostrada no conto e na sua realidade como ser inferior. Seguindo a mesma linha, Marie Louise Pratt (1994) vincula o conto com o elemento regional, com o gênero e a marginalização política. Na opinião da autora, o conto floresce em áreas em que grupos procuram afirmar suas vozes dentro de literaturas nacionais ou literaturas que tentam se estabelecer em processos de pós-colonização e de libertação, como forma breve intensa e de um evento só. É uma forma com a capacidade de expressar um conhecimento reprimido pela cultura dominante. O que O'Connor e Pratt alegam é que o conto tem ressonância em sociedades que não possuem uma estrutura cultural estabelecida, principalmente, em contextos coloniais e contextos ligados a pessoas marginalizadas, mulheres, excluídos, todos aqueles que sofrem com o sentimento de exílio ou isolamento existencial. Pratt (1994, p. 95) alega que a fabulação do conto leva em conta o contraste entre a forma sólida e já estabelecida do romance com a singularidade da síntese, da compreensão e do toque de fantasia que dá forma ao gênero conto.

A autora (1994, p. 95) chama a atenção para a mesma tática contrastiva que O'Connor adota para formular sua teoria em *The Lonely Voice*, embora sua comparação exalte características diferentes:

No conto há sempre a ideia de figuras à margem da sociedade, sobrepostas algumas vezes a figuras simbólicas de quem fazem caricatura e ecoam como Cristo, Sócrates e Moisés[...] Como resultado há no conto, como sua maior característica algo que não se acha no romance – uma intensa consciência da solidão humana.[...] O romance ainda pode aderir ao conceito clássico de sociedade civilizada, de homem como animal que vive em comunidade, como nitidamente acontece em Jane Austen e Trollope; mas o conto permanece, por sua natureza remota, distante da comunidade – romântico, individualista e intransigente. (O'CONNOR, 1962, p.19/21, tradução nossa)³

Nos contos *em estudo* podemos corroborar com a teoria de Frank O'Connor, quando ele diz que no conto há sempre personagens distintas da realidade, como no conto *Bola de Sebo*, em que existe a caricatura da prostituta; temos também a idosa abandonada em *Viagem a Petrópolis*, bem como a dona de casa esquecida e subjugada em *Enigma da Sombra*.

Pratt (1994, p.102) apresenta a identificação com o sujeito solitário como ponto comum do gênero conto, como nos contos *O oficial russo*, *A mulher adúltera*, *A esposa do químico* e outros. A autora mostra que esse aspecto fundamental, já formalizado por O'Connor, em *The Lonely Voice*, revela-se em todas as temáticas dos contos. Outro elemento importante ressaltado é que as personagens geralmente ou não têm nome, ou apenas recebem o primeiro nome, o que é um determinante de marginalização, de um ser que não tem relevância, não tem senso de pertencimento. Vemos a ausência deste senso de pertencimento como marcador determinante da marginalização na nomenclatura dada às personagens nos contos deste corpus: Mocinha, Madalena, Bola de Sebo, Eveline, a menina morta, que conta apenas com uma referência. Não somente recebem apenas o primeiro nome, como, em alguns casos, recebem apenas um apelido para atestar a sua insignificância. A única protagonista que,

³ Always in the short story there is this sense of flawed figures wandering about the figures of society superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo – Christ, Socrates, Moses. [...]As a result there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel-an intense awareness of human loneliness.[...]

The novel can still adhere to the classical concept of a civilized society, of man as an animal who lives in a community, as in Jane Austen and Trollope it obviously does; but the short remains by its very nature remote from the community – romantic, individualistic, and intransigent.

a princípio, recebe nome e sobrenome, é Isabella Tysson, porém este lhe é retirado em frente ao espelho. Segundo a autora (1994, p.106), o conto é o gênero apropriado para mostrar a vida regional, ou de indivíduos que, embora situados na cidade, vivem como solitários.

O comentário de Reid sugere uma explicação baseada num tipo de possibilidade literária intrínseca ou natural de vários temas – vida rural é pequena e apropriada para gêneros curtos. Mas na verdade é essencial ver tal recorte simplesmente como uma expressão de valor inerente a uma classe social específica[...] Quando se traz à tona a referência a uma classe dominante, tal como Frank O'Connor prefere denominar 'grupo de população submersa', o conto surge. (PRATT, 1994, p.106)

De acordo com Patea (2012), os esforços para definir o conto como gênero foram variados, e alguns o definiram pela unidade (Poe, Brander Matthews), outros pela brevidade, intensidade e tensão (Cortázar), pelo tema (O'Connor, com a solidão humana), discernimento, visão e mistério (May), pelo hibridismo (May, Pratt) e pelo desfecho (Piglia). Há, também, uma variedade de questões e perspectivas que envolvem o discurso do gênero: a origem do conto no mito e na narrativa oral (May); com foco no inefável (Rohrberger), as questões do comprimento da forma relacionados à contemporânea atração pelo minimalismo (Zavala); a preocupação com o fragmento, desfecho ou moldura (O'Faolain); ou as afinidades genéricas que o conto compartilha com o romance, a lírica e a autobiografia. Para May, autor de *The new short stories theories*(1994), as questões mais desafiadoras do gênero estão na relação entre sequência e significado, mistério e padrão, envolvendo brevidade, tensão e um único evento.

Há entre os críticos divergências quanto à definição sobre qual deve ser o traço principal do gênero; cada crítico aponta para um aspecto específico, no entanto, na sua forma como gênero, há traços distinguíveis que todos partilham, como, por exemplo, as características apontadas pelo formalista russo Boris Exenbaum, de acordo com Patea:

O conto tem a forma primária que mantém fortes laços com o mito e tais características, a compressão e a concentração: "O conto é um enigma." Em seu ponto de vista, o romance e o conto são, não somente diferentes no tipo, mas também inerentemente estranhas "Enquanto o conto é uma forma elementária fundamental, o romance se mantém sincrético." A discrepância entre os dois é marcada por uma

disparidade essencial entre as formas longas e curtas. (PATEA, 2012, p.9)

Assim, o que pode se verificar é que o conto compartilha com o romance um *medium* que é a narrativa em prosa, além da linguagem metafórica poética, no entanto, sua estética é diferenciada. A fusão de traços característicos como o contar oblíquo, as elipses, o tom, o imaginário, traços de certa forma antagônicos, representam os efeitos únicos do gênero que Poe definia como forma narrativa única. O conto tende a distorcer mais a realidade cotidiana do que as longas formas narrativas sem perdê-la como referência.

Poe argumentava que, como um poema lírico, o conto deveria ser lido numa assentada. Devido à sua estrutura comprimida, a forma curta presta-se a percepções pictóricas e pode ser percebida em termos espaciais pelo leitor. A brevidade da forma convida a uma analogia entre o conto e a dimensão espacial das artes visuais. (PATEA, 2012, p.10)

O conto estrutura-se num fragmento, num evento, num incidente, foca-se numa cena, numa personagem descentrada da sociedade, descentrada de um continuum de vida; este apresenta um fragmento da vida, uma parte do todo, uma metonímia com linguagem metafórica. Tudo se potencializa numa fração, num momento do evento e é nessa extrema concentração que se encontra seu poder. Esse traço fragmentário potencializa a visão da marginalidade.

Cortázar (2013) diz, em *A Valise de Cronópio*, que o filme está para o romance como a fotografia está para o conto, pois se vê a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos. O efeito sobre o leitor é determinado pelo tempo e espaço que estão subordinados a uma tensão: o conto deve ter noções de significado, intensidade e tensão no tempo e espaço limitados.

Tomando como base os contos de Poe, Cortázar afirma que, na totalidade, “o conto breve permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito” (2008, p.121) A intenção de Poe nos contos é sempre obter um certo efeito. Os episódios devem se impor a *posteriori*, liquidando todo efeito estético. O conto deve ser “a presença da coisa dita e do não discurso sobre a coisa” (2008 p. 125). O desenvolvimento temático se repete na moldura total, no cenário, em tudo. A descoberta da alteridade fará com que o conto seja intenso,

perfeitamente colocado no tempo e espaço e que, assim, mostre as personagens como membros da *população submersa*.

Segundo Cortázar, é importante observar o ângulo pelo qual o contista vê o recorte. O autor que, em determinado momento escolhe um tema, baseado num recorte excepcional, “será um grande contista, se sua escolha contiver – às vezes sem que ele o saiba conscientemente – essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.”(2008, p.155)

Alguns teóricos alegam que a brevidade do conto não permite, não dá espaço para explicações, no entanto, as coisas que são deixadas de fora, as possíveis explicações, ficam implícitas nas fissuras das palavras, na ambiguidade, no não dito, na segunda história. (Piglia, 2004) Essa característica dá ao gênero uma forma cifrada, pois há sempre algo implícito em sua narrativa, uma sombra, o não dito que pede a revelação do leitor; na verdade, há sempre uma história dentro da outra. Patea chama a atenção para o poder da ficcionalidade: “Os elementos prosaicos [a] cadeira, [a] cortina da janela, [o] garfo, [a] pedra, [um] brinco de mulher que aparece no conto tem que ser dotado “com imenso, até mesmo, um poder surpreendente.” Citamos elementos prosaicos de cada conto, que contribuem para o desenvolvimento da narrativa e revelação que o leitor poderá ter destes símbolos de interpretação, importantes para o entendimento do texto.

1 - A dama no espelho: reflexos e reflexões

Finalmente lá estava ela, no vestíbulo. E ali parou completamente. Parou em pé junto à mesa. Parou sem nem se mexer. De imediato o espelho passou a verter por cima dela uma luz que a parecia fixar; que era como um ácido a corroer o que fosse superficial e dispensável, deixando apenas a verdade. Era um fascinante espetáculo. (WOOLF, 2005, p. 320)

O espelho, como elemento prosaico surpreende, pois apresenta o que a personagem realmente é, pela visão de sua própria alteridade. Entra no universo simbólico para o entendimento da narrativa.

2 - Aves

[...] um predador? uma vez li num livro que as aves sentem atraídas pelo observador, vendo-as me transformo numa ave, quando me sinto solitária fico à janela contemplando seus corpos apertados, as patas encolhidas, suas penas que cintilam ao luar enquanto bebo uma taça

de vinho e como um pão, deixo o telefone tocar, vazia vazia sozinha, vestida como se fosse para uma festa, de batom vermelho-sangue nos lábios, como se dançasse com aquelas aves, ao som do batimento de suas asas frementes, acompanhado de gritos, com desejo de abatê-las e elas com desejo de me devorar. (MIRANDA, 1999, p. 137)

As aves, elemento prosaico, introduzem o surpreendente por um paradoxo de oposições para a protagonista, a morte e a vida, o insólito e o comum.

3 - Bola de sebo

A mulher gorda parou, estupefata, reuniu toda a sua coragem e abordou a mulher do fabricante com um “bom dia, senhora” humildemente sussurrado. A outra cumprimentou-a com um pequeno gesto com a cabeça que acompanhou com um olhar de virtude ultrajada. Todos pareciam ocupados, e ficavam longe dela como se tivesse trazido uma infecção em sua saia. depois, precipitaram-se para o carro; ela chegou sozinha, por último, e retornou o lugar que ocupara na primeira parte da viagem. (MAUPASSANT, 1986, p.81)

A suposta infecção na saia se revela como um selo da prostituição. Este elemento prosaico é um símbolo de sua vida considerada podre, suja. Este conto é pleno de imagens claras, que trazem ao leitor a visão da guerra, da prostituição, de uma pessoa como Bola de Sebo, uma prostituta, que, embora com posses, sofre o desdém, devido à sua condição social inferior.

4 - Eveline

Ela estava sentada junto da janela vendo a noite invadir a avenida. A cabeça estava apoiada contra as cortinas, e no nariz estava o cheiro do cretone empoeirado. Ela estava cansada. (...) (JOYCE, 2007, p. 32) (...) Ela estava prestes a explorar uma vida nova com Frank. Frank era muito gentil, másculo, sincero. Ela iria embora no barco noturno para casar e viver com ele em Buenos Aires, onde Frank tinha uma casa esperando por ela. (JOYCE, 2007, p. 34)

O conto Eveline traz metáforas muito frequentes na obra de Joyce, a janela e a casa, numa alusão à segurança de vida da protagonista, símbolo do seu espaço de segurança, de seu universo interno, do qual jamais sairia.

5 – *O enigma da sombra*

- Madalena?

- Sim, tia, desculpe por acordá-la. Fiz muito barulho?

- Não, querida. Não fez nenhum barulho. Estava cochilando, não dormindo, o que me despertou não foi o barulho, mas o perfume. Só queria ter certeza que era você. O que mudou?

- Nada. Como estava um pouco cansada resolvi tomar um bom banho, para me sentir melhor.

- Esse seu perfume é envolvente. É perfume de rosa?
- Sim, será que a incomoda?
- Não, mas percebi que não é o mesmo que usava quando chegou.
- Verdade, passei anos usando o de tulipa amarela, mas para a viagem trouxe também o de rosa, resolvi trocar. (LEMOS, 2015, p. 110)

O elemento prosaico, a rosa, sintetiza algo, corrobora com o que a tia diz, chama a atenção para a feminilidade, entra na análise do elemento surpreendente. O significado ambíguo, com outro sentido do que ele já tem, funciona como marcador de alguma coisa.

6 – *Paixão*

- Três engraçadinhos de Blarney Lane. Pedindo para lhes dar meus seis lírios da Páscoa.
- Não acredito! E por quê?
- Uma menina morreu num prédio aqui perto. Chama-se Delurey. Molly Delurey. Morreu no hospital de doenças infecciosas. Essa é boa! Deus do céu! Pedindo para cortar meus seis lírios da Páscoa e dar para alguém que nunca vi na minha vida. Você já viu uma coisa dessas? (O'FAOLAIN, 2006, p. 82)

Os lírios de Páscoa, flores brancas de pureza, são um contraponto à pureza da menina morta e levantam o fator de surpresa ao leitor, quase um espanto, paradoxo entre a vida e a morte, representado pela simbologia dos lírios.

7 – *Viagem a Petrópolis*

Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia. Achava sempre onde dormir, casa de um, casa de outro. Quando lhe perguntavam o nome, dizia com voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação: Mocinha! (LISPECTOR, 2017, p.316)

A vestimenta de Mocinha retrata a imagem de uma senhora idosa, mal cuidada e abandonada, que, ainda assim, conserva a boa educação e traz questionamentos ao leitor. O elemento prosaico, a vestimenta, cria todo o imagético do seu mundo de abandono.

Os detalhes carregam sentido e precisam ser concretos, causam um impacto que leva o olhar do leitor em sua direção, num movimento surpresa, pois a construção do seu enredo está toda direcionada para o impacto. Uma

brevidade que propicia a deformação do real, sem que este perca o referencial; deformar no sentido de comprimi-lo a ponto que, quando este toque os olhos do leitor, o elemento torne-se um *pop up*, salte aos olhos do leitor, impulsionado por sua intensidade.

Para Patea (2012, p.14), o conto anseia por um modelo de realidade que vai além dos atributos do cotidiano ou da aparência do mundo lógico. Os críticos e escritores concordam que o gênero está envolvido com o excepcional, o misterioso, o estranho, o inesperado ou a experiência incomum. A filosofia do conto expressa a suposição metafísica de que a ideia e o real emergem no momento da revelação, um momento tão profundo quanto a epifania. O elemento fundamental do conto não reside na estrutura narrativa, mas “no momento da verdade”. A dramatização deste momento de atenção pode também pertencer ao maravilhar, ao aspecto psicológico e aos aspectos escondidos da vida cotidiana.

Todo conto esforça-se para alcançar a intensidade expressa no texto, seja ele modernista ou contemporâneo, fantástico ou realista, pois sua qualidade liminar, segundo a autora (2012, p.16), está na tentativa de dissolver a fronteira entre o conhecido e o desconhecido.

Dentro dos estudos e novas formulações de teorias sobre o gênero conto, destacamos os textos de Ricardo Piglia (2004, 89/118) *As teses do conto* e as *Novas teses do conto*, em que, sobre o recorte de uma narrativa implícita dentro de outra, o autor desenvolve sua teoria. Segundo Piglia, o conto se condensa em um núcleo, a síntese de uma narrativa apontando para duas histórias. Para ilustrar sua teoria começa dando um exemplo de um conto de Chekhov “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa e suicida-se.” Para Piglia (2004, p. 89), o conto narra em primeiro plano uma história e em segundo plano uma outra história. O artifício do contista é inserir a segunda história nos interstícios da primeira narrativa. “Um relato invisível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário.” O efeito de surpresa se dá quando o relato invisível emerge. Contar duas histórias, para o autor (2004, p. 90), é trabalhar com dois sistemas de causalidade; os acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. O ponto de interseção das histórias é o fundamento da construção. De acordo com o autor, a matéria ambígua põe em funcionamento a

microscópica máquina narrativa que é o conto. O relato secreto, a segunda história, não tem um sentido que precise de interpretação, mas tem uma história contada de forma enigmática; é uma narrativa cifrada.

Podemos verificar sempre duas histórias nos contos por nós analisados, como citamos abaixo, com pequenos trechos para observarmos o ponto focal de cada narrativa e para uma melhor compreensão em uma dupla leitura paralela:

1 – *A dama no espelho; reflexo e reflexão*

De súbito essas reflexões, sem que houvesse nenhum som, foram violentamente encerradas. Assomou ao espelho uma forma grande e negra que eclipsou tudo o mais; que espalhou sobre a mesa um monte de plaquinhas de mármore, raiadas de rosa e cinza, e se foi. Mas o quadro se alterou por completo. (WOOLF, 2005, p. 317)

2 – *Aves*

(...) elas com tanto espaço, eu com tão pouco, seus olhos luzentes, aproximam-se do vidro da janela, pousam na marquise mais afastada e esperam, o que estarão esperando? que eu vá buscar um fuzil? Mate-as! (MIRANDA, 1999, p. 138)

3 – *Bola de sebo*

Primeiramente, ninguém falou. Bola de Sebo não ousava levantar os olhos. Sentia-se ao mesmo tempo indignada contra todos os seus vizinhos e humilhada por ter cedido, maculada pelos beijos desse prussiano, nos braços de quem a jogaram hipocritamente. (MAUPASSANT, 1986, p. 81)

4 – *Eveline*

O tempo estava acabando, mas ela continuava sentada junto da janela, com a cabeça apoiada na cortina, inalando o cheiro do cretone empoeirado. Ao longe na avenida ouvia-se o som de um realejo. Ela reconheceu a melodia. Estranho que surgisse justo naquela noite para lembrá-la da promessa feita à mãe, a promessa de cuidar da casa enquanto pudesse. (JOYCE, 2007, p. 35)

5 – *O enigma da sombra*

Narrarei esta história do comum, do cotidiano, numa linguagem do simples, parvenus, para mostrar que o enigma da sombra é, em algum momento da vida, vivido por todas. A história dessa mulher, como a de milhares de outras por séculos afora, foi vivida na sombra. E pensar que, em pleno século 21, as mulheres ainda vivem na sombra. (LE MOS, 2015, p. 105)

6 – *Paixão*

Timidamente falei: - E se você lhe desse apenas três, tio Conny? E ele, gritando: - Não, nem um, nem meio. O rosto de minha tia empalideceu e ficou duro e infeliz. Maldosamente, desfechou o golpe: - Não, e não creio que você os desse para mim, mesmo se fosse eu que estivesse esticada ali naquela sala! (O'FAOLAIN, 2006, P. 85)

7 – *Viagem a Petrópolis*

Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fossem interrompidos, abordados com uma pancadinha no ombro: "olha!" Sobretudo uma das

moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo. Sobretudo o sorriso permanente, embora a moça compreendesse tratar-se de um ricto inofensivo. Talvez por falta de tempo, ninguém falou no assunto. (LISPECTOR, 2017, p. 317)

Os excertos acima têm a finalidade de poder revelar a segunda história em comparação com a primeira. Segundo Piglia, a tese é a de que a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. Os relatos narrados nas citações trazem o enigma de cada narrativa, a chave para o entendimento do clímax do conto, a chave de cada história em primeiro e segundo plano. Virginia Woolf, neste trecho, encerra violentamente todos os devaneios de Isabella Tyson, a protagonista, de forma fantástica, através do espelho, borrando tudo ao redor, fazendo com que a narrativa secreta apareça no segundo plano, o enigma se desvende, ou seja, a marginalidade da personagem é exposta friamente; Ana Miranda utiliza as aves como elemento aterrorizador para introduzir o enigma e começar como que o ritual de passagem da protagonista para a sua tomada de consciência como ser inferior, sendo a história um, a sua vida de solidão e a história dois, a marginalidade em que se encontra em relação à sociedade da época; *Bola de sebo*, neste trecho, revela o momento em que a prostituta percebe a indignação pela humilhação sofrida e, conseqüentemente, a segunda história, de acordo com Piglia, a coloca marginalizada pelo construto social, tão peculiar na escritura de Maupassant; Eveline, protagonista de Joyce, neste conto, já começa a narrativa mostrando-se cansada, o que vira a chave do primeiro plano da narrativa para o segredo da segunda história, pois ela está presa ao juramento feito à mãe, num artifício de escritura bem utilizado por Joyce; *O enigma da sombra* começa com uma paráfrase que já introduz as duas histórias, uma, a narrativa geral mostra a vida de uma mulher, esposa, mãe, subjugada pelo poder patriarcal e a outra, a secundária, mas não menos importante, introduz a marginalidade em que a protagonista se encontrava e a tomada de consciência de sua inferioridade; *Paixão*, conto irlandês, em que a voz patriarcal aparece com muita autoridade, observamos o evento da morte de uma menina, que deveria ser a protagonista, mas a voz feminina se desenvolve pela voz da tia, em oposição ao irmão, no simples ato de mostrar infelicidade por não poder ter as flores, fazendo com que a segunda história seja reconhecida pela visão da alteridade da menina morta, na voz do tio; em *Viagem a Petrópolis*,

Lispector coloca a narrativa principal, a história de uma senhora idosa para mostrar como a sua insignificância é acentuada pelas roupas e jeito de ser, sempre irritante para os demais, devido à velhice, mas que, ao demonstrar um sorriso permanente, introduz o segundo plano, faz com que o enigma comece a surgir, como um paradoxo entre o velho e o jovem, o desprezível e o inocente. Portanto, a matéria ambígua dos contos, a sua intersecção entre primeiro e segundo plano, introduz o início do ritual de passagem das protagonistas na segunda história de todos os relatos, já que o enigma começa a ser desvendado.

De acordo com Piglia (2004, 91), a versão moderna do conto, descendente das obras de Mansfield, Sherwood Anderson e Joyce em *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre duas histórias, sem resolvê-la. A segunda história, a secreta, é contada de um modo cada vez mais ininteligível, as histórias são contadas como uma única. De Hemingway, nesse sentido, tem-se a “teoria da escrita do iceberg”, que diz que o mais importante não se conta, a história passa a ser construída com o não-dito, com o subentendido. A ponta do iceberg mostra a maestria do que foi omitido e totalmente captado pelo leitor.

Segundo Piglia (2004, p.93), nos textos de Borges, a história um é essencial e a história dois revela o sentido da primeira. Para atenuar ou dissimular a monotonia essencial da história secreta, recorre-se às variantes narrativas dos gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento de Piglia. A variante que Borges introduz em seus contos dá-se na construção cifrada da história dois, o enigma, o tema do retrato. A intenção do conto é revelar “artificialmente” o oculto. Para explicar esse conceito, Piglia (2004, p.94) cita Rimbaud, “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração imediato.”

Em seu estudo sobre as teses do conto, Piglia (2004) dedica uma parte para falar sobre desfecho, a conclusão do conto, inspirado nos contos de Borges e chama a atenção para a forma como o autor insere a ambiguidade e o efeito de clausura que levam à surpresa, outro tipo de duplo, não um duplo, mas uma forma de complementar a história. É como se fosse um apostrofo imiscuído na narrativa. Para Piglia (2004, p.100), os finais são formas de encontrar sentido na experiência. “Sem finitude não há verdade.”

O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história, mas de uma figura que faz parte da trama. No conto de Flannery O'Connor (*The life you save may be your own*), e a velha sovina que quer se livrar da filha demente: é ela quem recebe o impacto inesperado do final, a ela destina-se a surpresa que não narra. (PIGLIA, 2004, p.100)

Há um resquício da tradição oral nesse jogo narrativa de surpresa com um interlocutor implícito; a situação de enunciado permanece cifrada até o final da história, quando se revela. As palavras do conto são a sombra de um narrador oral. Segundo Piglia, para Borges, a arte de narrar gira em torno do duplo vínculo com a história cifrada e o enredo da narrativa um. “Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta.”), outro tipo de duplo (2004, p.101).

A arte de narrar coloca o relato num plano férreo e incompreensível e, na sua finalização, desvela-se uma realidade desconhecida. No conto, alguém recebe/ouve um relato que só vai ser desvendado no final. “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama da nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais” (PIGLIA, 2004, p.104). Nos contos analisados, podemos ver estes laboratórios, vidas de mulheres que são marginalizadas por imposição da sociedade. No entanto, pode-se dizer que o recurso dos finais surpreendentes se apropria de uma linguagem que não está na vida real, é uma linguagem poética, uma ilusão da literatura. Trata-se de uma linguagem que narra um relato com a esperança de uma epifania. Por sua estrutura, o conto carrega em si a potência de gerar algo surpreendente, que possa expressar uma súbita sensação de compreensão da trama. Uma história pode ser contada de várias maneiras, por diferentes ângulos, com diferentes perspectivas, por diferentes narradores, sendo que estes narram cada um à sua maneira. Na nossa visão, o conto, como gênero, adquiriu a forma de um relato condensado, com uma história cifrada e um evento de revelação, uma forma que se condensa numa imagem que prefigura a história completa. A verdade dessa história depende de um argumento simétrico que se conta em segredo. “Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na trama omitida”. (PIGLIA, 2004, p.104)

Piglia termina seu estudo sobre as teses do conto dizendo que:

A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela viva. Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma; a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida. (PIGLIA, 2004, p.114)

A leitura do corpus revela a construção da expectativa das ações, pelo efeito causado no leitor para chegar ao clímax do conto. Citamos o método que Edgar Allan Poe usa para criar a expectativa das ações das personagens de seus contos.

Para o autor, “a criação raciocinada” deve permear a composição da narrativa. O objetivo principal do conto é causar um estranhamento por uma impostura, que age com o efeito de um raio, delimitando a narrativa. O escritor deve começar a construção da ficção por meio de um “efeito”, tendo em mente a originalidade pela brevidade e condensação. Poe (1986) escolhe o poema “O Corvo”, em *A Filosofia Da Composição*, para dizer que, uma vez delimitado o efeito, a criação atinge seu objetivo por meio da lógica, processo que acontece em nosso corpus, por ter um único evento, aquele que direciona as ações das personagens, envolvendo-as em uma única trama, que as condensa.

[...] Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito.

[...] não se deve encarar como falta de decoro de minha parte, mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático [...] (POE, 1986, p. 911-912).

De acordo com Poe, o estranho é o elemento provocador do efeito, que se transformará em terror pela emoção, pelo crescer da hesitação, além de

introduzir o fantástico. A condensação usada por Poe, a intensidade, o clímax atingido pelo efeito, pelo impacto causado pelo terror em quase todos os seus contos permite alcançar a potência da narrativa. O autor mantém um cenário enquadrado na lógica, dando um tom lúgubre, ou seja, triste e melancólico.

Pela descrição da paisagem, indica-nos o tom do cenário, que é construído para despertar melancolia e tristeza no leitor. Entretanto, devemos chamar a atenção para o fato de que a construção da expectativa das ações, da arquitetônica dos eventos, não se faz somente através do impacto pelo terror ou pelo medo, mas também pela introdução do enigma, do mistério, da expectativa sem terror. Alcança-se este clímax, também, por meio de um evento de felicidade. Esses eventos, que agem como um raio, condensando a narrativa, capturam o sentimento do leitor. A quebra da expectativa, a impostura, causada ou não, pelo terror, a surpresa, é que fomenta a intensidade, a condensação, forjando uma sensação de brevidade da narrativa do conto.

[...] A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. [...] O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. [...] (POE, 1986, p. 912-913, p. 918).

Enfim, todos os fatos, nomes e acontecimentos são meticulosamente construídos para se conseguir o resultado desejado, com o *suspense* pela expectativa das ações. Existe, assim, uma relação entre a intensidade da narrativa do conto e a reação provocada no leitor através do efeito que a leitura lhe causa. Parafraseando Gotlib (2000), a composição literária deve causar um efeito de excitação, que, por ser intensa, será também transitória, portanto, para que essa excitação possa ser duradoura, a obra deverá ser dosada para se permitir a sustentação das emoções do leitor. Faz-se importante, então, que a leitura seja feita de uma assentada, de um só fôlego, para garantir a unidade de efeito.

[...]Sendo assim assegurado o efeito do desenvolvimento, imediatamente troquei o fantástico por um tom da mais profunda seriedade, começando esse tom na estância imediatamente seguinte à última citada, com o verso: Diversa coisa não dizia, ali pousada, a ave sombria etc. (POE, 1986, p. 918).

Nos contos analisados, assim como nos contos de Poe, contamos com o *suspense*, descrito passo a passo, mantendo a expectativa pelas ações das personagens, que fazem com que o leitor se prenda à narrativa.

Faz-se necessário ressaltar que todo o preciosismo na descrição dos detalhes, por menores que sejam, não altera a condição primordial de brevidade do conto, pois a função do conto é ter a narrativa subordinada a um único evento, ou seja, todo o fio narrativo é conduzido para esse único evento, não existindo ramificações narrativas.

Todas as estruturas e conceitos até então apresentados apontam para uma única estrutura narrativa, que é a forma breve, concisa e tensa do conto. Ao falarmos de Sean O'Faolain, apresentamos uma unificação de todas as teorias anteriores, para chegarmos ao que dá sustentação à teoria apresentada por Frank O'Connor.

John Francis Wheelan (1900-1991) nasceu em Cork, na Irlanda. Mais tarde, escolheria o nome de Sean O'Faolain, forma gaélico-irlandesa, restabelecendo assim sua língua materna, o irlandês ou gaélico-irlandês, que o governo britânico havia tentado reprimir no passado. Mudou seu nome para apoiar o movimento de independência política e cultural de seu país, na revolução republicana, que conduziu a Irlanda, controlada pela Grã-Bretanha, durante séculos, ao status de república independente, em 1949. Sean O'Faolain tornou-se mais conhecido pelos contos de marcado lirismo em torno da classe média irlandesa e dos menos favorecidos de sua nação. Envolveu-se na luta pela liberdade e recriou imagens nacionalistas, produzindo romances, livros de viagens, biografias de irlandeses ilustres. Seus textos são trabalhados com habilidade, recriando inquietações universais, num *lócus* ficcional inglês. Portanto, na literatura de Sean O'Faolain estão a Irlanda e sua população, além das demandas, além do nacionalismo, que ele trabalha de forma metafórico-alegórica, de forma indireta.

O crítico irlandês, Frank O'Connor, nasceu em 1903, em Cork, e morreu em 1966. Foi um nacionalista, tendo lutado por seu país por toda a vida com sentimento ufanista, o que se reflete em todas as suas narrativas. Fez parte do conselho de diretores do Abbey Theatre, seguindo os passos de Yeats. Em 1950, aceitou o convite para lecionar na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, onde foi aclamado pelas obras publicadas naquele país, tendo sido considerado o pai do conto moderno.

De acordo com Flandoli (2002), em sua análise sobre as teorias de Frank O'Connor e Sean O'Faolain, há uma estreita relação entre as teorias da *população submersa* e o padrão das personagens marginais de Sean O'Faolain. Ambos apontam para personagens representativas das diversas camadas sociais focadas em crianças, pobres, beberrões, mulheres submissas, e outros mais, como mostramos:

A *população submersa* em Sean O'Faolain consiste em personagens representativas das diversas camadas da sociedade irlandesa, observando-se um padrão, crianças e adolescentes, jovens rebeldes e desajustados, desiludidos com causas nacionalistas; mulheres, muitas vezes assumindo o papel da mãe dominadora ou da esposa insatisfeita; tipos diferentes de religiosos, solteirões, intelectuais, artistas e professores, e idosos preocupados com o fluir do tempo (FLANDOLI, 2002, p.57).

De acordo com Flandoli, Frank O'Connor mostra as personagens marginais como

(...)a *população submersa*, em Frank O'Connor constitui-se principalmente de pessoas que, de uma forma ou de outra, se encontram em posições de isolamento devido a diversos fatores: crianças, adolescentes, jovens idealistas, solteironas / solteirões, mulheres, idosos, membros de famílias de classe média ou média-baixa e padres. (FLANDOLI, 2002, p. 56)

Ao fazermos esta aproximação teórica entre os dois autores irlandeses, percebemos que, na teoria do conto, estas personagens incidem e marcam as margens da sociedade. A diferença entre os dois teóricos está no trato para o "leitor atento", teoria de Sean O'Faolain sobre o prazer da leitura. Para Frank O'Connor, o foco está na alma solitária, *The Lonely Voice*, enquanto para Sean O'Faolain, o foco encontra-se nas figuras marginais do nacionalismo, do intenso ufanismo irlandês, conforme foi citado em minha dissertação de mestrado, *Ritos*

de *Passagem entre o Humano e a Natureza*. Sean O'Faolain (Irlanda) e José Lins do Rego (Brasil). (SALLES, 2014)

Sean O'Faolain, em sua obra, *Short stories: a study in pleasure*(1961), sem tradução em português, aponta para o fato de que uma das maneiras de avaliação de um texto é guiar-se pelo prazer que a obra proporciona, um prazer lúcido. Segundo o autor, contos são escritos para dar variedade de emoções, sendo que um dos prazeres que podemos ter com a leitura é o do Reconhecimento do familiar:

O Reconhecimento do Familiar. Tudo na história é criado fora da questão da vida familiar comum sem haver importância de quão longe a narrativa possa estar da questão familiar. Um dos maiores prazeres da ficção é então o Reconhecimento, direto ou indireto, de elementos familiares com todas as reverberações emocionais que a acompanham. O ato é frequentemente uma realização pessoal das coisas que esquecemos, mas não morreram em nós e que, vindo até nós, trazem porções de nossa morte. Yeats disse algo profundo sobre isso: `A revelação não é sobre o self, mas sim sobre aquele self memorizado há muito tempo, aquele que dá forma à concha elaborada do molusco, à criança no ventre materno e que ensina os pássaros a construir seus ninhos.` Quando reconhecemos o Familiar, revivemos coisas tão velhas quanto o tempo, pois reconhecimento e memória caminham juntos, em dupla alegria. Reconhecimento do Familiar é um sub-prazer da literatura realística ou representacional, mas também é encontrado nas histórias mais imaginativas (O'Faolain, 1961, p. 22, trad. Prof.^a Doutora Maria José Gordo Palo).⁴

É importante lembrar que a memória é a alavanca da sugestão. Tanto O'Connor, quanto Sean O'Faolain, narram, constroem os fatos de forma direta, mas fazem com que o leitor os veja de forma indireta. Assim, a atmosfera, o enredo do conto são revelados, por meio da sugestão.

O *rito de passagem*, clímax dos contos do corpus, se dá na ação, no movimento da percepção. Na sua forma de construir o conto, O'Connor tem uma técnica de apresentação indireta em que revela as características das

⁴ The Recognition of the Familiar. Everything in Every storie is created out of the matter of common familiar life, no matter how far it may seem from that life. One of the main pleasures of fiction is this Recognition, direct or indirect, of Familiar elements, with all the emotion reverberations that accompany it. The act is often a personal realization that things we had "forgotten" have never died in us, and that in coming again before us they bring with them buried portions of our dead (or "dead") selves. On this Yeats said a profound thing: "Revelation is not from self but from that agelong memoried self that shapes the elaborate shell of the mollusc, and the child in the womb, that teaches the birds to build their nests." When we recognize the Familiar we recognize, often, things as old as time. Recognition and memory go together, a great, wedded joy. Recognition of the Familiar is, then, a major subpleasure of realistic or representational literature, but may also be found in highly imaginative stories. (O'Faolain, 1961, p. 22)

personagens através da ação, que no caso de nosso corpus é a ação no momento da percepção, “sempre dando ênfase aos traços que as caracterizam, principalmente solidão e isolamento”, de acordo com Flandoli (2002, p.77).

O que há de comum, em relação à solidão e à marginalidade é a temporalidade. Sempre haverá beberrões, crianças infelizes, mulheres abandonadas e solitárias, ao largo da sociedade. O nosso recorte se dá pela voz feminina como *população submersa*, teoria que exprime a marginalidade em que a personagem feminina é colocada nos sete contos em estudo.

Finalizando o estudo sobre o gênero conto, levamos em conta os trabalhos de críticos desde a modernidade, assim como do realismo. Nossa intenção é demonstrar como esse gênero ganhou popularidade devido aos três elementos, brevidade, tensão e formação de um único evento. A inclusão de dois críticos irlandeses, se deve ao fato de que O’Faolain e O’Connor acrescentaram algo de singular às teorias aqui aventadas, pois se dedicaram ao sujeito, ao estudo do protagonista marginalizado, a partir de suas experiências de vida em um país tão sofrido, tão submetido ao domínio inglês, como uma questão cultural. O’Connor é o autor de *The Lonely Voice*, de onde retiramos o conceito de *população submersa*, notadamente a mulher como membro da *população submersa*.

1.2 **População submersa: teoria de Frank O’Connor**

O cerne desta tese, a base que fundamenta a sua teoria central é uma teoria de Frank O’Connor que aponta para uma estrutura histórico-social, determinante do conto em si.

Damos aqui visibilidade a esta teoria, que é um marcador específico do gênero, de acordo com o autor, pois corrobora com a imagem da população feminina como *população submersa*. Apresentamos, portanto, todos os conceitos envolvidos na teoria de Frank O’Connor, sobre *submerged population* — *população submersa*, população deslocada à margem da sociedade. O

objetivo aqui é descrever todos os aspectos da *submerged population* para estabelecer como os discursos imiscuídos na narrativa do conto forjam a imagem feminina como uma imagem de um ser à margem da sociedade, o que nos leva à nossa primeira hipótese: demonstrar que as personagens protagonistas do corpus são membros de uma população submersa, por serem personagens do gênero conto, e, também, por serem personagens marginalizadas nas diversas sociedades em que estão representadas, nas narrativas diferenciadas de cada cultura.

Qual é o impacto desta teoria para esta tese? Muitas teorias compõem aspectos fundamentais do conto, e são importantes para a sua caracterização como gênero, de acordo com Joyce, Poe e Cortázar. O'Connor chama atenção para o recorte sociológico, característico do gênero, adquirido por sua capacidade em flagrar o momento presente e revelar os segredos e os discursos subliminares das sociedades. Nos discursos, nas linguagens das personagens, encontramos a marginalidade expressa nas culturas em que estas narrativas são construídas. O'Connor entende o conto como um espelho, uma refração das margens da sociedade. Este é um tipo de representação colada ao real, quando hoje já se trabalha com a autorrepresentação.

O conto, como forma moderna de narrar, com seu teor fragmentário, revela recortes dos momentos únicos das vidas das personagens, tornando-se assim a projeção de uma voz solitária. O autor irlandês criou uma tese que se destaca das anteriores por seu recorte sociológico. Percebemos que sua teoria tem grande relevância até os dias de hoje, quando vemos teóricos como Marie Louise Pratt, já citada anteriormente, corroborando com a opinião de O'Connor.

Na opinião do autor, o conto é a forma de arte que melhor trabalha o ser individual, aquele que a sociedade não absorve, pois o deixa à parte. Ele existe como ser humano, mas viverá por si só, em solidão e isolamento.

Para Gotlib(2000, p.57), em *The Lonely Voice*, o crítico irlandês diz que o conto, “visa satisfazer o leitor solitário, crítico, individual, porque nele não há heróis com os quais este possa se identificar”. Ele toma como ponto de partida o “Little Man” (homenzinho) ou a “Little Woman” (mulherzinha), sendo, aqui, defendida essa nomenclatura num sentido de inferioridade, e não de estatura, para aqueles a quem a sociedade familiar é mais uma exceção do que uma regra:

Pelo que sei, esta é a primeira aparição em ficção do “homenzinho”, que pode definir o que entendo por conto melhor do que quaisquer termos que eu possa usar mais tarde para falar sobre o gênero. Qualquer coisa sobre Akakei Akakeivitch, desde seu nome absurdo até seu trabalho absurdo, está no mesmo nível de mediocridade, e, ainda assim, este absurdo é de alguma forma transfigurado por Gogol.⁵ [...]O que Gogol fez tão acertadamente e tão brilhantemente foi elevar a personagem do herói ridicularizado, do absurdo pequeno copista de escritório, e impor sua imagem sobre aquela do Jesus crucificado, para que, até mesmo enquanto rirmos dele, sejamos preenchidos pelo horror à simples lembrança do fato. (O’CONNOR, 1985, p.15-16, tradução nossa)⁶.

O conceito de “Little Man” primeiramente aparece em “O Capote”, conto de Gogol, demonstrando que a sua presença se localiza do lado de fora de qualquer sociedade. As pessoas que nunca são ouvidas pela sua condição social e psicológica tornam-se “a voz solitária” (*the lonely voice*). Cada “Little Man” ou “Little Woman” representa um grupo que é colocado à parte pela sociedade estandardizada e estabelecida, passando a sofrer um sentimento de solidão e isolamento. Deve-se ressaltar, aqui, que não há um tempo determinado ou pré-determinado para essa situação de exceção ou excentricidade, ou mesmo, fora de centro. Estes grupos de *submerged population*, sejam de que tipo forem, em qualquer tempo – vagabundos, sonhadores, artistas, homossexuais, padres e religiosos sem vocação, prostitutas – todos têm sua identidade demonstrada e estabelecida pelo conto e pela “novelete”, termo usado por falta de outro melhor para “conto longo”, segundo palavras do próprio autor, de maneira especial.

Em suas histórias posteriores, Turgenev voltou a um antigo termo que ele havia usado – o da nouvelle. Porque infelizmente necessitamos de um termo para designá-la, deveríamos esquecer as trágicas conotações dadas à palavra e simplesmente chamar de novelete o termo designativo para romance curto ou conto longo. (O’CONNOR, 1985, p. 52, tradução nossa)⁷.

⁵ So far as I know, it is the first appearance in fiction of the Little Man, which may define what I mean by the short story better than any terms I may later use about it. Everything about Akakei Akakeivitch, from his absurd name to his absurd job, is on the same level of mediocrity, and yet his absurdity is somehow transfigured by Gogol.

⁶ What Gogol has done so boldly and brilliantly is to take the mock-heroic character, the absurd little copying clerk, and impose his image over that of the crucified Jesus, so that even while we laugh we are filled with horror at the resemblance.

⁷ What Gogol has done so boldly and brilliantly is to take the mock-heroic character, the absurd little copying clerk, and impose his image over that of the crucified Jesus, so that even while we laugh we are filled with horror at the resemblance.

Embora Frank O'Connor nomeie textos que estão no limiar entre conto e romance ou entre a novela e o romance, como conto e “novelete”, o teórico pontua que a estranheza de comportamento é o ponto principal da *submerged population*, dentro do conto.

Na verdade, o conto nunca teve um herói. [...] O que ele apresenta em vez disso é um grupo de *população submersa* – uma denominação ruim que eu tive que usar por falta de outra melhor. A *população submersa* muda suas personagens de escritor para escritor, de geração para geração. Podem ser os oficiais de Gogol, os servos de Turgenev, as prostitutas de Maupassant, os médicos e professores de Chekhov, os provincianos de Sherwood Anderson, todos sonhando com uma fuga.⁸[...] Por fim, parece ser uma derrota imposta por uma sociedade sem balizas, uma sociedade que não oferece objetivos nem respostas. A *população submersa* não é submersa somente por considerações materiais; pode ser submersa pela ausência de considerações espirituais, como nas histórias americanas de padres e religiosos maléficos de J.F.Powers.(O'CONNOR,1985, p.18, tradução nossa)⁹.

De acordo com O'Connor, o que Gogol tão brilhantemente fez, foi impor a criação da personagem Akakei Akakievich, o herói ridicularizado, *mock-hero*, sobre a figura do próprio Cristo. Embora todos os contos dividam entre si o fato de sempre terem uma *submerged population*, cada uma delas mudará sua personalidade e características de autor para autor, de geração para geração e de sociedade para sociedade.

Em se tratando do aspecto cultural para cada sociedade o papel da mulher é diverso para cada cultura. A mulher nem sempre desempenhou as mesmas funções na sociedade. Se, em outras épocas, ela ficava circunscrita às paredes de sua casa, hoje a mulher “abandonou” o lar e foi para o mercado de trabalho, objetivando compor a renda familiar.

Algum tempo atrás, a mulher era educada somente para exercer o papel de dona-de-casa, mãe e esposa. Dessa forma, ela vivia em função do homem, por isso era pouco valorizada na sociedade. Quando surgiu a necessidade de a

⁸ In fact, the short story has never had a hero. (...) What it has instead is a submerged population group – a bad phrase which I have had to use for want of a better. That submerged population changes its character from writer to writer, from generation to generation. It may be Gogol's officials, Turgenev's serfs, Maupassant's prostitutes, Chekhov's doctors and teachers, Sherwood Anderson's provincials, always dreaming of escape.

⁹ Ultimately it seems to mean defeat inflicted by a society that has no sign posts, a society that offers no goals and no answers. The submerged population is not submerged entirely by material considerations; it can also be submerged by the absence of spiritual ones, as in the priests and spoiled priests of J. F. Powers' American stories.

mulher enfrentar o mercado de trabalho, ela aos poucos conquistou seu espaço. Os contos mostram a imagem social da mulher em cada cultura, em cada período. Em *Viagem a Petrópolis*, vemos a mulher de terceira idade, inferiorizada e humilhada pela própria família até a morte; em *Eveline* e em *O enigma da sombra*, a mulher é diminuída pelo poder do homem sobre elas, donas de casa sem esperança de fuga; em *A dama do espelho: reflexo e reflexão* e *Aves*, as protagonistas sofrem um delírio interior devido à sua posição perante o mundo e a sociedade que as cerca e submete; em *Paixão*, a menina morta é oponente à voz patriarcal pela tia, que, embora submissa, se revolta contra a usura do sobrinho em relação às flores; finalmente, em *Bola de sebo*, nos deparamos com uma prostituta, do começo do século XX, com certa categoria financeira, ser obrigada a ceder aos desejos do prussiano que odiava, para salvar a vida de um grupo da sociedade da época, tão bem mostrada por Maupassant, em irônica e delineada escritura. Cada sociedade de cada narrativa, a mulher ocupa um papel diferente, no entanto, o elemento que une todas as obras é a sua marginalidade, o seu *lugar underground*.

As personagens deambulam às margens de tais sociedades, como diz O'Connor, sobrepondo-se a figuras simbólicas de quem são caricatura e eco, como as figuras de Cristo, Sócrates ou Moisés. O conto, como forma literária, demonstra, segundo O'Connor, de maneira muito enfática, a intensa certeza da solidão humana.

Para o autor, o conto tem como um de seus artifícios retóricos o 'mock-hero' – o herói-tragicômico ou ridicularizado, para criar “uma personagem que não é satírica, nem heróica, mas alguma coisa entre as duas características, algo que as transcende, o sentimento de anonimidade e repúdio” (O'CONNOR, 1985, p15.).

Então a história acaba, e, quando se tiver esquecido tudo que veio depois disso, como *A Morte do Funcionário*, de Chekhov, também se perceberá que não existiu nada assim no mundo da literatura antes disso. O velho recurso retórico do herói ridicularizado é usado, mas retomado tão somente para criar uma nova forma. (O'CONNOR, 1985, p.15, tradução nossa)¹⁰.

¹⁰There the story ends, and when one forgets all that came after it, like Chekhov's "Death of a Civil Servant", one realizes that it is like nothing in the world of literature before it. It uses the old rhetorical device of the mock-heroic, but uses it to create a new form that is neither satiric nor heroic, but something in between-something that perhaps finally transcends both.

O'Connor aponta para a questão do sujeito-personagem que não se adequa a nenhum lugar, que não pertence a nenhum grupo, que mostra seu sentimento de abandono, de solidão. Eles se sentem sozinhos quando enfrentam situações adversas que os levam ao confronto com algo que não compreendem. No caso de nossas personagens, vemos a sua inadequação ao enfrentarem os problemas e as questões que aparecem ao atravessarem o momento fugaz de seu rito de passagem. É apenas neste momento breve em que o rito de passagem ocorre, que percebemos as protagonistas longe de todos, em afastamento e solidão, como fica demonstrado no terceiro capítulo desta tese.

Outro elemento importante para a diferenciação e classificação do texto no conto como gênero, como destaca O'Connor, é a intensidade, a importância da personagem na narrativa. Para o autor, a personagem do conto não tem significado geral, ela é muito específica, excêntrica, para que se faça uma amplificação. No romance, as personagens assemelham-se aos indivíduos que o leem, o que não ocorre no conto, pois elas vivem nos limites de um comportamento social esperado, são personagens submersas, deslocadas do grupo por um momento. No conto, a personagem é vista por uma fresta, por um pequeno recorte, ela precisa ser construída e descrita com a precisão da miniaturização. Segundo Massaud Moysés (1967, p, 72), "não se sabe com nitidez aonde podem levar tais experiências; o certo é que procuram, no espaço do conto, uma arte representativa da condição humana, um retalho do cotidiano." Não se sabe aonde leva a experiência porque ela é sempre um fragmento da vida, breve, tenso e enigmático.

CAPÍTULO 2

A população submersa e a voz feminina

Não é a vida uma série de imagens quando elas mesmas se repetem?
WARHOL, Andy, 1957¹¹

¹¹ p.87

O segundo capítulo estabelece e fundamenta o conceito da *população submersa*, reverberada na voz feminina, uma vez que essa é colocada à margem da sociedade, na sua relação eu/alter. Para isso, desenvolve-se a segunda hipótese de nossa tese: a personagem se vê no outro e se reconhece como membro da *população submersa*, marginal em novas dimensões; desenvolve-se a estrutura das relações especulares de atração e repulsa entre o Eu e o Alter, sendo estes alternadamente individuais e sociais. Isto se justifica porque a construção identitária sempre se dá na relação com o Alter. Para fundamentação teórica, trabalhamos com Bergson (2011), Levinas (2008) e Paul Ricoeur (2014), para apoiar o estudo sobre a teoria de Frank O`Connor.

2.1 Constituição do sujeito e a alteridade social

Para que se entenda a problemática da mulher como sujeito, numa estrutura social, é necessário que se compreenda o conceito de sujeito. Lacan introduziu o conceito de sujeito como categoria na psicanálise e na modernidade. No entanto, pode-se dizer que o sujeito é um conceito moderno quando, na filosofia, o discurso do saber passa a apontar para o pensamento do saber, em vez de apontar para o saber. Segundo Eliade (2004, p.13), o sujeito se desdobra, movimento pelo qual se coloca no ato de conhecer, é suposto a este ato, mas não mais como mero correlato do objeto conhecido. Para o autor, essa ideia de constituição do sujeito se dá em meio à angústia e à incerteza de compreensão que se tinha do indivíduo até então, como explicamos no capítulo três desta tese. A emergência da angústia é a emergência do sujeito. Um século depois de Descartes, Kant diz que o sujeito não é uma res - uma substância consistente – e introduz a razão. Para Eliade, o sujeito transcendental de Kant é o sujeito do inconsciente. Já na visão de Foucault (2004), a questão do sujeito se vincula à problemática da ética e à questão da experiência de pensamento, relacionada com a dinâmica da mudança de si, uma problemática das condições e

possibilidades da experiência deste com o mundo. O sujeito deixa de ser o que dizem dele para ser o que se autodescobre em si pelos parâmetros que lhe são propostos socialmente. Desta maneira compreendemos e introduzimos a constituição do sujeito:

[...] o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social. (FOUCAULT, 2004, p. 276)

Há uma correlação entre sujeito e objeto do mundo, “o sujeito e objeto se formam e se transformam um em relação ao outro e um em função do outro.” FOUCAULT (2004, p. 237), num processo de subjetivação. Para Furlan e Souza (2018, p.237), o homem pensa o mundo sob o princípio da semelhança entre processos e coisas, já que é o sujeito quem faz essas abstrações a partir desse mundo, e para os autores, o mundo é um conjunto de signos dispostos e passíveis de interpretar. Na visão de Foucault, “o corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos” (2014, p.65), é o lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), é o volume de uma eterna pulverização. O autor pensa a sociedade como interdito, na qual o sujeito, a priori, é vigiado, supervisionado, com a finalidade de padronizar seu comportamento. Assim se dá com as personagens de nossos contos, que vivem lutando com uma padronização inconsciente de seu comportamento.

O conceito de sujeito como *self*, como um eu narrativo. Quando mergulhamos no espaço da narrativa, o conceito de sujeito dentro da escritura, como *self*, aparece como paradigma da própria narrativa. A constituição da identidade dá-se na narrativa- como um lócus privilegiado – dá-se como espaço do sujeito no tempo do desenvolvimento de sua existência. No entanto carrega todas as marcas sociais, extratextuais, pois vem da vida para o texto. Na opinião de Vieira e Henriques (2014), a história contada por uma pessoa acerca da sua vida pode ser tomada como um retrato de seu próprio *self* e de sua identidade. Para os autores, a identidade é parte do próprio *self*, “uma configuração integrativa do *self* no mundo adulto”, uma integração sincrônica e diacrônica do *self*, que situa a pessoa em um nicho social – o que desenha, de certa forma, um sentido para a sua vida. Nesses espaços e sob todos os condicionais sociais,

os indivíduos constroem sistemas simbólicos dados pelo seu entorno, pela cultura em que estão inseridos. A ideia da narrativa como espaço do *self* – do sujeito – é a construção de seu *self* e de um mundo possível pela representação. Na narrativa, o espaço abre-se para experiência exterior e o tempo para a existência interior. A exposição humana do tempo só pode se dar na forma de narração, como artifício ficcional. Na identidade narrativa vê-se reverberar as vozes do *self* e, nesse jogo de vozes representadas, é possível observar a constituição da identidade pelo construto social subjetivado.

Para Fiorin (2007, p.24), citando Greimas, Courtês,(1979), o sujeito da enunciação é abordado de duas formas:

O sujeito em semiótica é definido por uma relação. Em primeiro lugar, é preciso notar que o ato de linguagem é, antes de tudo, um ato (GREIMAS, 1983). Um ato é um fazer ser. Une, portanto, dois predicados elementares: um fazer, caracterizado por uma relação de transformação, e um ser, marcado por uma relação de junção. Isso significa que existem dois tipos de sujeito: um sujeito do fazer e um sujeito de estado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.26).

Neste capítulo, vamos abordar o sujeito-efeito, que se refere à personagem:

O sujeito da enunciação, apesar de poder executar diferentes papéis, permanece centrado, pois domina o seu dizer. A alteridade e a diferença aparecem, porque se leva em conta a presença do outro num jogo de imagens e, por isso, a interação é o fato enunciativo relevante. (FIORIN, 2007, p.25)

Segundo Fiorin (2007), o sujeito-efeito, "...ainda que tenha a ilusão de que domina o dizer, não o faz. É um sujeito marcado pela incompletude e os sentidos lhe escapam.". Esta situação é aquela em que se encontram as personagens femininas da *população submersa*, em nosso corpus. Elas estão inscritas numa narrativa de cunho social, já que a *população submersa* é um conceito literário que aponta para estrutura de cunho social. Dessa forma, a natureza actante das personagens se inscreve no espaço social. Segundo Fiorin (p.26)".O sujeito é um actante que depende da função em que se inscreve." O autor chama a atenção para o fato de que os objetos descritivos para estas personagens, esses sujeitos, são os valores, assim, estes sujeitos agem segundo o quadro de valores

estabelecido. Na constituição destes sujeitos, aparecem os objetos modais, predicados que regem outros predicados, modalidades implícitas no discurso das personagens, como o querer, o saber, o dever e o crer, elementos que circunscrevem a personalidade das personagens. Aqui chamamos a atenção para esses objetos modais que estão presentes nos discursos das personagens e circunscrevem as suas personalidades.

1 – *A dama no espelho: reflexo e reflexão* (Virginia Woolf, 2005)

Finalmente lá estava ela, no vestíbulo. E ali parou completamente. Parou em pé junto à mesa. Parou sem nem se mexer. De imediato o espelho passou a verter por cima dela uma luz que a parecia fixar; que era como um ácido a corroer o que fosse superficial e dispensável, deixando apenas a verdade. Era um fascinante espetáculo. (WOOLF, 2005, p. 320)

2 – *Aves* (Ana Miranda 1999)

[...] em alguns momentos elas também me olham, vêem a minha imagem fria e curiosa, imóvel, tentam intuir meu procedimento, uma caça? um predador? [...] (MIRANDA, 1999, p. 137)

3 – *Bola de sebo* (Gui de Maupassant, 1986)

A mulher, uma dessas ditas fáceis, era famosa por su gordura precoce que lhe valera o apelido de Bola de Sebo. Pequena, redonda, gorda como toicinho, com dedos inchados, estrangulados nas falanges, semelhantes a rosários de pequenas salsichas, com uma pele brilhante e esticada, um peito enorme que sobressaía sob o vestido, ela continuava, no entanto, apetitosa e desejada, de tanto que seu frescor dava prazer em olhar. Seu rosto era uma maçã vermelha, um botão de peônia pronto a florescer, e dentro abriam-se, no alto, dois olhos negros magníficos, escurecidos por grandes cílios espessos que lhes faziam sombra; embaixo, um boca charmosa, estreita, úmida para o beijo, mobiliada de dentinhos brilhantes e microscópicos. Era, além disso, diziam, cheia de qualidades inestimáveis. [...] O oficial prussiano pergunta à senhorita Elisabeth Rousser se ela ainda não mudou de opinião. Bola de Sebo ficou de pé, pálida; depois, ficando subitamente carmesim, teve tal sufocamento de raiva que não podia mais falar. Enfim, explodiu:

- Você lhe dirá, a esse crápula, a esse salafrário, a essa carniça prussiana, que nunca vou querer, entendeu, nunca, nunca, nunca. (MAUPASSANT, 1986, p.28, 60)

4 – *Eveline* (James Joyce, 2007)

Ela se levantou em súbito impulso de terror. Fugir! Precisava fugir! Frank haveria de salvá-la. Ele lhe daria vida, e talvez amor, também. Mas ela queria viver. Por que deveria ser infeliz? Ela tinha direito à felicidade. Frank haveria de tomá-la em seus braços, estreitá-la em seus braços. Ele a salvaria. (JOYCE, 2007, p.35)

5 – *O enigma da sombra* (Sandra Lemos 2015)

Não é necessário dizer que uma hora a velha embarcou para o outro mundo, para alívio de Madalena, que continuou na sombra sem se mover, até que as coisas começaram a mudar. Ela, então, consciente de que não o tinha amado e que não soube ser feliz, começou a perceber que além da sombra em que vivia havia luz. É aqui que começa o enigma. (LEMOS, 2015, p. 107)

6 – *Paixão* (Sean O'Faolain, 2006)

Titia jogou a carta sem olhar. Esqueceu de fazer o jogo. Imagino que ela estivesse vendo a criança no caixão ou em uma cama no quarto dos fundos. A chuva dedilhava cordas de harpa no quintal. O fogo ronronava. - O que geralmente se faz – arriscou ela – é recolher dinheiro para comprar as flores. (O'FAOLAIN,2006, p. 83)

7 – *Viagem a Petrópolis* (Clarice Lispector, 2017)

Uma pequena luz iluminou Mocinha: domingo? que fazia naquela casa em vésperas de domingo? Nunca saberia dizer. Mas bem que gostaria de tomar conta daquele menino. Sempre gostara de criança loura: todo menino louro se parecia com o Menino Jesus. O que fazia naquela casa? Mandavam-na à toa de um lado para outro, mas ela contaria tudo, iam ver. Sorriu encabulada: não contaria era nada, pois o que queria mesmo era café. (LISPECTOR, 2017, p. 322)

No conto *A dama no espelho: reflexo e reflexão*, Isabella Tyson é uma personagem calada e sua mente se abre em ideias, exatamente como sua sala e suas gavetas recheadas de cartas, como seus armários, elementos modais que definem sua personalidade; a personagem de *Aves* tem o elemento modal definindo-a como uma caça ou um predador, num paradoxo entre o medo e a liberdade; a descrição da personagem *Bola de Sebo* traz a ideia de algo lustroso, ensebado, porém apetitoso e desejável, corroborando com a imagem de uma mulher prostituta, cheia de virtudes; em *Eveline*, o elemento modal revela uma personagem sonhadora, querendo ser feliz com seu amor; a sombra e a luz são os elementos modais que definem a tomada de consciência de Madalena, em *Enigma da Sombra*; a criança morta é o elemento modal que persegue a personagem feminina detentora da voz marginalizada em *Paixão*; o discurso interior traz à tona a confusão mental que é o elemento modal da personagem Mocinha, pois seus pensamentos apenas a levam a sentir o desejo de beber café.

Segundo a semiótica tensiva, valências são caracterizações, aspectos definidores da identidade e subdimensões, como forma de determinar a natureza do sujeito. Existem sujeitos intensos, extensos, tônicos, átonos, acelerados, desacelerados, impetuosos, assim como há uma combinatória dessas valências; todas as personagens de nossos contos possuem uma somatória de valências, todas são plurais, pois a condição em que elas se encontram, as força a adquirir várias facetas. Com isso, apontamos a constituição do sujeito se revelando nesses traços, isto é, todas as valências e todos os elementos modais são diferenciados isoladamente e entre si, são

subdimensões da constituição da identidade. Além das características modais que assinalamos para caracterização das personagens, no afã de perseguir a problemática desta tese, acrescentamos textos com valências diferenciadas para cada uma das personagens do corpus. Assim sendo, Isabella aparece como uma mulher desnuda, sem qualquer atrativo feminino, tudo é duro e vazio em frente ao espelho; o mesmo acontece com a personagem de *Aves*, vazia e solitária em frente a uma janela; Bola de Sebo percebe sua inferioridade ao enfrentar um sentimento de humilhação, de desprezo, perante a sociedade, em um jogo de alternância de personalidade, entre “apetitosa” e desprezível; Eveline, personagem de Joyce, traz o antagônico dentro de si, com valências entre sonho e terror, entre a liberdade no amor e a dedicação à família; o feminino de Madalena se define como uma pintura *de Art Nouveau*, em oposição ao cuidado da vida diária, valências que resumem a narrativa; A tia, sempre aceitando a voz patriarcal, se transforma de doce e delicada e severa e cruel pelo embate com o irmão sobre a morte; no jogo da personalidade, Mocinha nem nome tinha, além de ser pequena e insignificante, de poucas palavras, num diálogo interior vivenciado entre o que fora um dia e a realidade atual. A seguir, citamos trechos que comprovam estas valências, determinantes da caracterização da natureza de nossas protagonistas como sujeito em composição.

1 – 1 – *A dama no espelho: reflexo e reflexão* (Virginia Woolf, 2005)

Tudo de si caía – nuvens, vestido, cesta, diamante – , tudo que se havia chamado de trepadeira e ipomeia. Ali estava a parede dura por trás. Ali estava a própria mulher, desnuda e em pé na luz impiedosa. E nada havia. (WOLF, 2005, p. 320)

2 – *Aves* (Ana Miranda 1999)

[...] quando me sinto solitária fico à janela contemplando seus corpos apertados, as patas encolhidas, suas penas que cintilam ao luar enquanto bebo uma taça de vinho e como um pão, deixo o telefone tocar, vazia, vazia sozinha, vestida como se fosse para uma festa [...] (MIRANDA, 1999, p. 137/138)

3 – *Bola de sebo* (Gui de Maupassant, 1986)

Ninguém a olhava, ninguém pensava nela. Sentia-se afogada no desprezo por esses vigaristas honestos que a sacrificaram de início, a rejeitaram em seguida, como uma coisa suja e inútil. Sonhava com sua grande cesta cheia de coisa gostosas que eles haviam gulosamente devorado, nas duas lustrosas galinhas com gelatina, nos patês, nas peras, nas quatro garrafas de vinho de Bordeaux; e sua fúria explodindo como uma corda muito esticada que arrebenta, sentiu-se prestes a chorar. Ela fez esforços terríveis, se recompôs, engoliu seus soluços como as crianças, mas o choro subia, brilhava em suas pálpebras, e logo

duas grandes lágrimas brotaram-lhe dos olhos e relaram lentamente sobre suas bochechas. Outras se seguiram, mais rápidas, correndo como gotas de água que filtram de uma rocha e caindo regularmente sobre a curva arredondada do seu peito. Ela continuava ereta, o olhar fixo, o rosto rígido e pálido esperando que não a vissem. (MAUPASSANT, 1986, p. 84)

4 – *Eveline* (James Joyce, 2007)

Será que ainda seria possível mudar de idéia depois de tudo o que ele tinha feito? O sofrimento despertou-lhe uma náusea no corpo e ela continuou movendo os lábios em uma ardorosa oração muda

Um sino dobrou no peito dela. Sentiu quando Frank tomou-lhe a mão:

- Venha!

Todos os mares do mundo desaguavam no peito dela. Ele a puxava para o fundo: acabaria por afogá-la. Ela se agarrou com as duas mãos à balaustrada de ferro. (JOYCE, 2007, p. 36)

5 – *O enigma da sombra* (Sandra Lemos 2015)

O dia do retorno chegara, parecia que havia se passado um longo tempo, mas foi apenas um dia. Ela logo se aprontou, banhou-se, soltou seu cabelo depois de tanto tempo amarrado em coque, sempre muito contido para não atrapalhar a praticidade de sua vida. Quando se viu na frente do espelho deixou cair uma lágrima, ao perceber-se feminina. Não parecia mais o soldado do lar a batalhar pela sobrevivência dos outros. Parecia personagem de uma pintura Art Nouveau. (LEMOS,2016, p.110)

6 – *Paixão* (Sean O'Faolain, 2006)

O rosto de minha tia empalideceu e ficou duro e infeliz. Maldosamente, desfechou o golpe: - Não, e não creio que você os desse para mim, mesmo se fosse eu que estivesse esticada ali naquela sala! (O'FAOLAIN, 2006, p.85)

7 - *Viagem a Petrópolis* (Clarice Lispector, 2017)

- Nome, nome mesmo, é Margarida.

O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara. Tivera pai, mãe, marido, dois filhos. Todos aos poucos tinham morrido. Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênuo veludo branco. Quando lhe davam alguma esmola davam-lhe pouca, pois ela era pequena e realmente não precisava comer muito. Quando lhe davam cama para dormir davam-na estreita e dura porque Margarida fora aos poucos perdendo volume. Ela também não agradecia muito: sorria e balançava a cabeça. (LISPECTOR, 2017, p.316)

O processo de criação da obra ficcional depara-se com aquele que é seu fundamental problema, o problema ontológico. É ontológico, pois não nos referimos nada menos que à criação da recriação do sujeito, sujeito-personagem e, levando isso em conta, tudo que se aventa ao universo do ser é um problema existencial. Para se estabelecer a plausibilidade, a verossimilhança da obra ficcional, é necessária a presença de um sujeito que dê sentido à narrativa, que seja a origem da ação, a referência do tempo e o marcador do espaço. Segundo Antonio Candido (1981, p.21), é pela personagem que a camada imaginária do texto ficcional se adensa e se cristaliza, é por ela que se constitui a ficção. “São

as personagens que “absorvem” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas- como ocorre na realidade” (1981, p.29).

2.2 Ipseidade e mesmidade, a intriga e a personagem

Para adentrarmos o conceito de alteridade, recorreremos aqui a Paul Ricoeur (2019), no que diz respeito às dimensões que regem o perfil da personagem e sua conseqüente visão do alter e tomada de consciência de si como membro da população submersa, a população do underground.

As teorias de Ricoeur e Levinas, aliadas ao conceito de exotopia, de Bakhtin, apontam para a construção da identidade a partir do social. Todas as protagonistas tomam consciência de sua identidade a partir do outro, do excedente de visão, isto é, a identidade *ipse* se dá na relação com o *idem*, resultando na imagem que as protagonistas de nosso corpus têm de si mesmas; esta imagem se dá no excedente de visão, trazido pelo outro. Os conceitos por nós aventados apontam para a constituição do eu, para o eu pertencente à população *submersa*.

Essa dialética se dá entre duas mediações – a *ipseidade* e a *mesmidade*, ou seja, o arranjo entre essas duas dimensões do ser vai resultar na identidade narrativa, fundamentada na prescrição ética do texto. A escritura não é uma obra, mas uma *poiesis*, um fazer com cunho ético, uma construção, uma vez que não existe narrativa totalmente neutra, de acordo com Ricoeur, pois os elementos repetitivos estabelecem um construto social, que são várias marcas que mostram sempre a mesma característica na formação do caráter. A ipseidade vai aparecer pelo conflito, pela visão da alteridade. No conto de Maupassant, Bola de Sebo é uma prostituta de acordo com os ditames da sociedade e não haverá mudanças para o seu caráter, nem mesmo no momento do clímax do conto, em que, por uma intriga do destino, por uma mudança, causada dentro da própria narrativa, a personagem se vê como uma pessoa usada vilmente para os interesses da comunidade, percebendo que, após a sua entrega contra a sua vontade, não há

o que fazer, ela é marginalizada ainda mais pelo grupo social, colocada como um ser à parte, um ser do underground, já observado anteriormente, quando analisamos as valências e aspectos modais do texto.

A *ipseidade* é a identidade *ipse*, (=singularidade, ser distinto). A *mesmidade* (construto social) é a identidade *idem*, formando as duas dimensões da identidade na narrativa. Quando falamos na *ipseidade*, queremos mostrar o indivíduo como único, como singular, como nenhum outro. A *mesmidade* mostra o indivíduo como ser social, ele mimetiza as ações do grupo (*sameness – selfhood*). É pela interpretação do si, pela hermenêutica do si, pela compreensão de si mesmo em uma narrativa, que se descobre a identidade pessoal.

A narrativa se dá na compensação de elementos. Aristóteles, na *Poesis*, chama isto de argumento dos fatos, que vão ser alternados pelas reviravoltas do destino. A personagem se define num quadro de concordância discordante, sendo que a identidade narrativa aparece no discordante. A narrativa, portanto, se apresenta no quadro de concordância e discordância, pois a trama tem uma organicidade permeada pelas ações do destino, numa configuração concordante – discordante. A identidade narrativa se desenrola por uma sequência de elementos, um espaço de instabilidade. O curso da narrativa é derivado das contingências, causadas pelo inesperado; portanto, está vinculada à identidade da personagem. A narrativa precisa do espaço, do tempo e da ação, elementos de uma organicidade, de uma intriga, onde se desenrola a identidade da personagem e a há uma transformação.

Compreende-se a identidade da personagem na transferência para ela da operação da intriga, aplicada à ação. Ricoeur estabelece que a intriga surge com o indivíduo, portanto, a intriga também vai se fundamentar na identidade, logo, a própria intriga é o sujeito. A personagem é a própria intriga. A sua identidade é resultado da dialética entre *ipseidade* e *mesmidade*, que se estabelece na própria intriga, já que a personagem é e faz a intriga. Assim sendo, colocamos que a intriga é a personagem, ou seja, a dialética é a própria personagem. A história é a personagem, portanto, se a personagem da dialética entre *ipseidade* e *mesmidade*, nas características resultantes do contrato social, é a intriga, ela é a base da narrativa. Para Ricoeur (2014, p.168), portanto, a compreensão do si é uma interpretação que encontra na narrativa uma mediação privilegiada, ou seja, a constituição do sujeito na narrativa se dá nas dimensões da mesmidade

e da ipseidade (a dialética complementar dessas duas categorias que dão forma ao sujeito da enunciação).

Seguindo a linha do pensamento de Ricoeur, a questão da construção da identidade narrativa é um construto social, pois Ricoeur alega que toda narrativa é eticamente construída, portanto, sendo o *ethos* um construto social, a identidade da personagem se dá pelo construto da identidade da personagem e pelo construto social (*ethos*), na dimensão do *idem*, o que retoma o conceito de *população submersa*, de Frank O'Connor. Relacionamos, assim, a identidade da personagem com a dialética do *si* e do *ethos* e confirmamos a teoria de *população submersa*. O eu, segundo Paul Ricoeur se constitui a partir de duas vertentes, uma em que se modificam as características *idem*, comuns a todos os indivíduos, que são afetadas pelos eventos. As características que fazem a singularidade das personagens são chamadas *ipse*. Não existe identidade sem os dois aspectos, seja submersa ou não.

No entanto para definir as características de todas as personagens do corpus os traços identitários devem aparecer. Esta constituição identitária é importante porque ela fundamenta o conceito do momento do rito de passagem, que é a tomada de consciência da relação *eu-outro*: quem sou eu no mundo, na sociedade?

Quando a personagem entra na narrativa, na intriga, ela é parte discordância e / ou concordância, no que ela faz avançar a história, porque ela marca a sua própria identidade e dá sentido à narrativa. Como membros da *submerged population*, as protagonistas do corpus são todas da dimensão da *mesmidade*, segundo Paul Ricoeur, pois estão presas à consciência de sua inferioridade, demonstrada pela visão de sua alteridade social. Não há elementos *ipse* que possam fazê-las transcender. Vejamos os excertos abaixo:

1 - *A dama no espelho: reflexo e reflexão/Ipseidade*

Ninguém deveria deixar espelhos pendurados em casa, assim como não se devem deixar abertos talões de cheques ou cartas que confessem algum crime horroroso. Era impossível não olhar, naquela tarde de verão, no grande espelho que havia no vestibulo, pendurado para fora. Pura combinação do acaso. Da profundidade do sofá na sala de visitas, podiam-se ver não só, refletidos no espelho italiano, a mesa de tampo de mármore que estava na frente, mas também uma nesga do jardim além. Podia-se ver uma longa trilha de grama que se estendia entre moitas de flores altas até ser cortada em ângulo pela moldura dourada. (WOOLF, 2005, , p.315)

1.2 - *A dama no espelho: reflexo e reflexão/Mesmidade*

A princípio ela estava tão distante que era impossível vê-la com nitidez. Andava lenta e pausadamente, ora endireitando uma rosa, ora levantando um cravo para cheirá-lo, mas não parava nunca; e de instante a instante tornava-se maior no espelho, de modo a completar-se cada vez mais a pessoa em cuja mente se tentava entrar há algum tempo. Gradualmente o observador a examinava – ajustando as características que havia descoberto naquele corpo visível. Lá estavam seu vestido verde-cinza, seus sapatos compridos, sua cesta e algo que cintilava em seu pescoço. Tão devagar ela vinha que nem parecia desarranjar a própria imagem no espelho, mas tão-só lhe acrescentar algum elemento novo que suavemente se movia e alterava os demais objetos, como se lhes pedisse, com polidez, que dessem espaço para ela. E assim as cartas e a mesa e a trilha de grama e os girassóis, que já se achavam à espera no espelho, apartavam-se abrindo caminho para admiti-la em seu meio. Finalmente lá estava ela, no vestibulo. E ali parou completamente. Parou em pé junto à mesa. (WOOLF, 2005, p. 320).

O curso desta narrativa começa na concordância dos fatos emergentes no espelho. A ipseidade mostra os traços singulares e permanentes, enquanto a mesmidade mostra as características advindas da influência social. Há uma relação entre interior e exterior, entre o *eu* e o *outro*. Tudo mostra tranquilidade e beleza, desde o caminho verde até a austeridade da sala. Isabella Tyson vive aí e dá a mesma impressão causada pela paisagem, ela é serena, tranquila, em harmonia absoluta com o derredor. Ela procura no espelho as suas características ipse que a diferem dos demais. No segundo excerto, a sua caminhada longa, vagarosa, como em um filme slow-motion mostra a mudança na imagem e personalidade de Isabella, do irreal para o real, mostrando a junção dos elementos *idem* e *ipse*, formadores de sua identidade, a identidade de uma *voz solitária*, ou seja, *The lonely voice*, título da obra que traz o tema de nossa tese, a *população submersa*.

2.1 - *Aves/ Iipseidade*

O apartamento onde moro sozinha fica no alto de um edifício muito alto, é o último andar do edifício mais alto do bairro, sobre uma colina e o mar adiante, aberto, tanta sensação de infinito me dá pavor. (MIRANDA, 1999, p. 137)

2.2 – *Aves/ Mesmidade*

{...} visto o xale florido, acima das luzes da cidade amo aquelas aves que me apavoram, as lembranças que me trazem, a solidão. (MIRANDA, 1999, p. 138)

A protagonista enfrenta um problema de solidão, morando em um edifício alto, frente a uma colina e ao mar. Na situação de medo em que vive, tanto da sensação do infinito quanto às aves que também ama, ela busca a alteridade de

si para si mesma. Está numa situação de *mesmidade* que a trancafia como *população submersa*. A intriga aparece no voar das aves, nas lembranças que lhe trazem os elementos *idem*, que não a diferenciam das demais mulheres, por ser inferior, não permitem uma transcendência. O elemento feminino, o xale florido, apenas intensifica o *underground*, como uma proteção contra este medo que a devora.

3.1 – *Bola de sebo*/ Ipseidade

Bola de Sebo parecia defender a entrada de seu quarto com energia. Loiseau, infelizmente, não ouvia as palavras, mas no fim, como levantavam a voz, pode compreender algumas. Cornudet insistia com veemência. Dizia:

- Vejamos, você é boba, o que isso lhe faz?

Ela tinha um ar indignado e respondeu:

- Não, meu caro, há momentos em que não se fazem essas coisas; e, além disso, aqui, seria uma vergonha.

Ele provavelmente não compreendia e perguntava por quê. Ela então zangou-se e elevou ainda mais o tom:

- Por quê? Você não compreende por quê? Quando há prussianos na casa, no quarto ao lado, talvez?

Ele se calou. Esse pudor patriótico de mulher da vida que não se deixava acariciar perto do inimigo deve ter acordado em seu coração sua dignidade enfraquecida, pois, após apenas beijá-la, voltou para seu quarto pé ante pé. (MAUPASSANT, 1986, p. 50)

3.2 - *Bola de sebo*/ Mesmidade

Esperavam somente por Bola de Sebo. Ela apareceu. Ela parecia um pouco perturbada, envergonhada, avançou timidamente em direção aos seus companheiros, que num mesmo movimento, desviaram como se não a tivessem visto. O conde tomou sua esposa pelo braço com dignidade e afastou-a desse contato impuro. (MAUPASSANT, 1986, p. 80)

Bola de Sebo é assediada por Cornudet e mostra seus traços de personalidade, sua maneira de ser. Não cede, devido à força de caráter, ao seu patriotismo e noção de dignidade perante o inesperado do momento. Suas características *idem* a tornam uma mulher ética. A intriga a leva a ceder ao prussiano pelo contexto social, pela sociedade que necessita de seu favor para o próprio bem, humilhando-a depois de tudo consumado. Os elementos *idem* da personalidade de Bola de Sebo aparecem quando a intriga se instala, ao perceber-se inferior, pois estava perturbada, envergonhada e tímida, ainda mais por ter sido considerada um contato impuro no contexto social.

4.1 – *Eveline* / Ipseidade

- Agora ele está em Melbourne.

Ela havia aceitado ir embora, sair de casa. Seria uma decisão sábia? Tentou avaliar todos os aspectos da questão. Em casa, tinha abrigo e comida; tinha todas as pessoas que havia conhecido durante a vida inteira por perto. Mas é claro que precisava dar duro tanto na casa quanto no trabalho. O que diriam a seu respeito nas Stores quando descobrissem que tinha fugido com um rapaz? Talvez que era uma boba; e a vaga dela seria preenchida através de um anúncio. A Srta. Gavan ficaria contente. Sempre perdia a paciência com ela, em especial quando havia outras pessoas escutando. (JOYCE, 2007, p. 33)

4.2 – *Eveline* / Mesmidade

Um sino dobrou no peito dela. Sentiu quando Frank tomou-lhe a mão:

- Venha!

Todos os mares do mundo desaguavam no peito dela. Ele a puxava para o fundo: acabaria por afogá-la. Ela se agarrou com as duas mãos à balaustrada de ferro.

- Venha!

Não! Não! Não! Era impossível. As mãos se agarravam desesperadas ao metal. Em meio aos mares ela soltou um grito de angústia.

- Eveline! Evvy!(JOYCE, 2007, p. 36)

Neste conto, Eveline aceita todas as imposições feitas pelo grupo social, o poder paterno e familiar. Torna-se mãe, cuidadora da casa, trabalha para ajudar o pai no sustento. A janela é a sua única distração, olhar a rua sobre a cortina de cretone. Ao passar pela intriga, ela quer fugir com seu amado para tentar uma vida diferente. No momento crucial da partida, a angústia surge e desperta o elemento *idem*, o medo de deixar a família e sua condição considerada segura por ela a fazem continuar a ser inferior, membro da *população submersa*, sem transcender para uma situação melhor. A sua alteridade lhe mostra ser uma voz feminina do underground. Pode-se dizer que o evento deste conto tenha acontecido somente em sua mente, em seus devaneios à janela.

5.1 – *O enigma da sombra* / Ipseidade

Os anos se passaram, o garanhão pouco percebeu que era casado com Madalena. Ele vivia com a mamãe, que o lembrava que tinha filhos só em datas de aniversário. Fez de Madalena uma boa dona de casa, que tinha que ficar à sombra, servir aos desejos do par tirano, pois já que a velha tinha sido sombra, serva, achou por bem **por** a outra no lugar onde ela esteve. (LEMOS, 2015, p. 107)

5.2 – *O enigma da sombra* / Mesmidade

A verdadeira busca do outro, é a busca do outro “eu”. Só quando nos encontramos e nos completamos é que podemos, de verdade, enxergar o próximo, pois aí haverá um lugar para este ao nosso lado, para sempre, incondicionalmente. Quando estamos completos, inteiros, não precisamos mudar o outro, para nos agradar (LEMOS, 2015, p. 115)

Como temos visto até agora em relação à ipseidade e mesmidade, a personagem Madalena aceita o seu papel de esposa, mãe e mulher pela dominação patriarcal e pela subserviência à sogra, acentuando os elementos *idem* de sua personalidade. Como a personagem é intriga, ao perceber-se feminina, perante o espelho, Madalena sofre uma mudança causada pela alteridade social, toma consciência de sua incompletude como mulher. Madalena reconhece sua identidade como *população submersa*, através da intriga, corroborando o elemento *idem*, a sua própria história, sem haver uma transcendência, permanecendo como inferior. Naquele ponto ela é tomada pelo despertar de sua consciência feminina. A dimensão entre as características da *ipseidade* e da *mesmidade* deram sentido à narrativa, na construção da identidade da voz feminina.

6.1 – Paixão / Iperseidade

- Conny, seria bom você não falar tanto.
- E eu vou deixar um bando de idiotas de Blarney Lane me jogar na cara que só vamos ter azar e infortúnio, se eu não lhes der as flores?
- Conny, Conny! Conny! Não se negam flores aos mortos! (O'FAOLAIN, 2006, p. 84)

6.2 – Paixão / Mesmidade

Ao passar pelo seu pedacinho de jardim – do tamanho de uma mesa – vi os seis lírios, tão calmos como se estivessem dormindo, à pálida luz do vestíbulo. O rosto da criança morta estaria pálido assim. Lá no fundo do vale, a cidadezinha parecia ter trancado todas as portas e janelas com medo do temporal. Poucas luzes brilhavam ainda. Tudo isso aconteceu há vinte anos. Por que lembrei subitamente daquela noite chuvosa quando entrei em meu quarto hoje à noite e vi a paisagem lá fora sob a lua cheia? (O' FAOLAIN, 2006, p. 86)

Na palidez da lua, naquele cenário, o grito da tia em desespero para conseguir as flores para a menina morta são uma tentativa frustrada de conseguir ultrapassar o bloqueio patriarcal, na voz do tio, que domina o evento como um interdito naquele grupo social. Isto coloca a tia como *underground*, devido à falta de elementos *ipse* que possibilitem a visão diferenciada da alteridade. Esta narrativa é toda permeada na mesmidade. É uma cidade pequena da Irlanda, no meio de um temporal, onde tudo se apaga ao anoitecer. Este é o contexto social da história. A morte vem em contraste com a energia da voz do tio dominador. Naquele ambiente apagado, há uma contraposição entre as duas energias, a diluída da morte e a dominadora do tio, representante do poder patriarcal.

7.1 – Viagem a Petrópolis / Ipseidade

Dormia agora, não se sabia mais por que motivo, no quarto dos fundos de uma casa grande, numa rua larga cheia de árvores, em Botafogo. A família achava graça em Mocinha mas esquecia-se dela a maior parte do tempo. É que também se tratava de uma velha misteriosa. Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de ano e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava. Um dia uma das moças da casa perguntou-lhe o que andava fazendo. Respondeu com um sorriso gentil:

- Passeando. (LISPECTOR, 2017, p. 317)

7.2 – Viagem a Petrópolis / Mesmidade

- Obrigada, Deus lhe ajude.

Na rua, de novo pensou em Maria Rosa, Rafael, o marido. Não sentia a menor saudade. Mas lembrava-se. Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco. Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita.

No chafariz de pedra negra e molhada, em plena estrada, uma preta descalça enchia uma lata de água.

Mocinha ficou parada, espreitando. Viu depois a preta reunir as mãos em concha e beber. (LISPECTOR, 2017, p.323/324)

Clarice Lispector mergulha nos pensamentos da protagonista e desvela os contrastes que formam a sua essência: "*velha - Mocinha; doce - obstinada; olhos sujos - expectantes; olhos lacrimejantes - sorriso permanente*". A dialética que compreende o universo de Mocinha parece acentuar as informações rasas sobre si, mas que o narrador privilegia na intenção de conduzir o leitor a trilhar o grafo das pegadas de uma escritura que sugere mais do que diz, ou que diz o indizível. A mesmidade norteia a narrativa. Pela visão da alteridade social, vemos Mocinha como ela é, em seus elementos *idem* demonstrados apenas em devaneios. Clarice Lispector induz e conduz o leitor a adentrar um mundo de seres desimportantes, esmagados por uma sociedade que despreza a sua essência, tornando-os verdadeiros membros da *população submersa*. A morte como final de um ciclo é, para Mocinha, o adormecer em um mundo que não a quer.

Nestes excertos, as personagens entram numa incompletude, por isso são discordantes. Já como fonte de concordância, apontamos o outro trecho, quando a personagem dá um sentido à história pelas atuações da própria constituição delas com o sujeito.

Se a personagem é ela própria a intriga, a narrativa é sobre a *população submersa*, construída em torno de um evento, nos contos do corpus. A personagem é a ação a partir da intriga da própria ação. Ela pode ser ativa ou passiva, em uma relação de ação e submissão às ações. Segundo Ricoeur (2014, p.172), “o problema moral enxerta-se no reconhecimento dessa dissimetria essencial entre aquele que faz e aquele que sofre culminando na violência do agente poderoso.” Para melhor entendermos a relação na construção do sujeito, entre a ação e a sua submissão, citamos Ricoeur:

Ser afetado por uma série de acontecimentos relatados, eis o princípio organizador de toda uma série de papéis de pacientes segundo a qual a ação exercida é uma influência, um melhoramento ou uma deterioração, uma proteção ou uma frustração. Um enriquecimento extraordinário da noção de papel diz respeito à introdução dessa última no campo das valorizações por meio das transformações que acabamos de dizer, depois no das retribuições, onde o paciente aparece como beneficiário de méritos ou vítima de deméritos, segundo o qual o agente revela-se paralelamente distribuidor de recompensas e de punições. Bremond nota com razão que é nesses estádios somente que agentes e pacientes encontram-se alçados à classe de pessoas e de iniciadores de ação. Desse modo, vem se confirmar no plano narrativo, por meio dos papéis dependentes do campo das valorizações e do das retribuições, a conexão estreita entre teoria da ação e teoria ética que consideraremos mais adiante. (Ricoeur, 1990, p 173)

Podemos dizer que a *mesmidade* das personagens aparece nos traços de caráter que são imanentes e constituintes durante a ação narrativa, o que é uma marca estável de identidade, do si mesmo. Já a *ipseidade* aparece na relação com as experiências vividas e a formação desse caráter. A dialética entre *ipseidade* e *mesmidade* se dá na relação entre sujeito moral, autônomo e indivíduo, como ente social. Pelas ações da intriga, a personagem protagonista passa por um evento causador da *ipseidade*, dimensão que altera a *mesmidade* das características do grupo social.

2.3 Exotopia e alteridade

Seguindo a linha de pensamento relacionada à constituição do sujeito, citamos o conceito de alteridade na narrativa, postulado por Bakhtin, o estranhamento e o pertencimento.

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar, ver e conhecer- o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...] Devo assumir o horizonte concreto desse outro. (BAKHTIN, 1992, p.45)

Nesta citação, Bakhtin fala da relação entre as pessoas e destas com o mundo; fala sobre a nossa imagem a partir do que o outro pensa de nós, ao menor movimento dos olhos, a cada gesto, em cada palavra.

[...] a palavra viva, a palavra completa, não conhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele, não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. (BAKHTIN,1993,p.50)

“Quando nos olhamos, dois mundos diferentes se refletem em nossas pupilas.” (Bakhtin, 1993, p. 51)

[...] se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim quanto do outro. (BAKHTIN, 1992, p.89)

[...] após termos nos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar.” (BAKHTIN, 1992, p.46)

O movimento isotópico pressupõe um retorno a nós mesmos, não um simples contato com o fora. O olhar de fora dá um acabamento diferente àquele que o sujeito dá de si próprio.

Segundo Souza (2012, p 111), a alteridade, na concepção de Bakhtin, não se limita à consciência da existência do outro, nem tão pouco se reduz ao diferente, mas comporta também o estranhamento e o pertencimento.

O outro é o lugar da busca de sentido e também da incompletude e da prioridade. Para Souza, essa perspectiva apresenta a condução de

inacabamento permanente do sujeito, o vir a ser da condição do homem no mundo. A compreensão que o sujeito tem de si se constitui através do olhar e da palavra do outro. Nessa perspectiva a ênfase está no lugar ocupado pelo olhar e pela palavra, na constituição de sentido que conferimos à nossa experiência de estar no mundo, sentido atravessado pelos valores que fazem parte da cultura, de acordo com Bakhtin, citamos:

{...} ser significa ser para o outro e por meio do outro, para si próprio. E com o olhar do outro, impregnado de valores, que me comunico com meu interior. Tudo que diz respeito a mim, chega a minha consciência através do olhar e da palavra do outro, ou seja, o despertar da minha consciência se realiza na interação com a consciência alheia, a qual está constituída por uma determinada dimensão axiológica: tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior a minha consciência, pela boca dos outros, com a sua entonação, em uma tonalidade valorativa – emocional. A princípio eu tomo consciência de mim, através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo” BAKHTIN (2003, p 341)

A visibilidade do sujeito, em relação a seu espaço e tempo, somente ocorre pelo olhar e pelo discurso do outro. Assim, a consciência de si é resultado do modo como compartilhamos nosso olhar com o olhar do outro, criando uma linguagem que permite decifrar a consciência de si e do outro, no contexto histórico e social. Essa dimensão alteritária, vivida pelo sujeito no âmbito das interações sociais, serve como um espelho daquilo que em mim se esconde, e que só se revela a mim, na relação com o outro. O outro ocupa o lugar da revelação, daquilo que descobre em mim e este fato, concreto e objetivo, nos enlaça em um outro compromisso ético.

Seguindo esse conceito de tomada de consciência, destacamos, no nosso corpus, três momentos, com base nas citações já colocadas nas páginas 46 e 47 desta tese (o outro para mim; eu para o outro; eu para mim mesmo) Isabella Tyson e Madalena, personagens de *Uma dama no espelho: reflexo e reflexão* e *O enigma da sombra*, respectivamente, têm a visão da alteridade pelo espelho. Para a primeira, o outro é o excedente de si própria, aquilo que a desnuda, fazendo com que o seu eu se imiscua na paisagem, ela não tem como reverter a imagem de si própria, portanto se torna a imagem irreal destacada pelo espelho; já Madalena, ao se perceber feminina, como nunca havia sido, se enxerga na alteridade para tomada de consciência daquilo que ela é, uma

pessoa marginalizada, pertencente à *população submersa*. O outro para mim, nestes dois casos, traz diferentes visões de si, no mesmo plano de mesmidade, sendo elas próprias o que o outro, a alteridade social lhes impõe, são seres *underground*. O alter das protagonistas aqui revela o eu para mim mesmo, acontecendo da mesma forma com a personagem de *Aves* e com a de *Eveline*. A janela é o espelho de sua alma, pois, pela janela, elas têm a visão da alteridade pela voz do grupo social, sempre patriarcal. Para elas o outro será sempre dominador, causando-lhes terror se não estiverem submetidas a esse poder, o eu para o outro é determinante de sua tomada de consciência como *população submersa*. Não há elementos *ipse* que possam levá-las a uma transcendência. Bola de Sebo e Mocinha, nos contos de Maupassant e Clarice Lispector, são as protagonistas que demonstram o círculo completo da busca pelo *Alter*, o outro para mim, o eu para o outro e finalmente, eu para mim mesmo. As duas são execradas pela sociedade, que as suga e depois despreza. Elas têm consciência do que são para os demais, percebem que são inferiorizadas e se aceitam como *underground*, a primeira, humilhada e mortificada pelo desprezo e a segunda, pelo abandono e morte longe da família.

Dando sequência ao desenvolvimento desta tese, voltamos à problematização concernente a este trabalho investigativo: Como a voz feminina toma consciência de sua identidade marginal, na relação Eu-Outro, marcada pela cisão do processo do rito social, levando-a ao entendimento de sua situação como *underground*?

O papel da personagem é permitir ao leitor ver-se, vivenciar uma experiência sem sofrer as consequências. As personagens passam por terríveis conflitos, enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos profundos e essenciais da vida humana e é nesse processo de depuração, de catarse que a personagem se torna um ente, uma identidade, se identifica como 'eu', como *self*. A construção dessa identidade, desse *self*, se dá de forma dialógica, na correlação de uma alteridade, pois o *self* apela ao seu *self*, seu 'eu' mais profundo para sua concordância e esse ato, sendo isto, em si, um movimento dialógico.

De acordo com o conceito da concepção do *self*, de Peirce, este implica a possibilidade de um outro, segundo Santaella (2006, p.130): “[...] aquilo que nos referimos quando nos referimos a nós mesmos”. O *self* como signo implica

em reconhecê-lo como sua própria identidade, identidade que se constitui nas interações com os outros, não apenas as interações dos diálogos internos, mas também as interações com os outros *selves*. Nesse algoritmo, os signos são as únicas entidades capazes de livremente atravessar as fronteiras entre o mundo interior e o mundo exterior.

Em Bakhtin, a questão do *self* perpassa por uma manifestação da consciência social. Para o autor, não é o ego que dá significado à linguagem, mas a linguagem que dá significado ao ser e esta interação se dá na intersecção das vozes, na tensão dos enunciados. Na visão de Santaella (2006), ele não vê o dialogismo como uma mera troca entre dois egos habitados pela linguagem, mas vê a alteridade situada dentro do sujeito, o *self* é ele mesmo dialógico, quando numa relação entre si e o outro. O *self* se constrói na medida de si em relação ao outro de si mesmo e ao outro ser. Bakhtin chama a atenção para o processo dialógico da construção do *self* na extensão da visão, o que ele chama de *exotopia*. É na *exotopia*, no excedente de visão que o 'eu' apreende pelo outro, recolhendo fragmentos que formam o *self*, assim como as personagens dos contos do corpus constroem o seu *self*, no excedente de visão, como em espelho, pelas demais personagens, signos do construto social.

O sujeito está continuamente se deslocando e se tornando outro no processo de remessa de um interpretante a outro. Em vez de anteceder o signo e exercer controle sobre ele, o sujeito pressupõe o signo; ele é determinado e identificado ao se tornar ele mesmo, um interprete de um signo precedente. (PONZI, 1990, p. 396)

No processo cognitivo de autoconhecimento, perpassado pelo "eu de si" e "eu do outro", considera-se que o conhecimento vem do exterior e perpassa pela apreensão e interpretação do 'eu'. Mesmo para Platão, o conhecimento está no eu, mas é preciso vir a perguntar para o eu construir a resposta. A personagem apreende de si, vindo do outro sobre ela, é a verdadeira evidência de um fato. Nas obras analisadas, a construção do *self* de uma identidade, em transição física e metafísica, perpassa completamente pela apreciação da palavra do outro, de um outro que se torna referencial na construção do 'eu'. O elemento propulsor no rito de passagem das personagens de nosso corpus é a visão de sua própria inferioridade através do outro. A construção do *self*, a construção do 'eu', que enfrenta um processo transitório, se dá na apreensão

dos *selves* com quem elas se relacionam e a quem usam como parâmetro, como referencial. As personagens femininas constroem seu *self* no excedente de visão que obtêm, em oposição a si mesmas e pressionadas pelo grupo social, que serve de base para parte de seu processo de rito de passagem.

Todo esse processo que envolve a construção do *self*, na sua relação com o outro, resulta de uma abstração do *cognitio*, da forma de apreensão de informações. O imaginário, universo mental, em se processa essa construção é basicamente o registro psíquico correspondente ao *ego* (eu), um ato puramente narcisista. O 'eu' narcísico ama a si mesmo, ama a imagem de si que vê no outro, imagem essa que é projetada no outro e no mundo, que, para ele existe, exclusivamente, a partir de si. Temos que descobrir o interno no externo, como Narciso quando se apaixona por sua imagem no lago, no espelho das águas.

No âmbito da narrativa, a *submerged population* é um construto fundamentado na relação sujeito e sociedade, uma questão ética. Podemos dizer que a constituição do sujeito se dá a partir de uma questão fundamentada na ética, como da própria sociedade em que foi inscrita. Esses construtos éticos vão ser espelhadas na própria narrativa, pois vêm de fora para dentro para cada cultura. Todo relato do indivíduo parte do organograma de seu tempo, seu espaço geográfico, suas relações com a sociedade (*ethos*) e de sua herança cultural. Todo indivíduo fala a partir de seu espaço e tempo.

A partir daí, já está a figura feminina, a da mulher como sujeito. A predeterminação que as sociedades impõem ao modelo feminino reforça o papel da mulher como *população submersa*. No momento da epifania, quando a personagem se pergunta quem sou, no momento do clímax da narrativa, após sofrer angústia pela aceitação da consciência de sua inferioridade, já lhe é mostrado ser *submerged population*.

Citamos Ricoeur, novamente, quando ele diz: "a literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimações, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética". (Ricoeur, 1991, p 40)

Para dar continuidade à questão do sujeito como ente, citamos Levinas (1980) para levantar a questão da valorização ética do humano como uma reflexão crítica da ontologia como uma perspectiva da análise da ética sobre o

ser. A base da reflexão de Levinas é a relação do eu com o outro, cerne de toda relação humana.

Levinas entende a ética da alteridade como uma abertura do eu para o outro, distinto de si. O sujeito se abre para um outro diferente de si. Para o autor, o sujeito sempre encontra o seu sentido na relação equalitária com o outro. Ao atribuir a essa alteridade uma categoria de sentido filosófico, pois ao tratar a alteridade como tão importante quanto o eu, ele reconstitui a história em função da justiça social. O outro retira a máscara do eu, faz com que a alteridade dialogue com a visão da ética, numa linguagem sempre aberta, pois o outro é a manifestação do Infinito, do vir a ser. Em nosso corpus, as protagonistas dos contos levam a alteridade para o lugar que sempre ocupou como reflexo de mim mesmo na ação. A integração, a imbricação da alteridade com o outro, traz uma epifania, uma transformação ou uma tomada de consciência daquilo que sou.

Segundo Levinas, em *Totalidade e Infinito*, a relação entre o sujeito e o outro, ou, como ele a chama, “com o rosto do outro” (p.42), aponta para a universalidade da razão. Para o outro, o outro é sempre algo estranho, extrínseco e estranho ao eu. Transcende o eu porque está sempre fora do eu. No espaço das relações entre o eu e o outro, que se circunscreve no espaço eu-outro, o eu constitui a sua existência.

Para o autor, a questão ética tem sua fonte na sensibilidade e está para a exterioridade como um ato de solidariedade ao outro. No entanto, chamamos a atenção para o fato de uma ausência ética, na relação das personagens femininas com os sujeitos (outros) das sociedades em que elas estão inseridas.

Faz-se necessário dizer que a narrativa do conto é condensada em um único evento por ser realista, por fazer parte da realidade, vista por uma fresta, por um momento breve. “As personagens do conto têm um mundo autônomo: não é a brevidade que as caracteriza. O que as caracteriza é o fato de os problemas serem delas, e não nossos.”(Gotlib,2000,p.57). No mundo dos seres solitários não há identificação entre eles, há, sim, um realismo não compartilhado, pois não há comparação para sua experiência naquele momento. Segundo o conceito de Levinas, as personagens femininas podem transcender, ou não, pela visão da face do outro. Um outro que pode ser descrito, que passa pelos sentidos, que se encontra no face a face, que se dá pela realidade e se torna realidade. O sujeito ético em Levinas é o que responde ao *outro*. O que

fundamenta o conceito da responsabilidade. É uma resposta do *eu* para o *outro*, no encontro das faces; o rosto do outro revela a ideia do infinito, entendido por Levinas como alteridade, exterioridade e responsabilidade. Levinas pega a ideia de infinito de Descartes e faz uma diferente interpretação, tira-a do paradigma da autonomia e levava-a para o paradigma da heteronomia para uma ética que vem do *outro*. Para Levinas nem sempre um ato ético está vinculado a um ato lógico. A ética começa na relação do *eu* com o *outro*, é a racionalidade da solidariedade. O sujeito ético em Levinas é o sujeito que responde ao outro, uma filosofia que se faz no encontro. O outro está sempre no exterior e a razão é sempre uma razão plural. É na relação do *eu* com o *outro* que essa ideia de infinito ganha feição ética. O infinito é um conceito metafísico, entendendo metafísico como a capacidade do *eu* se deslocar ao encontro do *outro*. Essa ética é um construto intelectual de um *eu* com um *outro* no infinito: na alteridade, na exterioridade e na responsabilidade.

O feminino, em sua condição individual e social, explode neste ângulo de visão da alteridade, que se torna o ponto de fuga de todos os contos do nosso corpus, formando uma única espinha dorsal. Nos contos, há um limite físico, o objetivo é recortar em fragmento da própria realidade, de tal forma que esse recorte atue como uma explosão para outra realidade mais ampla.

Destarte, de acordo com os autores por nós pesquisados, suas teorias sobre o conto revelam que, como gênero de prosa, embora forma nuclear e sintética, o conto apresenta características únicas que possibilitam a instalação da *população submersa* como seu grupo característico.

2.4 A memória como constituição do sujeito

Retomando as teorias que conduzem ao ponto central desta tese, visamos evidenciar a forma como a memória atua no interstício entre passado e presente, para verificar nas personagens o elo entre ser e estar, entre pensar e fazer, entre o estado latente do ser e sua total transformação, para demonstrar

como a personagem desloca-se, ou não, no momento breve e único de seu rito de passagem, a ser demonstrado no terceiro capítulo desta tese. Qual será a função da memória no deslocamento da voz da personagem feminina no underground? Como, no conto, com apenas um evento, com apenas uma célula epifânica, se resolve esta problemática?

Como embasamento teórico, recorreremos a Henri Bergson, crítico e filósofo, que, em suas aulas, defendeu a união entre espírito e corpo. Em seu ensaio, *Matéria e Memória* (1990), Bergson faz uma reflexão sobre a leitura do mundo através das imagens e sua consequente apreensão pelo corpo através da percepção como um todo.

Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisto coexistem precisamente as associações por contiguidade e por similitude.(BERGSON, 1990, p. 125)

Como linha condutora, procuraremos evidenciar as diferenças e similaridades entre memória e lembrança para explicar como a memória media o processo do ritual de passagem.

Na visão de Bergson sobre a memória, a realidade do espírito se confirma como algo além da matéria. O filósofo apresenta dois tipos de lembrança: a primeira é aquela imediatamente perfeita, conservando para a memória seu tempo e lugar, ou seja, a lembrança pura; a segunda é a lembrança-hábito, que se moverá de seu tempo, ao sair do passado para o presente. A primeira parece ser a memória por excelência.

Para que haja a rememoração e consequente atualização da memória, percorremos um caminho em que a percepção tem um papel definitivo, pois é o primeiro contato que o ser humano tem com o mundo, provocado pelas sensações. O cérebro conhece ou reconhece o objeto, subjetiva-o e o transforma em imagem, em lembrança.

O papel do corpo, em oposição ao do espírito, não é armazenar lembranças indistintamente, mas é escolher imagens para trazer a memória à consciência. Desta forma, cria-se em nosso cérebro uma seleção de lembranças, uma reserva da memória que o corpo pode buscar por fragmentos, jamais por

completo. Nosso corpo possui uma posição privilegiada quanto aos objetos e tudo à nossa volta e quanto a todas as imagens, pois é com o corpo que estabelecemos as ações. O ser humano é projetado para agir no ou sobre o mundo.

A nossa memória é, portanto, a que sobrevive no espírito, ela não é apenas formada de nossas lembranças individuais, mas de nossas lembranças coletivas, das reminiscências de nossa espécie, que são latentes em nós, sendo este um processo histórico. A memória é um fenômeno que traz o passado para o presente, ou seja, de acordo com Bergson, a memória escolhe imagens novas que joga na direção da percepção. O filósofo mostra duas memórias distintas, imbricadas uma na outra, a memória-hábito e a memória regressiva ou espontânea, que são responsáveis pela formação das imagens-lembranças, que trazem informações sobre a vida humana.

A memória está sempre presente em nossa vida por um processo virtual. Para Bergson, estamos em uma temporalidade duradoura, numa progressão do passado no presente. As lembranças, por esta virtualidade, estarão sempre renovadas, atualizadas. O passado pode ser impotente, mas as lembranças são vivas, coloridas, numa seleção sempre reorganizada no plano virtual, de acordo com a sua utilidade.

Para o autor, é necessário observar que a explicação para o funcionamento da memória está no fato de acentuarmos as diferenças no espaço e apagar as semelhanças no tempo. Isto ocorre entre todos os objetos colocados no espaço e dos estados desenvolvidos no tempo. Na verdade, a nossa memória não quer trazer diferenças com o que era, mas com o que é. A nossa memória motora imprime a generalidade, enquanto a memória contemplativa observa a singularidade de nossas ações, pois sem a generalização, não alcançamos a discriminação. Ou seja, temos a propriedade de obter de nosso corpo a reação imediata aos nossos estímulos.

Como a memória se expressa na literatura? A atualização da memória é qualitativa e quantitativa. Em meio ao ato de entendimento, de memorização, na contextualização das ações, dos sentimentos e reflexões, as personagens deparam-se com as reminiscências, trazidas pelas lembranças, o que as leva a um desenvolvimento qualitativo. O encontro ou o reencontro com essas reminiscências tornam a personagem um novo ser. Vale relembrar a citação de

Heráclito,(470 A.C.) “Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isto acontece, já não se é o mesmo, assim como as águas que já serão outras.” Percebemos, pela citação, que este rio é real, mas se torna diferente para cada indivíduo, pois as águas são fluentes, o que já é um indicador da transformação da personagem.

A teoria por nós escolhida, *submerged population*, de Frank O`Connor, dá suporte ao tema aqui levantado, a saber, um problema de ética social vivido pela personagem feminina de acordo com o que a sociedade pensa sobre a mulher, uma história vivida na sombra, a história da mulher marginalizada. Escolhemos, para tanto, o conto *O enigma da sombra* (LEMOS, 2016) que dá voz à problemática por nós desenvolvida e evidencia a mediação da memória no rito de passagem da personagem feminina. Trata-se de uma narrativa simples em que a personagem principal é criada nos moldes da subserviência imposta à maior parte da população feminina em qualquer tempo, ou seja, a mulher criada e educada para a dedicação à família e ao marido, no *underground*, sem levantar a voz ou o olhar. Há o casamento, a desilusão após o nascimento dos filhos, a certeza da eterna anulação, até o momento em que a personagem percebe-se como inferior, levada pelas sensações, chegando ao momento único em que ela se desloca pela memória do que poderia ter sido e vivido, e toma plena ciência de sua inferioridade, um momento epifânico de aceitação de seu papel como membro da *submerged population*.

[...] Uma história da sombra. Há pessoas que passam a vida olhando para a sombra, sem sequer ficar atentas à luz que a produz. Não há sombra que não tenha sua origem na luz. Narrarei esta história do comum, do cotidiano, numa linguagem do simples, parvenus, para mostrar que o enigma da sombra é, em algum momento da vida, vivido por todas. (LEMOS, 2015, p.105)

O conto apresenta quatro pontos de vista de identidades femininas, quatro signos, contrapondo-se à identidade masculina, a saber:

Madalena, a personagem principal, simboliza o instinto.” Quando se viu no espelho, deixou cair uma lágrima, ao perceber-se feminina.” (LEMOS, 2015, p.110). Pela lembrança do que havia vivido na juventude, Madalena, ao por o perfume e a flor nos cabelos, resgata memórias sensoriais de uma identidade feminina.” Não parecia mais o soldado do lar a batalhar pela sobrevivência dos

outros. Parecia personagem de uma pintura Art Nouveau.” (LEMOS, 2015, p. 110).

Dona Isabel, tia do marido de Madalena, simboliza a razão. Tratava-se de uma mulher doente, que exigia cuidados, portanto Madalena fora enviada para cuidar da enferma de acordo com o desejo do marido: “Como sempre não poderia acompanhá-la, mas mandou-a para lá com as crianças, já que estavam em férias” (LEMOS, 2015, p.107). Dona Isabel aos poucos aproximou-se de Madalena, observando como ela se fechava em um mundo que não era o seu. Percebendo como Madalena ressurgia da sombra para a luz, ao rememorar sua vida passada, procura incentivá-la a formar seu próprio “eu”, o seu uno. Dona Isabel traça os passos do ritual do rito de passagem, pois, o enigma da sombra somente se resolveria quando parte dela se revelasse ao ver a sua outra parte na alteridade.

Maria, a empregada, simboliza a ironia. Ela define, em palavras simples, o enigma que aprisiona Madalena. Mostrando a ela que o homem é um caçador de passarinhos, pois após colocá-los na gaiola, alimenta-os e depois os esquece. Assim como os pássaros que adoecem na sombra da gaiola, Madalena poderá não transcender da sombra para a luz, se não sair à procura de seu próprio “eu”.

A sogra de Madalena, simboliza o recalque, a insatisfação, a mulher que domina para disfarçar a própria submissão. Ao maltratar a nora, “... já que tinha sido sombra, serva, achou por bem pôr a outra no lugar onde ela esteve.” (LEMOS, 2015, p.107). O círculo vicioso da marginalidade feminina se desdobra.

O médico simboliza o masculino, a atração passional. Madalena sente-se atraída, pela primeira vez, por um homem que a admira, após seu casamento desastroso, “Algo despertou nela, depois de tanto tempo, um homem a percebeu.” (LEMOS, 2015, p.109). Este algo é o feminino aflorando em Madalena.

No entendimento do que estas personagens representam, o instinto e a razão, a ironia e o recalque, culminando com a atração passional, inicia-se o ritual de passagem para a libertação do feminino. A lembrança é o espeço virtual e a imagem-lembrança, o espaço atualizado, sendo que o seu logos está na lembrança pura, no processo criador, na percepção e na sua projeção como imagem-lembrança, segundo Bergson, remetendo ao processo literário. Cada

percepção não se perde, forma uma lembrança pura, que é virtual e se transforma em imagem quando é atualizada.

O ritual de passagem de Madalena, como personagem da *população submersa*, inicia-se quando a água do banho toca Madalena atingindo o sistema sensório – motor, ativando sensações e fazendo com que as lembranças fossem atualizadas. O resultado deste encadeamento causou a movimentação do corpo para agir no mundo, para receber a atualização desta memória do feminino de Madalena, revisitado pelo espelho, a sua alteridade feminina. É no espelho que ela se vê no outro, que ela percebe a própria alteridade, pois é do outro, no espelho, que Madalena recebe a medida do que ela é. O espelho é a alavanca do *rito de passagem* de Madalena, portanto, na verdade, a memória recuperada em *O enigma da sombra* é a memória do feminino dela revisitado.

O dia do retorno chegara, parecia que havia se passado um longo tempo, mas era apenas um dia. Ela logo se aprontou, banhou-se, soltou seu cabelo depois de tanto tempo amarrado em coque, sempre muito contido para não atrapalhar a praticidade da vida. Quando se viu na frente do espelho, deixou cair uma lágrima, ao perceber-se feminina.[...]

- Não, querida. Não fez nenhum barulho. Estava cochilando, não dormindo. o que me despertou não foi o barulho, mas o perfume. Só queria ter certeza que era você. O que mudou? (LEMOS, 2016,p.109, 110)

O ritual de passagem de Madalena provocou o despertar do feminino após a personagem ter percebido que podia se tornar diferente ao se olhar no espelho.

Algo despertou nela, depois de tanto tempo um homem a percebeu. Aquilo gerou uma alegria, uma inquietação, foi o suficiente para tirá-la do eixo; porém, os cuidados com a tia Isabel tomaram-lhe as vinte e quatro horas do dia que se seguiu. As crianças estavam seguras, Maria cuidava da alimentação delas e o resto era brincadeira... (Lemos, 2016, p.110)

Podemos, então, evidenciar no conto *O enigma da sombra* uma divisão em três partes em direção ao rito de passagem, a saber: no primeiro passo, a personagem tem percepção do seu lugar no mundo, pela intuição:

Cansada de viver na sombra, de acumular ausências, de ouvir palavras sem esperança, palavras que não tocavam seu coração, ela começou a achar tempo para olhar de esguelha, para a luz, como fazem os entocados quando percebem que há luz no fim do túnel, à luz do meio-dia, a vida desperta lá fora. (Lemos, 2016, p.107)

No segundo passo, como processo ritualístico, de acordo com a autora, “Lá foi Madalena, pela primeira vez, para longe de sua rotina, do mundinho em que vivia há 15 anos.” (2016, p.108), Madalena sai de casa para morar com a tia; ao mesmo tempo sai de si própria e alcança a libertação.

Como terceiro passo, Madalena, através do espelho, instrumento usado pelo autor para determinar o *rito de passagem*, consegue transcender a sua própria realidade, tomando consciência de sua situação *underground*.

Tente se manter na sua luz, não à ou na sombra de um outro só porque vocês combinam, gostam das mesmas coisas, riem dos mesmos motivos. O amor não é o jogo das semelhanças, é, sim, o encontro das diferenças. (Lemos, 2016, p.114)

Concluimos que houve o desabrochar do feminino na narrativa do conto. Todos os sentidos de Madalena e da tia enferma foram despertados, agrupando vários sentidos-imagens do feminino, tais como a rosa e o perfume nos cabelos. A voz feminina media a transposição do *underground*, Madalena sai da sombra para a luz, a voz media, pela memória, narrando as ações da personagem na transposição de um não-lugar para o mundo real. Portanto, o enigma da sombra é um espaço virtual, espaço de indeterminação, que permite a transcendência da personagem por um processo ritual para uma tomada de consciência de inferioridade.

No entanto, em *Paixão*, o ato de narrar é um ato de rememoração, de construção da identidade. Constrói-se, rememora-se, ergue-se um conteúdo social masculino uma vez que as flores são o produto da posse masculina, neste conto de Sean O’Faolain.

A personagem não vê, pois, ela foi silenciada pela morte. Ela não tem voz. A não existência a silencia fazendo com que apareça somente nas entrelinhas da voz dos outros. Não há construção da alteridade, há, de maneira contundente, a negação da alteridade.

Se não há uma construção dialógica, a personagem morta da menina não vê a alteridade a partir do outro, mas sim no outro, individual ou social, construtor da sua identidade. Na verdade, não há visão da alteridade, em virtude de não haver uma construção dialógica. Sem voz, há apenas o ponto de vista dele e da sociedade, não dela.

A personagem morta, portanto, não age, não pensa, não fala, o que significa que não pode haver diálogo, porém a sua pureza aparece nas entrelinhas da necessidade de haver flores para o sepultamento. A imposição da identidade da menina vem a partir do ponto de vista do tio, pois ela não dialoga com ele. É a imagem do poder da negação do pensamento masculino sobre ela, um conteúdo da imagem, a voz do grupo social masculino.

A tia ficou em silêncio, existe o silêncio da criança e da mulher, pois o silêncio da tia se expande na imagem da criança morta. A tia se cala neste microcosmo social, a família, pois a sua voz não interfere em nada, nem representa a menina morta, assim como não consegue falar por ela.

A imagem que a alteridade constrói da mulher é uma imagem de candura e fragilidade que se silencia, é uma voz que se submete ao outro, ao dominante. A voz da alteridade decide, não só pelas questões da vida, como também pelas questões relacionadas à menina morta

A identidade feminina é destituída do si, neste conto. Podendo ser silenciada pela imposição do masculino, a mulher, tanto a tia, quanto a menina, a menina e as flores tem o contraponto esse outro que é a voz masculina que cria a identidade delas. Para Ricoeur. “Reforçar é ainda alavancar uma identidade” (2019, p.13). Ao reforçar uma identidade de imagem, ela é marcada. Há uma constituição, a dialética do si, que é silenciada pelo diverso do si.

Em *Paixão* (2004), a voz feminina se cala perante a imposição do grupo social masculino, pois as personagens femininas, a tia e a menina, se encontram e formam um contraponto com a voz masculina, criadora da identidade dela. Neste conto, a voz do narrador é a voz da alteridade, sem permitir que as personagens vejam a própria imagem, ou seja, um outro as vê por elas. As características da ipseidade são as características individuais, a singularidade, e a mesmidade é marcada pelo grupo social.

No conto *Aves* (1999) a voz da personagem feminina mostra a fronteira entre a realidade representada por aspectos vinculados a profundas reflexões de um universo psicológico problemático de uma personagem solitária, mergulhada em problemas existenciais e preocupações, com uma mensagem cinematográfica sobre as aves. O discurso narrativo interior mostra abertamente uma mulher em busca de si mesma, da alteridade de si para si. Ana Miranda

expõe o amor, grande tema desta escritora. Cada conto seu pode ser uma imagem do passado ou o que ela gostaria de viver e de ter vivido.

Em *Viagem a Petrópolis* (2008) a personagem é Mocinha, apelido dado a uma senhora idosa que vive na casa das filhas, em completa solidão. Ela apresenta uma memória mantida por registros de imagens desconexas que lhe aparecem como algo jamais vivido sobre o marido, filhos e elos afetivos que em dia tivera. Essas oscilações acentuam a sua marginalização. Clarice Lispector estabelece o paradoxo entre o eu e o outro, a voz do narrador sugere ao leitor tomar conhecimento de imagens de espelhos avessos, com o velho e o novo, o claro e o escuro, a força e a fragilidade, a vida e a morte. Mocinha toma consciência da alteridade social, pelas atitudes do outro, mas não transcende, permanecendo em sua insignificância. A velhice é a sua sentença de morte, pois Mocinha se vê pela alteridade do grupo social familiar desejando uma mudança, mas a sua visão do eu interior a mantém no cenário da *submerged population*.

Em *A dama no espelho: reflexo e reflexão*, Virginia Woolf começa seu conto, advertindo ao leitor de que não se deve deixar espelhos pendurados em casa. Em seguida apresenta-lhe uma sala. Um cômodo com características humanas às quais refletidas por este espelho se transformam – oferecendo uma realidade mais verdadeira do que a vista no/do local. Se no aposento a vida parece circular, no seu reflexo “as coisas tinham parado de respirar e jaziam imóveis no transe da imortalidade”. Assim, a autora vai indicando o seu ponto de vista de forma metafórica, para revelá-lo mais claramente ao final do conto. Do espelho é possível ver, além da sala, parte de um jardim no qual a proprietária da casa, a sra. Isabella Tyson, colhe flores. Enquanto isso, alguém a observa, fazendo elucubrações sobre sua vida e apresentando-a como uma misteriosa solteirona rica, que viajava muito, possuía diversos amigos, no entanto, sua mobília saberia mais a seu respeito do que qualquer pessoa. Afinal, comparam-se ali os armários repletos de cartas com os próprios sentimentos, sensações e emoções vivenciadas pela sra. Tyson.

O observador, que na verdade é a própria sala, tenta descobrir o que se encontra nas novas cartas que são depositadas sobre a mesa. Para ele, elas parecem plaquinhas gravadas com a verdade eterna e que se abertas revelariam “tudo sobre Isabella e também sobre a vida”. Ao final, contudo, não será preciso nada disso para se elucidar o mistério, pois, no percurso de volta para a casa,

todas as ilusões sobre a vida daquela senhora vão se desfazendo ao passo de que sua imagem começa a ficar mais nítida no espelho.

Assim, entendemos que “ninguém deveria deixar espelhos pendurados em casa” pois eles nos mostram a realidade, desnudam os indivíduos que se atrevem a ficar em sua frente. Da mesma forma, toda aquela quimera, que se criou em torno da personagem, é desfeita quando ela se deixa mostrar pelo espelho totalmente.

No conto de Maupassant, ele abordou o preconceito, a hipocrisia e o egoísmo humano. Há uma crítica ácida do autor sobre a sociedade francesa da época. *Bola de sebo* nos permite uma série de questionamentos sobre a identidade dos seres humanos, tais como se uma profissão pode determinar o caráter de alguém. Maupassant é sagaz na crítica à hipocrisia e preconceito da sociedade da época: em necessidade, não hesitam em aceitar a ajuda de membros de classe inferior, porém, quando o oposto acontece, não abrem mão de seu orgulho hipócrita, impedindo a sua aproximação do outro.

Eveline é um conto com uma atmosfera melancólica. “Tudo passa”. O narrador-observador conta a história de Eveline, uma moça de dezenove anos, órfã de mãe, que vê a sua infância passar pela vidraça de uma janela. Tem que deixar tudo para trás e fugir num barco noturno com Frank para Buenos Aires, para se casar com ele. Irá fugir do pai ameaçador e que tomava todo o seu salário. Eveline trabalha fora, cuida da casa e de mais duas crianças que deixaram a seu cargo. Eveline permite que as lembranças da mãe e da família ergam sobre ela o jugo patriarcal e a aprisionem em seu mundo solitário, como membro da *população submersa*. Ela se vê e aceita como inferior. Não há indícios de luta ou desejo de transcendência. Esta personagem é marcada para o que a memória lhe trouxe em sua vida. Ela abandona o desejo de mudança de vida como um “animal abandonado” e permanece em sua rotina à janela.

A constituição da identidade feminina, em nosso corpus, se dá pela visão da alteridade, pelo excedente de visão que as protagonistas dos contos estudados têm de si mesmas, pela intriga que vivenciam, ao serem levantados os seus elementos ipse na mesmidade social. A memória traz sempre as lembranças de algo que alavanca um momento epifânico de aceitação de sua própria realidade como *população submersa*.

2.5 O conceito do feminino

O conceito do feminino é muito complexo, pois em cada área é visto por uma vertente diferente, o que o torna complexo e polissêmico. A que nos referimos quando aludimos ao feminino? Consideramos de grande importância mostrar aqui como chegamos a este conceito, em se tratando da marginalização das personagens

Segundo Holovko (2008), a partir de Freud, se recebem as primeiras manifestações da questão da mulher. Embora na opinião de muitos psicanalistas hoje, esta primeira imagem de Freud privilegiava a ideia do feminino como falta, carência e vazio. Com todas as mudanças ocorridas no século XX, intensificou-se o estudo sobre o feminino.

Para melhor entendermos as personagens femininas nesta tese, consideraremos a análise do autor Fernando Segolin (1978) sobre o tema do feminino: a colocação da anti-personagem, como ele a define em seu livro *Personagem e Anti-personagem*.

Em sua obra, o autor coloca três tipos de personagens que, mescladas, possam não definir, mas lançar luz ao entendimento da personagem em nosso *corpus* segundo o autor, a personagem-função, própria das narrativas épicas, se desmembra do ser humano e é encarada como um ser de linguagem, ganhando sua própria fisionomia. Ela é vista como um dos componentes da narrativa, ou seja, ela age como um ser cuja ação ficcional é previsível, ou seja, o herói será sempre herói. A partir do momento em que esta personagem perde a previsibilidade e recebe elementos que modifiquem sua estrutura, ela se ressignifica pelas experiências que teve pela memória, com a atribuição de outras funções; temos, então, de acordo com o autor, uma personagem - estado. Esta personagem não é reconhecida rapidamente, mas por estranhamento, pois, em relação à personagem tradicional, ela se desautomatiza, dando lugar à personagem criada dentro dos elementos do discurso narrativo.

Sente-se a transformação da personagem quando os seres funcionais aparecem nos seus movimentos culturais - de funcionalidade e disfuncionalidade colocados diacronicamente. Não se define mais a personagem-função e a personagem-estado, pois elas se misturam e, numa determinada trama, a mesma personagem pode ter as duas características. Segundo Segolin (1978), no romance moderno, o texto define as ações das personagens, criando a personagem-texto que é, ao mesmo tempo, agente e texto. Ela é o próprio texto feito personagem, produto de um jogo textual criado a partir do seu conflito com as outras personagens. O texto passa a ser o herói, assim como palco e ator. Esta personagem-texto somente aparece quando todos os demais atores são transformados por força das ações da trama do texto. É importante salientar que esta personagem-texto perde a funcionalidade, a temporalidade e a referencialidade, uma vez que a sua preocupação é fazer brilhar a textualidade, e não necessariamente os atores. Assim, o objetivo da personagem como texto não é explicitar uma simples intriga, mas o próprio tramar-se textual, enquanto linguagem.

Nessa vertiginosa e constante transformação, os três tipos de personagens se mesclam e aparecem, na narrativa moderna e contemporânea, a anti-personagem ou não-personagem, cuja lógica é a desfuncionalização dos três tipos de personagens que observamos até agora, enquanto palco de um movimento dialético e contraditório; ela não se preocupa em medir a validade ou a invalidade referencial, nem quer descobrir a verdade ou a veracidade dos seres narrativos, tomados como representação dos seres humanos. Para Segolin (1978), a anti-personagem é

Personagem que coloca seu próprio problema de personagem, que se oferece ao leitor como um processo visível e não mascarado pela imagem de um referente ou de uma lógica confundida com ele {...}, a anti-personagem revela-se como o palco de um movimento dialético e contraditório. (SEGOLIN, 1978, p.100).

Portanto, a anti-personagem preocupa-se em se desprender do conceito de mimesis, a fim de mostrar que a verdade ou a não-verdade, pelo menos em literatura, “nasce das palavras do seu arranjo (SEGOLIN, 1978, p. 100). Parei aqui 13/7

Retomando o estudo de Segolin sobre a personagem, o autor tenta estabelecer uma distinção entre a categoria literária e popular da narrativa, assim como cria uma personagem narrativa baseada nas características de ser-linguagem, o que coloca o conto como em constante transformação.

As características de personagens colocadas por Segolin, em 1978, como anti-personagem, se aplicam às personagens de nosso corpus, pois, de acordo com a visão de nossa leitura, estas personagens se mesclam, desprendendo-se da mimesis, oferecendo ao leitor a validade de seu rito de passagem.

Segundo o crítico literário Antônio Candido, em sua obra *A Personagem de Ficção* (1981), em uma abordagem sobre as diferenças existentes entre as personagens, mostra que as “personagens da natureza são apresentadas pelo seu modo íntimo de ser”. O escritor “de natureza” vê o ser humano no que ele tem de mais profundo, no que não se mostra à observação corrente, sendo um enigma interno da personagem.

As personagens femininas, em nosso corpus, em meio ao seu processo ritualístico de linguagem psíquica, exigem do leitor uma atenção, uma percepção profunda, para poder apreender a temática subliminar (a visão de si pela visão da alteridade, numa analogia entre as personagens em seus países, no momento epifânico de seu rito de passagem), que determina o fio narrativo de nosso *corpus*. O que podemos compreender, em nossa análise, é que o modelar das personagens abre um espaço para a inserção subliminar de uma temática paralela. Segundo Vera Bastazin:

O artista fecunda, cria contornos e processa a nitidez (ou a opacidade) de sua personagem. Esse ser moldado como argila no texto literário atinge, muitas vezes, tal densidade que chega a abalar o leitor, despertando-o para um tipo de questionamento quase inevitável: ‘Mas será que existem mesmo *pessoas* assim?’ (BASTAZIN, p. 47, 2006)

Em resposta à citação acima podemos dizer que não, não existe essa personagem. A personagem do conto é uma construção ficcional, por não se assemelhar ao leitor. Elas fazem com que o leitor questione as suas identidades, como personagens representantes do ser humano, por serem totalmente, como diz O’Connor, excêntricas, fora do centro, não se tornando representantes referenciais de um indivíduo. As personagens do corpus, como dissemos acima,

estão inscritas numa narrativa de cunho social, em que o conceito de *população submersa* as coloca à parte da sociedade.

Já nas origens das sociedades, “quando os indivíduos gregários se tornam sedentários e latifundiários, a mulher é colocada em papel recluso e inferior”. (BEAUVOIR, 2015, p.87) Em várias sociedades primitivas, a mulher é o elemento principal, pois a antropologia dá destaque a muitas sociedades matriarcais, no entanto, durante séculos, a mulher manteve-se na posição de vassala, sem direito algum na sociedade, sendo que, de acordo com Simone de Beauvoir (1967), em *O Segundo Sexo*, até suas vestimentas foram primitivamente destinadas a deixá-la impotente e fragilizada. Aos poucos seus direitos foram assegurados, como o direito ao voto e ao trabalho. Segundo Simone de Beauvoir, a partir do momento em que ela deixa de ser uma parasita, desmorona o sistema baseado em sua dependência, pois deixa de existir a necessidade de um mediador masculino entre ela e o Universo. Nosso foco está sobre este cenário de fragilidade, sobre a mulher colocada como um ser à parte da sociedade.

Como continuidade, pesquisamos a Des/Mitificação nos contos escolhidos, referentes ao rito de passagem em que a mulher, como membro da *população submersa* aparece, no desenlace do evento único, o mito do feminino. De acordo com Clarissa Pinkola Estés, analista junguiana e contadora de histórias, a partir de mitos, contos de fadas, lendas do folclore e outras histórias escolhidas em vinte anos de pesquisa, a mulher pode se ligar novamente aos atributos saudáveis e instintivos do arquétipo da Mulher Selvagem. Para a analista, vários arquétipos se levantam com a ação transformadora da psiquê feminina. Em seu livro *Mulheres que correm com lobos* (2014), Estés cria um léxico para a psiquê feminina, revelando uma psicologia da mulher em seu estado mais puro, o da busca do conhecimento da alma. Cada uma das personagens escolhidas nos contos deste projeto se adapta a um dos arquétipos enunciados na obra de Estés, proporcionando um processo de análise de rituais, mitos e, até mesmo de alegorias vivas em sua essência.

Sendo o mito criação da mente humana sobre alguma pessoa ou algum evento, pode-se dizer que serve de modelo à existência humana, além de lhe conferir valores. O mito objetiva revelar o sentido dos ritos e tarefas de conduta moral e fornecer o contexto para a sua realização. Segundo Eliade (1963), em

Aspectos do Mito, a função maior do mito é “revelar o modelo exemplar de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas” (Eliade, 1963, p.19). O rito permite viver o mito e seus símbolos, pois a transição dele tem por função representá-lo. A eficácia simbólica dos ritos é garantida pelo mito, pois os gestos rituais são importantes no que concerne à recriação do mundo.

Faz-se necessário observar que o mito, que envolve nosso estudo, tem como base a transformação das protagonistas, cada uma de per si, envolvidas que são por valores sociais, psicológicos e morais, transformadores delas em membros da *população submersa*. A própria imagem da mulher criada pela sociedade é uma mitificação que a coloca na posição de sujeito submerso.

Capítulo 3

O *rito de passagem* e a construção identitária

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos. Portanto, o real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários. Heráclito (470 a.C.)

Neste capítulo, o objetivo é analisar as imagens, os significantes e os significados do espectro do mito, que especificamente estão presentes no rito de passagem de aflição de vida das personagens protagonistas dos contos do corpus, deflagrador da angústia causada na personagem antes da tomada de consciência de sua inferioridade como mulher, conforme explicado por Victor Turner. Para entendermos como se dá a instalação deste mito, no reconhecimento da formação da identidade pela visão da alteridade, fazemos uma análise conceitual em paralelo à análise dos contos.

Apresentamos o conceito de mito e todos os conceitos envolvidos no processo e no desenvolvimento do rito de passagem e seu processo ritual. A importância da análise do mito, dentro do processo do rito de passagem e seu ritual, está no fato deste organograma se imiscuir no processo da constituição identitária. Temos ciência de que a condição da mulher, como ser inferior, aponta para uma condição histórica e étnica relacionada às culturas; no entanto, o que procuramos demonstrar e explicar, a partir dos conceitos e do corpus analisado, não é, em si, o mito como uma construção histórico-cultural, mas, o mito como uma estrutura simbólica do processo ritual ligado à construção histórico-cultural.

3.1 – O mito: sua linguagem no rito de passagem, significantes e significados.

O mito existe desde que o indivíduo se deu conta da sua própria história, de sua condição e da sua relação com o mundo. No entanto, os conceitos sobre este são posteriores. O mito é um processo social, uma criação do grupo social, antes de qualquer coisa, é uma história contada, mas não tem autor ou criador, tendo sido vivenciada por um rito, que lhe permite passar para o concreto. O emissor do mito é a própria sociedade à qual pertence. Os temas mitológicos não são atemporais, e a sua inflexão cabe à cultura à qual eles estão vinculados. Os mitos oferecem modelos de vida, adaptados a cada época.

A concepção do mito tem inúmeras origens na história do conhecimento. É possível dividir o estudo do mito em duas linhas: a linha filosófica, que se inicia na Grécia e a linha moderna da Ciência, a partir do século XIX. O mito do *Rito de Passagem*, é um mito atual e moderno.

(...) na medida em que uma cultura se desenvolve, sua mitologia tende a tornar-se enciclopédica, expandindo-se num mito total que envolve uma visão da sociedade em seu passado, presente e futuro, sua relação com os seus deuses e com os seus vizinhos, suas tradições, seus deveres sociais e religiosos e seu último destino...) (FRYE, 1973, p. 35).

Os temas mitológicos não são atemporais, e a sua inflexão cabe à cultura à qual eles estão vinculados. Os mitos oferecem modelos de vida, sendo que devem ser analisados a partir do seu momento histórico-cultural. A partir do século XVII, a secularização começa a quebrar paradigmas, mudando valores sociais. Já não se pode definir um único ethos para todas as sociedades, o que muda a relação com o mito. No âmbito literário os mitos são semelhantes aos contos populares e às lendas, mas apresentam uma função social diferente. Eles tanto instruem como divertem e, por vezes, um grupo deles chega a transformar-se em histórias esotéricas, para serem reveladas apenas aos iniciados.

A questão do mito não se enquadra numa área de estudo definida; assim, ela é discutida em muitas áreas de conhecimento, pois aborda muitas facetas. Se recorrermos à raiz da palavra mito, segundo Sancassani (2018), verificamos que o mito está ligado a um ritual em que as coisas são ditas de outro modo. Há algumas acepções na própria origem da palavra e isso denota um indício de mudança e a certo ponto a palavra mythos é associada ao discurso do outro, de uma narrativa outra como reação ao desconhecido e diz respeito a eventos. Há uma questão fundamental por detrás da questão do mito, que é a busca pela verdade. O indivíduo passa por um processo ritualístico, vivendo o mito, em busca da verdade da sua própria existência.

Segundo Mircea Eliade (2000, p.125), em *Mito e Realidade*, depreendemos que o mito fala ao homem.

O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer o que já foi feito, e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. Por que hesitar ante uma expedição marítima quando o Herói mítico já a efetuou num Tempo

fabuloso? Basta seguir o seu exemplo. De modo análogo, por que ter medo de se instalar num território desconhecido e selvagem, quando se sabe o que é preciso fazer? Basta, simplesmente, repetir o ritual cosmogônico, e o território desconhecido (= o “Caos”) se transforma em “Cosmo”, torna-se uma imago mundi, uma “habitação” ritualmente legitimada. A existência de um modelo exemplar não entrava o processo criador. O modelo mítico presta-se a aplicações ilimitadas. O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O Mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. Através dos mitos e dos símbolos da Lua, o homem capta a misteriosa solidariedade existente entre temporalidade, nascimento, morte e ressurreição, sexualidade, fertilidade, chuva, vegetação e assim por diante. O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos. (ELIADE, 2010, p.211)

Nos mitos revela-se uma linguagem simbólica, que transita entre significante e significado criando uma imagem que aponta para a epifania, para a revelação do mistério que se constitui no desvelar do eu diante do espelho. Sendo o mito criação da mente humana, sobre alguma pessoa ou algum evento, serve de modelo à existência humana, além de lhe conferir valores. O mito objetiva revelar o sentido dos ritos e tarefas de conduta moral, além de fornecer o contexto para a sua realização. Segundo Eliade (1963,p.19), em *Aspectos do Mito*, a função maior do mito é “revelar o modelo exemplar de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas”. Entende-se que o rito permite à personagem, viver o mito e seus símbolos, o que significa o exercício da representação que alcança graus de alegorias no plano estético. Considera-se que o mito, que envolve nosso estudo, tem como base a percepção das protagonistas, a epifania do próprio rito, envolvidas como são por valores sociais, psicológicos e morais, como membros da *população submersa*. A sociedade cria uma imagem, uma mitificação que a coloca na posição de sujeito submerso.

Na epifania do rito de aflição, abre-se uma fratura na qual se mitifica todo o evento que é desconhecido e não explicado, criando-se uma aura de reconhecimento de si em torno deste (é o embate onde se dá a contraposição das duas visões de mundo e a personagem assume a sua visão). Assim, o mito se justifica como um momento epifânico dentro do rito. Os mitos podem ser relacionados às justificativas para o inexplicável, pois mitifica-se todo o evento que é desconhecido e não explicado, criando-se uma aura em torno deste. A

ideia de mito implica muitas facetas, mas está no cerne do próprio indivíduo como um profundo significado emocional. Como podemos ver em Hook:

[...] a verdade essencial do mito reside no fato de que ele incorpora uma situação de profundo significado emocional, uma situação, alias, que por natureza recorrente exige a repetição do ritual, que lida com a situação e satisfaz a necessidade evocada por ela. (HOOK, 1963, p.85)

Hook aponta para a movimentação de símbolos, fragmentos de mitos e rituais, estabelecendo a vida como um meio à adaptação de ambientes, adaptação a condições adversas. Os mitos, em certos momentos se manifestam como expressão das emoções resultantes dos enfrentamentos da vida, em meio a condições adversas, internalizados nos processos dos ritos de passagem. Para nossas protagonistas, as emoções resultantes de seus enfrentamentos internalizados nos processos de *rito de passagem* levam à tomada de consciência. Para Isabella Tysson, a expressão da manifestação é o momento em que ela se encontra em frente ao espelho e se vê como real, num borrão de tintas, pela alteridade social; em *Aves*, a protagonista se transforma em uma ave e enfrenta a sua solidão, sentindo o corpo apertado e as patas encolhidas, como um observador à janela; Bola de Sebo experimenta uma sensação de indignação e humilhação ao lembrar dos momentos em que fora obrigada a aceitar os beijos do inimigo, de quem tinha nojo e com quem fora obrigada a ficar pela imposição do grupo; Madalena, em *O enigma da sombra* apresenta uma manifestação de emoções a partir do sensorial, pelo perfume da rosa, pela água do banho, pelo desenrolar dos cabelos, no enfrentamento de sua solidão; Eveline manifesta suas emoções com relação à solidão, como um bicho indefeso, não demonstrando mais qualquer sentimento em seu olhar; a tia da menina morta, em *Paixão* expressa suas emoções em ira contra o irmão, na trilogia de identidades que compõem a visão da alteridade, do patriarcal ao feminino subjugado; Mocinha não manifesta emoções, mas sim um misto de sentimentos desconectados entre a realidade e o imaginário⁹, nas lembranças entre o presente e o passado,

Para Durkheim(1982), os símbolos lógicos são construídos pelo homem que toma como modelo a vida coletiva. As classificações são sistemas cujas partes estão dispostas em ordem hierárquica de gênero e espécie, categorias

estas que o homem emprestou de seu modo de agrupar a vida social. O mito é uma forma de representação simbólica. O pensar simbólico se dá por meio da interpretação que constitui os sentidos. A palavra símbolo, no romantismo, associa o símbolo à maneira intuitiva e sensitiva de apreender as coisas. A oposição entre símbolo e alegoria foi introduzida por Goethe, quando este mostra que o símbolo se dirige à percepção e diz que não é dominado pela razão e seu sentido é infinito. O que está no mito significa apenas aquilo que é e que seus símbolos apontam para ideias que sejam significativas em si. Madalena não significa *submerged population*, ela é a *submerged population*, assim como a rosa é a feminilidade- é o símbolo desse (re)conhecer. Assim a rosa é uma imagem simbólica. Por trás das imagens dos mitos, há verdades existenciais que precisam ser trazidas à luz.

Se pensarmos no símbolo como signo, podemos entender a linguagem do mito como uma revelação de verdades ocultas. Há um potencial quantidade de sentidos relacionados entre os significantes do símbolo - imagem e seu significado – sentido. Podemos dizer que os significantes e significados trazem um sentido para imagem mítica. Tudo redundando em um processo ritual. Tomemos uma cerimônia de casamento para ilustrar o conceito. O significante é o vestido branco, o véu, a coroa de flores, os noivos, e o significado é o próprio casamento, um estado de passagem da vida como solteiros para um estado não-solteiro. O casamento envolve o processo todo de passagem, é um ritual de passagem, pois a imagem mítica é o próprio evento. Podemos nomear o momento do “sim” como o *rito de passagem* do casamento, pois o mito se instala, quando a noiva se olha no espelho e é despertado o seu reconhecimento como feminino, como pureza, como junção de dois indivíduos.

Nos contos escolhidos, começando com *Bola de Sebo*, o significante é uma bola de sebo muito comum na sociedade da época para se economizar óleo; o significado é a imagem que o sebo traz de sujeira, oleosidade, repugnância. Temos neste conto um outro significante de contexto social, a melodia da Marselhesa cantolada na viagem, cujo significado é a tentativa de humilhação. A imagem da prostituta sentada dentro da carruagem é o mito, sendo o rito, o reconhecimento dela como prostituta, como *população submersa*, sem condição de mudança. O processo ritual, portanto, é o movimento, a ação que se desenrola nesse evento, em que Bola de Sebo, a prostituta, entra na

carruagem, senta-se e se reconhece como *underground*, em prantos, sentindo-se inferior a todos.

No conto *Paixão*, o mito é a profanação da morte, na figura da menina morta; o significante são os lírios do jardim de tio Cony e o significado a negação do outro. O processo ritual se dá nas palavras da tia, quando diz que, mesmo sendo ela a morrer, não teria as flores doadas pelo irmão. Este é o rito da negação do pertencimento, uma revelação da inferioridade.

Nos demais contos, temos também esta diferenciação entre o significante e o significado, que alavancam um mito, através de um processo ritual e de um *rito de passagem*.

No conto *Aves*, os pássaros são o significante, cujo significado é a liberdade, a vontade que a protagonista tem de se identificar de si para si, num processo ritual de identificação com o voo das aves, que ela não pode alcançar, permanecendo como *população submersa*.

No conto *Eveline*, a janela é o significante e a abertura para o mundo é o significado, a tal ponto de não termos certeza, como *leitores atentos*, teoria de Sean O'Faolain, do fato de que a personagem permanece o conto todo naquele lugar, a janela. O processo ritual é a história de amor não vivida, o mito do isolamento, que desencadeia o *rito de passagem* em que Eveline se nega a prosseguir com o amado para ficar com a família.

O mito da velhice é sutilmente mostrado por Clarice Lispector, em *Viagem a Petrópolis*, num processo ritual de abandono e morte. O significante se encontra na aparência e nos devaneios de Mocinha, trazendo um significado de velhice e esquecimento mental. O processo ritual se passa nos pensamentos dela entre ser e não ser e na sua caminhada para morte, ao sair da casa de Alberto.

Terminamos com *A Dama no Espelho: reflexo e reflexão*, que tem o espelho como significante e marginalização como significado, pois a imagem mostrada é a de uma pessoa totalmente diferente nos dois opostos, dentro e fora da realidade. O processo ritual se dá na caminhada de Isabella do jardim à frente do espelho, onde o mito se instala.

O mito não pode ser dissociado do espaço em que se manifesta, como constituição de sentido, pela linguagem, pelo rito, que, na sua repetição, na

atualização do mito, age da mesma forma que a memória para a atualização dos eventos, para a sua presentificação.

3.2 – O Rito de Passagem e o processo ritual

O estudo sobre *Ritos de passagem* fundamenta-se, aqui, nos conceitos de Genep (2011), em *Os Ritos de Passagem*, assim como nos conceitos de Victor Turner (1974), em *O Processo Ritual: estrutura e ante-estrutura*.

Arnold Van Genep (2011) foi o primeiro a enunciar o conceito de ritos de passagem como uma teoria geral de socialização, em sua obra *Os ritos de passagem*, para denotar rituais que marcam a fase de transição entre a infância e a maturidade, assim como a plena inclusão do indivíduo em uma tribo ou grupo social, como no caso das protagonistas de nosso corpus..

Ritos de passagem, de acordo com o autor, são definidos como "ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social e idade" (GENNEP, 1967, p. 94). Tais ritos são marcados por uma tríplice progressão de sucessivos estágios de rituais: (1) a separação ou o pré-liminar (oriundo de "limen", expressão do latim para limiar), quando uma pessoa ou um grupo se separa de um ponto determinado da estrutura social ou de um conjunto anterior de condições sociais; (2) margem ou liminar, também chamada por alguns antropólogos de liminaridade, quando o estado do sujeito ritual é ambíguo, ele não pertence a uma fase anterior, mas também não alcançou a seguinte e (3) agregação ou pós-liminar, quando o assunto ritual entra num novo estado estável com seus próprios ritos e obrigações. Esses estágios, tais como descritos por Genep, configuram a natureza das personagens liminares; nossas protagonistas estão em seu estágio ritual, na margem ou liminaridade, pois, a partir do momento em que tomam consciência de si, deixam de pertencer à fase anterior, no entanto, também não transcendem para a fase seguinte.

É importante apontar, também, que há uma distinção entre rituais de crise de vida e os rituais de aflição, de acordo com Victor Turner (1967), como

desenvolve em seus livros *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura* e *A Floresta dos Símbolos*. Rituais de crise de vida são aqueles que marcam a transição de uma fase do desenvolvimento para outra. São pontos importantes no desenvolvimento físico ou social, como nascimento, puberdade ou morte.

Turner (2011), influenciado pelas reflexões de Van Gennep, retoma a questão dos *ritos de passagem*. Para o autor, o rito se configuraria na sequência entre ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho. O processo liminar assinalaria o estado em que ocorre o distanciamento da estrutura social, ou seja, a anti-estrutura. A liminaridade seria um estado ambíguo e indeterminado em que os indivíduos escapam às classificações que determinam estados e posições num ambiente cultural.

Na liminaridade, as personagens do corpus, como atores sociais, ocupam um lugar nas margens da sociedade, caracterizando-se como um painel em branco onde a nova situação é inserida e afirmada pela alteridade, na visão do outro, possibilitando a transcendência ou não para outro plano de sua vida, não havendo transcendência dentro do grupo social para outra condição. O *rito de passagem* se dá no momento epifânico em que a personagem sofre a transformação, às vezes num átimo de segundo, percebendo-se como inferior e tomando consciência de sua situação, como sujeito em busca de sua construção identitária.

No processo ritual vivido pelas protagonistas dá- um rito de angústia dentro do rito de crise de vida, conforme enunciado por Tuener. Esses rituais diferem dos de aflição, porque estes são realizados por indivíduos que dizem ter sido pegos pelos espíritos de parentes falecidos a quem eles esqueceram ou negligenciaram. Victor Turner partiu de uma perspectiva estrutural-funcionalista, buscando padrões universais para uma abordagem que focasse os conflitos sociais. Turner desenvolveu uma teoria dos dramas sociais, ampliando a classificação de Van Gennep para uma quarta fase, a do desfecho, reincorporando os indivíduos contestadores ou admitindo a cisão. Turner desenvolve um modo de interpretação do ritual e da angústia, oriundo das relações sociais.

Assim, as mudanças de estado, em qualquer sociedade, devem ser eficientes. Para que isso aconteça, elas têm que ser intrinsecamente ligadas à compreensão do processo ritualístico e sua estrutura e à existência de uma

experiência repleta de tais momentos de passagem. Ao mesmo tempo, a integração dos indivíduos no processo liminar depende da permeabilidade dentro da comunidade. Faz-se importante observar como todos esses conceitos ritualísticos são usados na literatura. Os ritos de passagem tem início na literatura antropológica, na análise tanto de processos rituais, sequenciais, individuais e sociais, que se estabelecem por determinadas características e que, de uma forma ou de outra, impactam a vida dos indivíduos.

A literatura reporta os eventos que envolvem a vida dos indivíduos e de seu mundo, eventos que estão sempre em devir, sempre em processo de transformação.

Ritos de passagem são, portanto, celebrações que marcam mudanças de *status* de uma pessoa no seio de sua comunidade, sendo que, em nosso corpus, a mudança é individual, não transcendente, somente percebida pela performance da personagem na comunidade. Podem ocorrer de diversas formas, por meio de rituais místicos ou através de uma *performance* que demonstre a mudança do ciclo de vida e conseqüente transcendência, ou não, por parte da personagem.

O trabalho de Gennep e Turner, a partir do século XIX, ganhou grande importância na cultura industrializada ocidental. Faz-se necessário explicar que o rito de passagem de crise de vida observa-se em qualquer sociedade, mas, passou a ser estudado a partir desta época. Há de certa forma, na comunidade ocidental, uma visão naturalista e universal do processo da passagem, o que justifica a construção do pano de fundo, do lócus do nosso corpus, com ambientes naturais, selvagens, ou não, vividos pelas protagonistas. A ideia das personagens vivenciarem o *rito de passagem* em lócus que evoque a natureza, ou, o intocado, o desconhecido, é uma analogia ao processo físico-psicológico.

Os rituais de passagem são elementos determinantes da estruturação identitária do indivíduo, intensificam a determinação da formação da identidade pelo auto-reconhecimento, na ritualização, a repetição das ações e dos pensamentos, expressos nos símbolos, como, por exemplo, os quatro lírios que simbolizam a purificação, a transmutação; a janela, que simboliza a alma de Eveline, o seu quarto, que seria sua mente; o espelho revelador do ego para Isabella Tyson; a roupa suja e rota de mocinha, simbolizando sua velhice; a aparência e comparação de Bola de Sebo com algo repugnante e degradante;

as aves, portadoras do sentimento de liberdade e terror; a rosa e o perfume de Madalena, símbolos de feminilidade, mas também de tomada de consciência.

3.3 A angústia na inscrição da voz feminina no rito de passagem

No corpus desta tese, a angústia vivida pelas personagens está expressa em suas vozes, em suas palavras que ecoam dentro do texto, marcando a sua condição marginal, inferior, evidenciando um processo de ritual de passagem de re-conhecimento de si próprias através do alter do grupo social em que estão inseridas.

Para Kierkegaard (*Vigilius Haufniensis*), a angústia é um medo disperso, fora de foco. Ao autor usa o exemplo de um homem na beira de um precipício que, ao olhar para baixo, experimenta medo de cair, mas, ao mesmo tempo, sente um grande impulso de se atirar intencionalmente. Essa experiência de dupla sensação é a ansiedade devido à nossa completa liberdade para escolher saltar ou não saltar. O mero fato de alguém ter a possibilidade e liberdade de fazer algo, mesmo que seja aterrorizante, desencadeia um imenso sentimento de angústia, que Kierkegaard denomina como "vertigem de liberdade".

O filósofo focaliza a primeira ansiedade experimentada pelo ser humano: a escolha de Eva em comer da árvore do conhecimento, proibido por Deus. Os conceitos do bem e do mal não existiam antes de Eva comer o fruto da árvore. Ela não sabia que isto era um "mal", mas sabia que Deus lhe tinha dito para não comer da árvore. A angústia vem da própria proibição por parte de Deus implicar que Eva era livre e que poderia escolher obedecer ou desobedecer a Deus. Após Eva ter comido da árvore, o pecado nasceu. Então, segundo Kierkegaard, a angústia precede o pecado e foi a angústia que levou Eva a pecar e a levar Adão com ela.

No entanto, Kierkegaard menciona que a angústia é um modo da humanidade ganhar salvação. A experiência da angústia informa-nos das

nossas possibilidades de escolha, do nosso autoconhecimento e responsabilidade pessoal, levando-nos de um estado de imediatismo não-autoconsciente a uma reflexão autoconsciente.

Segundo o filósofo, a angústia é tomada como condição fundamental da existência humana, da qual cada indivíduo, por mais que deseje fugir, não encontra fuga da mesma, pois ela propicia ao homem a liberdade através das possibilidades que a mesma visualiza.

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que não seria impossível deixar de encarar. Esta É a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar, o espírito, estabelece a síntese, a liberdade emerge o olhar das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar. (KIERKEGAARD, 2010, p.66)

Há um primeiro momento sobre o sentimento de desamparo que o ser experimenta frente ao seu silêncio interior. Na tensão entre universal e singular, que nasce na possibilidade de uma existência, nasce uma conquista, a conquista da singularidade do eu.

Segundo Kierkegaard (2010, p.163), “angustiar-se é uma aventura pela qual todos têm que passar [...] para que não venham a perder, nem por jamais terem estado angustiados, nem por afundarem na angústia: ” Existir é angustiar-se, tomar a consciência de que sua singularidade passa pelo processo de angústia que, para o filósofo (2010, p.47), “é aquilo ao redor do que tudo gira”, embora o indivíduo a ignore, quando vive na fluidez dos seus atos; quando a angústia surge o impele a uma tomada de consciência, a uma reflexão. O nada faz nascer a angústia, ela simplesmente acontece, num susto, num tremor, numa ânsia. Quando a possibilidade de poder aquilo que não é possível para si aparece, isto surge como angústia. Na voz de Haufniensis, Kierkegaard afirma que “ a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade”, isto é “ a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade de ser capaz de, a possibilidade de poder sim ou não.” (KIERKEGAARD, 2010, p.46)

Em tal estado, existe calma e descanso, porém existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada contra que lutar. O que existe então? Nada. Que efeito produz, porém, este nada? Este nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério profundo da vida; é, ao mesmo tempo, angústia. (KIERKEGAARD, 2010, p.45)

Essa outra coisa a que Kierkegaard se refere é o nada, é o que dá origem à angústia, pois há uma relação entre o nada e a angústia. Na relação entre a alma e o corpo, Kierkegaard questiona a presença da angústia.

Qual é, portanto, a relação do homem com esta potência ambígua? Qual a relação do espírito com ele mesmo e com sua condição? A relação é a angústia. O espírito não pode estar contente com ele mesmo, nem apreendeu-se, enquanto o seu eu se conservar exterior a si mesmo. (KIERKEGAARD, 2010, p.47)

Kierkegaard fala da condição do eu, da sua constituição e de como esse eu experimenta sua individualidade, já que o indivíduo se constitui com angústia, há uma relação intrínseca entre a angústia e a constituição do eu.

O eu não é a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si próprio, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida. O homem é uma síntese de infinito e finito, de temporal e eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. (KIERKEGAARD, 1979, p. 337)

A angústia nos dá a medida da experiência do sujeito enquanto sujeito humano. No lugar de um “penso, logo existo”, poderíamos definir a experiência da angústia como aquilo que está no lugar do pensamento. Como se a angústia fosse o nascedouro da consciência. A angústia leva as protagonistas do corpus à tomada de consciência, pois ela surge no momento em que elas são confrontadas com sua marginalidade. Surge daí a liberdade como condenação, pois a angústia surge no momento em que o homem percebe a sua condenação à liberdade, já que sabe que é o senhor do seu destino. A angústia deflagra uma tomada de consciência, desvela um destino onde não existe saída da condição *underground*, na qual a sociedade as colocou. As personagens do corpus vivem as possibilidades das circunstâncias que elas vivem. em cada cultura, em seu tempo e espaço.

Talvez o reconhecimento de que há um destino para além da vontade humana reposicione o ser humano diante da natureza, da história, do outro e de si mesmo. Talvez a angústia ceda de sua imobilidade diante da aceitação da finitude.(TIBURI,2019,p.

A angústia é o efeito do nosso contato com as possibilidades da vida mais ou menos estreitas conforme as circunstâncias vividas por cada um. Ao falar de angústia, estamos diante daquilo que nos oprime, como um canal estreito, um obstáculo a ser atravessado. Tal é a sua etimologia. Mas ela é mais do que um sentimento, ela é a posição que implica a percepção, um certo tipo primitivo de saber sobre o caráter absurdo da vida e, no meio dele, a consciência do minúsculo ser humano lançado entre a potência e a impotência, o brilho e o apagamento, a grandeza e a miséria de sua própria condição. Heidegger, influenciado por Kierkegaard, dizia que temos que fazer escolhas, mas não temos certeza de que haverá resultados favoráveis a nós. “A única certeza é a vida de culpa e ansiedade”, ele dirá em um livro como *Ser e tempo* (1927).

A angústia é um marco fundamental da vida das personagens dos contos do corpus.

É no rito de passagem da angústia que elas tomam consciência através da sua percepção da marginalidade em que são colocadas. Elas tomam consciência do minúsculo ser humano que são lançadas entre a potência e a impotência, na miséria de sua própria condição. Embora as personagens façam suas escolhas, seu status de marginalidade não se altera, elas tomam consciência de sua condição *underground*, corroborando com o que defendemos aqui, elas se tornam membros da *população submersa*, de acordo com a teoria de Frank O'Connor, em *The lonely voice*.

Esse reconhecimento que as personagens têm de si mesmas aponta um destino para além da vontade humana. Cria uma expectativa de reposicionamento delas diante do outro e de si mesmas, levantando a questão da sua presença no mundo. Esse momento de angústia, precursor do rito de passagem, impulsiona a percepção de sua inferioridade.

Talvez o reconhecimento de que há um destino para além da vontade humana reposicione o ser humano diante da natureza, da história, do outro e de si mesmo. Talvez a angústia ceda de sua imobilidade diante da aceitação da

finitude. Mas como aceitar a finitude nesse tempo em que perdemos a capacidade de meditar sobre a morte e, ao mesmo tempo, tudo parece tão morto? A angústia nos coloca, portanto, a questão de nossa presença no mundo. Não se trata apenas da pergunta pelo que somos, ou o que fazemos, mas o que estamos experimentando. Como vivemos diante do fato de que estamos necessariamente relacionados a nós mesmos, além de estarmos relacionados aos outros e à alteridade como lugar da diferença?

3.4 O processo para o *rito de passagem* de crise de vida.

A angústia é, portanto, o elemento que impulsiona o desejo da tomada de consciência de si, pois é o vazio anterior, o medo que impulsiona o momento breve e único da certeza da personagem feminina como *underground*, como ser marginalizado, à parte da sociedade. Retomando o estudo feito até este ponto, verificamos que os elementos modais e as valências demonstrativas e caracterizadoras de cada personagem são deflagradoras dos elementos *ipse* e *idem* de sua personalidade, tornando-as indivíduos que buscam a visão do excedente de sua alteridade, de acordo com Levinas e Ricoeur. O conto, por ser breve e intenso, narrativa de um evento único, de acordo com Cortázar, Piglia e Poe, é o gênero que se adapta à teoria de Frank O'Connor, corroborado por Sean O'Faolain, a teoria da *submerged population*. Neste sentido, também demonstramos anteriormente como Marie Louise Pratt e Charles E. May se colocam positivamente com referência a esta teoria do crítico irlandês.

A ideia do vazio anterior à tomada de consciência é uma analogia, é aquilo que leva o indivíduo a tal situação. Pelo processo ritual do *rito de passagem*, antecedido pela angústia, vazio identitário, é que acontece a epifania da tomada de consciência por parte das protagonistas dos contos do corpus. O rito é a passagem do desconhecimento identitário para o conhecimento de si. O ritual é a experiência que promove esta revelação, a visão de si a partir da alteridade. A personagem sente os elementos que levam ao vazio impulsionador da tomada

de consciência. O excesso de visão que o outro imprime é o início da negação do alter social sobre as protagonistas de nossos contos. O processo ritual que antecede o rito ascende e revela o movimento do desconhecido para o conhecido, pois o processo ritual, na narrativa do conto, impulsiona o ápice do evento, força a tomada de consciência da personagem como *underground*, sendo o rito o momento em que as personagens passam do desconhecido para o conhecido.

No entanto, o percurso identitário é posto em causa pela ritualização do processo, enquanto repetição pelas ações e palavras. O dilema fundamental do indivíduo é tentar manter um sentimento de continuidade, entre ritos e devir.

A imagem da *performance* é criada pela própria descrição da narrativa, pois a fala das personagens performatiza as suas ações. As personagens femininas do corpus, agindo linearmente dentro do conto, colocam-se pelas ações e pela fala, ou seja, dizendo e fazendo, uma vez que a ação da *performance* acontece não somente a partir dos movimentos, mas também da sua fala. A fala dá amplitude à ação enquanto voz. A expectativa para chegar ao objetivo final é a mola propulsora e desencadeadora de todo o processo.

A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz ‘sim’ à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o carnaval] e 3) no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos autores durante a performance [como quando identificamos como Brasil o time de futebol campeão do mundo]. (PEIRANO, 2003, p.11)

O ritual pode ocorrer pelos elementos ligados ao corpo, à coreografia, à dança, assim como aconteceu na escola de Safo, que teria sido talvez a primeira escola de aperfeiçoamento para moças, onde elas aprendiam todo o necessário para sua entrada na maturidade. O canto de Safo já era um ritual para o *rito de passagem* para a juventude, pois a passagem se faz pelo ritual demonstrado pelos atos da personagem.

É importante observar a abrangência do ritual, tanto gráfica quanto simbolicamente, saber qual a importância do corpo no desenvolvimento desse ritual, pois tanto a fala das personagens quanto suas ações estão ritualisticamente delineadas em todo o trajeto da parte liminar.

Queremos mostrar com isso, que cada fase se distingue da outra por meio de uma *performance* ritualística. As ações vividas pela personagem têm origem no impulso instintivo, passando pelo processo de angústia que, alavancando a percepção de seu estado marginalizado, a leva ao instante breve e único da tomada de consciência e consequente aceitação, como conformação, de sua imagem *underground*, como membro da *população submersa*.

A Dama no espelho: reflexo e reflexão, primeiro conto de nosso corpus, da escritora Virginia Woolf, nos faz enfrentar um desagradável confronto com a realidade e as máscaras construídas por cada indivíduo. Pela visão da alteridade social, a protagonista percebe a sua inferioridade através do espelho, que reflete seus pensamentos sobre o ser e o não ser, numa visão confusa, em que não mais se desvenda o real e o irreal. Neste conto, a autora utiliza um processo de “escavar túneis”, “Tunneling Process”, teoria da própria autora, na mente da personagem, para permitir que se saiba o que ela está pensando em um nível muito profundo. O narrador cobra do observador um cuidado maior e necessário, na descoberta da identidade da personagem. Percebe-se a imposição da sociedade patriarcal sobre o universo feminino, a relação eu-outro, o interior e o exterior. A protagonista do conto, Isabella Tysson, a princípio, recebe nome e sobrenome, porém este lhe é retirado em frente ao espelho.

Virginia Woolf começa seu conto, advertindo ao leitor de que não se deve deixar espelhos pendurados em casa. Em seguida apresenta-lhe uma sala. Um cômodo com características humanas às quais refletidas por este espelho se transformam – oferecendo uma realidade mais verdadeira do que a vista no/do local. Se no aposento a vida parece circular, no seu reflexo “as coisas tinham parado de respirar e jaziam imóveis no transe da imortalidade”. Assim, a autora vai indicando o seu ponto de vista de forma metafórica, para revelá-lo mais claramente ao final do conto. O processo ritual desenrola-se de dentro da sala para o jardim da casa, na visão de um narrador que não se vê, talvez seja alguém sentado na poltrona ou a própria sala.

Do espelho é possível ver, além da sala, parte de um jardim no qual a proprietária da casa, a sra. Isabella Tyson, colhe flores. Enquanto isso, alguém a observa fazendo elucubrações sobre sua vida e apresentando-a como uma misteriosa solteirona rica, que viajava muito, possuía diversos amigos e da qual sua mobília saberia mais a seu respeito do que qualquer pessoa. Afinal,

comparam-se ali os armários repletos de cartas com os próprios sentimentos, sensações e emoções vivenciadas pela sra. Tyson.

O observador, que na verdade, pode ser mesmo a própria sala, tenta descobrir o que se encontra nas novas cartas que são depositadas sobre a mesa. Para ele, elas parecem plaquinhas gravadas com a verdade eterna e que se abertas revelariam “tudo sobre Isabella e também sobre a vida”. Ao final, contudo, não será preciso nada disso para se elucidar o mistério. Pois, no percurso de volta para a casa, todas as ilusões sobre a vida daquela senhora vão se desfazendo ao passo de que sua imagem começa a ficar mais nítida no espelho.

Em *A dama do espelho: reflexo e reflexão*, a protagonista sofre um delírio interior devido à sua posição perante o mundo e a sociedade que a cerca e submete. Isabella Tyson é uma personagem calada e sua mente se abre em ideias, exatamente como sua sala e suas gavetas recheadas de cartas, como seus armários, elementos modais que definem sua personalidade, como já mostrado anteriormente. O espelho, como elemento prosaico surpreende, pois apresenta o que a personagem realmente é, pela visão de sua própria alteridade. Entra no universo simbólico para o entendimento da narrativa

A princípio ela estava tão distante que era impossível vê-la com nitidez. Andava lenta e pausadamente, ora endireitando uma rosa, ora levantando um cravo para cheirá-lo, mas não parava nunca; e de instante a instante tornava-se maior no espelho, de modo a completar-se cada vez mais a pessoa em cuja mente se tentava entrar há algum tempo. Gradualmente o observador a examinava – ajustando as características que havia descoberto naquele corpo visível. Lá estavam seu vestido verde-cinza, seus sapatos compridos, sua cesta e algo que cintilava em seu pescoço. Tão devagar ela vinha que nem parecia desarranjar a própria imagem no espelho, mas tão-só lhe acrescentar algum elemento novo que suavemente se movia e alterava os demais objetos, como se lhes pedisse, com polidez, que dessem espaço para ela. E assim as cartas e a mesa e a trilha de grama e os girassóis, que já se achavam à espera no espelho, apartavam-se abrindo caminho para admiti-la em seu meio. Finalmente lá estava ela, no vestibulo. E ali parou completamente. Parou em pé junto à mesa. (WOOLF, 2005, p. 320).

Assim, entendemos que “ninguém deveria deixar espelhos pendurados em casa” pois eles nos mostram a realidade, desnudam os indivíduos que se atrevem a ficar em sua frente. Da mesma forma como toda aquela quimera que

se criou em torno da personagem é desfeita, quando ela se deixa mostrar pelo espelho, ocorrendo o *rito de passagem*.

De súbito essas reflexões, sem que houvesse nenhum som, foram violentamente encerradas. Assomou ao espelho uma forma grande e negra que eclipsou tudo o mais; que espalhou sobre a mesa um monte de plaquinhas de mármore, raiadas de rosa e cinza, e se foi. Mas o quadro se alterou por completo. (WOOLF, 2005, p. 317)

Finalmente lá estava ela, no vestíbulo. E ali parou completamente. Parou em pé junto à mesa. Parou sem nem se mexer. De imediato o espelho passou a verter por cima dela uma luz que a parecia fixar; que era como um ácido a corroer o que fosse superficial e dispensável, deixando apenas a verdade. Era um fascinante espetáculo. (WOOLF, 2005, p. 320)

Virginia Woolf, neste trecho, encerra violentamente todos os devaneios de Isabella Tyson, a protagonista, de forma fantástica, através do espelho, borrando tudo ao redor, fazendo com que a narrativa secreta apareça no segundo plano, o enigma se desvende, ou seja, a marginalidade da personagem é exposta friamente. Isabella aparece como uma mulher desnuda, sem qualquer atrativo feminino, tudo é duro e vazio em frente ao espelho e é neste momento breve e único, que se dá o *rito de passagem*: (...)” Tudo de si caía – nuvens, vestido, cesta, diamante –, tudo que se havia chamado de trepadeira e ipomeia. Ali estava a parede dura por trás. Ali estava a própria mulher, desnuda e em pé na luz impiedosa. E nada havia.”. (WOLF, 2005, p. 320). A imagem é impiedosa, tudo é retirado de Isabella, a mulher está desnuda e a luz é impiedosa.

Assim, enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que já não é, outro gesto, como um trabalho simultâneo e subliminar, se estabelece. O que há por detrás do espelho?

A parede é dura por trás. Com um aluvião de imagens, instala-se o processo de angústia, o nada.

O círculo do processo ritual se fecha e Isabella Tysson se vê pela alteridade, percebe o seu excedente pelo construto social e torna-se membro da *população submersa*, um ser à parte da sociedade, sozinha e esquecida na imagem do espelho que não deveria estar pendurado na sala, de acordo com Virginia Woolf.

{...}Isabella estava completamente vazia. Não tinha idéias. Não tinha amigos. Não se importava com ninguém. Quanto às suas cartas, não eram todas senão contos. Via-se, nisso que ela ali se plantava, angulosa e idosa, enrugada e vejada, com seu nariz empinado e estrias pelo pescoço, que nem sequer se preocupava em abri-las. Ninguém deveria deixar espelhos pendurados em casa. (WOOLF, 2005, P. 321)

O feminino é aqui tomado como o mito do abandono da mulher perante a sociedade, o mito da solidão e da indiferença que a personagem enfrenta, mas não transcende, aceitando-se como inferior. Os elementos modais trazem à tona a caracterização, a constituição do sujeito feminino neste conto. A intriga ocorre na frente do espelho, em que um borrão aparece no lugar em que Isabella se encontra, causando o levantamento do elemento *ipse*, que, aliado ao elemento *idem*, o contexto histórico e social de Isabella, a fazem perceber a sua alteridade pela angústia causada, deflagradora do *rito de passagem*.

O segundo conto de nosso corpus, *Aves*, de Ana Miranda, expõe o amor, grande tema desta escritora, pois cada conto seu pode ser uma imagem do passado ou o que ela gostaria de viver, de ter vivido. A autora expõe visões de si mesma como mulher em busca de si mesma pela alteridade. O discurso narrativo interior mostra abertamente uma mulher em busca de si mesma, em busca da alteridade de si para si. A voz da personagem feminina mostra a fronteira entre a realidade representada por aspectos vinculados a profundas reflexões de um universo psicológico problemático de uma personagem solitária, mergulhada em experiências interiores, preocupações, em uma mensagem cinematográfica.

{...} acima das luzes da cidade amo aquelas aves que me apavoram, as lembranças que me trazem, a solidão (MIRANDA, 1999, P. 138).

Como podemos observar, todas as protagonistas são solitárias, estão sempre sozinhas, em busca do si para si, por isso são consideradas como uma voz solitária, membros da *população submersa*.

Como terceiro conto de nosso corpus, escolhemos *Bola de Sebo*, de Maupassant, que se trata de uma narrativa linear e histórica, passa-se na França, em 1870. Numa pequena cidade da Normandia, a população está em pânico, pois os invasores prussianos se aproximam. As famílias mais ricas da cidade alugam um carro para fugir da invasão. No entanto, sem que se saiba

exatamente como, nele também se instala a mais famosa prostituta da cidade, apelidada de Bola de Sebo, por ser gorda e muito redonda, com o rosto brilhante e lustroso, de onde lhe vem o apelido. Os homens ficam embaraçados e as senhoras ficam indignadas. Resolve-se ignorar a presença da moça. Contudo, logo todos começam a sentir fome. Apenas Bola de Sebo teve a ideia de trazer um saco de provisões, que ela oferece aos demais. Relutantemente, eles aceitam.

Tudo parece correr bem, até que o carro é interceptado por uma coluna de prussianos. Todos precisam se identificar. O comandante resolve que os franceses somente poderão seguir viagem se Bola de Sebo passar uma hora com ele. Em caso contrário, todos serão presos. A moça se recusa terminantemente, pois não quer dormir com o inimigo. Horrorizados com a possibilidade de ficarem nas mãos dos bárbaros prussianos, os nobres cavalheiros e as finas damas se esforçam durante longo tempo para convencer Bola de Sebo a aceitar a proposta do comandante. Finalmente, ela cede e vai com ele. Aliviados, os outros aproveitam o tempo para comprar alimentos.

Algum tempo depois, Bola de Sebo reaparece. A viagem pode prosseguir. No entanto, aos olhos dos outros, ela voltou a ser a prostituta desprezada. Sua presença é ignorada. Todos comem, sem convidá-la. O carro passa pelos prussianos, e o único ruído que se ouve são os soluços da moça. Cornudet começa a cantarolar a Marselhesa, friamente, apenas para provocar a visão da superioridade e pureza da pátria em oposição aos sentimentos da prostituta que tanto renegavam, mas que os havia servido com a própria vida, entregando-se a quem mais desdenhava.

(...) Ele se deu conta e não parou mais. Às vezes, até mesmo cantarolava a letra:

Amour sacré de la patrie,
Conduis, soutiens, nos Brás vengeurs,
Liberté, liberté chérie,

Combats avec tes défenseurs! (MAUPASSANT, 2011, P.85)

A protagonista continua a chorar no fundo da carruagem, sozinha e desprezada. A sua ipseidade, a sua lealdade à pátria, provocadora da intriga, diversa dos demais, que apenas queriam que ela se entregasse para prosseguir viagem, contrasta com o elemento da mesmidade, o elemento histórico e social.

A narrativa nos traz os elementos concordantes e divergentes de uma forma irônica e cruel, fazendo com que a alteridade se mostre de modo patriarcal e absoluto, por uma sociedade com valores vazios, de ostentação e falha na igualdade de direitos. O *rito de passagem* de Bola de Sebo, no reconhecimento de sua inferioridade, se dá na exclusão e na aceitação de sua realidade como membro da *população submersa*.

E Bola de Sebo continuava chorando; e às vezes um soluço que não conseguia segurar escapava, entre du7as estrofes, nas trevas. (MAUPASSANT, 2011, P.86)

Como quarto conto de nosso corpus, temos *Eveline*, de James Joyce.

Eveline foi escrito em entre os anos 1904 e 1907. A história se passa em Dublin, no começo do século XX, na casa da protagonista Eveline Hill, que mora com o pai e os irmãos mais novos, na estação de North Wall.

O conto se inicia com Eveline sentada à beira da janela de seu quarto, olhando para a rua e revivendo sua infância, além de relembrar a forma violenta como seu pai a tratava. Voltando à realidade, percebe o quanto tudo mudou após a morte da mãe e de um dos irmãos. Estava prestes a se mudar para a Argentina com Frank, um rapaz que ela conheceu e pelo qual se apaixonou. No entanto, quando seu pai descobriu, passaram a se encontrar em segredo e decidiram embarcar para Buenos Aires numa nova vida com Frank. A partir do momento em que Eveline rememora esses momentos, ela percebe que apesar de limpar, cozinhar e conviver com a ameaça de sofrer abuso por parte do pai, sua vida não era tão ruim quanto pensava. Ao ouvir um realejo, lembrou que prometera à mãe, que cuidaria da casa enquanto pudesse. Eveline passa a pensar na vida triste de sua mãe, uma vida de sacrifícios e renúncias, o que fez com ela se levantasse, tomada por um sentimento de terror e tomasse a decisão de fugir, pois Frank a salvaria para a felicidade. Joyce descreve o local em que Eveline vivia: “Casa! Correu os olhos pela sala, revendo todos os objetos conhecidos que ela espanava uma vez por semana havia tantos anos, e se perguntou de onde viria tanta poeira” (JOYCE, 1914a, p. 43). O acúmulo de poeira indica que algo ficou parado sem que ninguém tocasse por um tempo. nos remete a algo que está velho, parado no tempo, inutilizado e que continua sempre acumulando pó, sinalizando a paralisia do espaço e dos habitantes que o ocupam.

Este mesmo trecho revela a rotina de Eveline, pois ela menciona que espanava os objetos da casa uma vez por semana e quando ela usa a expressão ‘tantos anos’, temos a sensação de eternidade, como se ela nem se lembrasse mais de quando essa rotina começou, parecendo uma ação que sempre esteve presente em sua vida. A rotina de Eveline é aqui mostrada quando ela usa a expressão ‘tantos anos’ e nos dá a sensação de eternidade, como se ela nem se lembrasse mais de quando essa rotina começou, parecendo uma ação que sempre esteve presente em sua vida. Quando Frank, namorado de Eveline, é mencionado no conto, foi como uma alegria que chegou à sua vida, trazendo sentimentos que ela não havia experimentado antes, bem como a esperança de viver algo novo.

Quando Eveline o conhece, ela tem a impressão de que “tudo parecia ter acontecido há apenas algumas semanas” (JOYCE, 1914a, p.45), como se fosse o que ela precisava para despertar de sua vida inerte. Ela passou a experimentar novas sensações e o medo e a incerteza eram algumas delas, porque seu destino era ficar sempre à disposição de seu pai e de seus irmãos mais novos. Porém, na expectativa de viver algo novo, Eveline trabalhava muito para manter a casa em ordem e garantir às duas crianças que haviam ficado sob seus cuidados a oportunidade de frequentar a escola devidamente alimentadas. [...] Era um trabalho duro – uma vida dura – mas agora que estava a ponto de abandoná-la, não parecia uma vida totalmente indesejável. (JOYCE, 1914a, p. 34).

Ao chegar à estação, para ir para a Argentina com Frank, ela não conseguia se mover; ficou paralisada. Frank já havia ultrapassado a barreira e Eveline se agarrou à grade, separando-se dele. Apesar de vislumbrar como seria sua vida se continuasse na Irlanda, Eveline não conseguia se mover:

[...]Um sino dobrou no peito dela. Sentiu quando Frank tocou-lhe a mão:
- Venha!
Todos os mares do mundo desaguavam no peito dela. Ele a puxava para o fundo: acabaria por afogá-la. Ela se agarrou com as duas mãos à balastrada de ferro.
- Venha!
Não! Não! Não! Era impossível. As mãos se agarravam desesperadas ao metal. Em meio aos mares ela soltou um grito de angústia!
- Eveline! Evvy! (JOYCE, 2012, p. 36)

Diante da possibilidade de uma nova vida, Eveline não consegue ir além, experimentando um intenso momento de angústia. ficando paralisada e presa às suas raízes e tradições, bem como à promessa que havia feito no leito de morte de sua mãe.

O último parágrafo do conto descreve a reação atônita de Frank diante da inação de Eveline. Ele correu para o outro lado do cordão de isolamento e chamou-a para que o seguisse.

(...)Frank tinha ultrapassado a barreira e naquele instante a chamava. Outras vozes gritavam para que andasse, mas ele continuava a chamar. Ela voltou o semblante branco em direção a ele, passiva, como um animal indefeso. Nos olhos dela não havia sinal de amor, despedida ou reconhecimento. (JOYCE, 2012, P. 36)

O *rito de passagem* de Eveline se dá praticamente em seus olhos, no instante breve em que ela se vê aprisionada pela tradição familiar e sofre uma paralisia. A ausência de uma resolução reflete no leitor esta sensação da paralisia de Eveline, a sensação de angústia diante de uma possibilidade de transformação, que causa o *rito de passagem* pela percepção da sua inferioridade, tornando-a membro da *população submersa*.

Ricardo Piglia (2004) afirma que o conto moderno possui duas histórias que são contadas simultaneamente. Em *Eveline*, a primeira história contada é sobre a protagonista que está decidindo se fugirá ou não com Frank; a segunda história é a do passado, pois os acontecimentos anteriores, como a promessa feita à mãe em seu leito de morte, interfere no presente de Eveline, resultando em sua indecisão acerca de qual atitude tomar; sendo assim, as duas histórias vão sendo contadas juntas. Há também uma terceira história, que é referente à vida que a protagonista teria caso decidisse fugir, sobre o que poderia ter vivido e não viveu. As histórias do presente, passado e futuro, fazem parte desta narrativa, marcando uma *mesmidade* social, histórica e psicológica

A *ipseidade* levanta a intriga quando o sino toca e todos os mares estão em seu peito, num momento profundo de angústia, que ocupa toda a vida de Eveline, em constante indecisão. A visão da alteridade social é dada pelo grupo social e, mais profundamente, pelas amarras da própria psiquê de Eveline que a desligam totalmente de seu desejo de mudança, prendendo-a em sua vida como membro da *população submersa*, uma voz solitária,

O conto *O enigma da sombra* (2015), de Sandra Lemos, quinto conto do corpus, evidencia a visão do eu pela visão da alteridade social, ocasionando um rito de passagem da personagem feminina protagonista, Madalena, com a consequente aceitação de si mesma como inferior, como *underground*, pois o conto mostra a voz social determinante para as mulheres reafirmando-as como seres inferiores, vivendo à sombra, dominadas pelo poder masculino, à margem da sociedade.

“... Uma história da sombra. Há pessoas que passam a vida olhando para a sombra, sem sequer ficar atentas à luz que a produz. Não há sombra que não tenha sua origem na luz. Narrarei esta história do comum, do cotidiano, numa linguagem do simples, parvenus, para mostrar que o enigma da sombra é, em algum momento da vida, vivido por todas.” (LEMOS, 2015, p.105)

O conto começa por um proêmio que corrobora com o que é dito na citação acima. A função do proêmio é fundamental, pois acaba por definir o público-alvo e também direciona o leitor, abrindo espaço para interpretações. O proêmio acena para o leitor, em *Enigma da Sombra*, com a história que vem à frente, na verdade para quem é o “eu”. Logo no começo da narrativa, essa voz é retomada, então, na verdade o proêmio anuncia a temática. É uma introdução, uma voz que vem de fora, que anuncia a temática do conto O proêmio aponta para a universalidade e a partícipação. Este proêmio (Platão) faz parte da narrativa, elucida-a. Instala a narrativa, apresentado o discurso reflexivo – filosófico. É um trecho de Fedro, em diálogo com Sócrates, algo que Lisias fala sobre o amor. Ele aponta para o que a história vai contar, uma história da sombra, que é em si o lugar da marginalidade, a imagem à margem da identidade.

A narrativa mostra a protagonista nos moldes da subserviência impostos à maior parte da população feminina em qualquer tempo, ou seja, a mulher criada e educada para a dedicação à família e ao marido, no *underground*, sem levantar a voz ou o olhar. A personagem percebe-se como inferior, levada pelas sensações, como vozes concretas, que constituem a imagem da identidade desta mulher, chegando ao momento único em que ela se desloca para a tomada de consciência de sua identidade, um momento epifânico de aceitação de sua inferioridade, no *rito de passagem*.

No conto *O Enigma da Sombra*, a voz do marido tem o papel de tecer a intriga, preparando o caminho para o desencadeamento do ritual de passagem, quando Madalena finalmente desperta e passa da sombra para a luz, reconhecendo-se feminina. O resgate da liberdade de escolha é simbolizado pelo médico, que exerce a atração passional. Madalena se surpreende ao ser percebida por um homem, pela primeira vez, após muito tempo, após a destituição de sua identidade por um casamento desastroso. O médico se torna um espelho para a redescoberta da identidade de Madalena. “Algo despertou nela, depois de tanto tempo, um homem a percebeu.” (LEMOS, 2015, p.109).

As quatro identidades femininas, representadas pelas vozes de Madalena, como o instinto, Dona Izabel, como a razão, Maria, como a ironia e a sogra, como a insatisfação, o recalque, por ser ela mesma uma prisioneira do poder patriarcal, são vozes opositoras ao domínio patriarcal, representado pelo marido em oposição ao médico, que lhe desperta o encantamento, como já dito anteriormente.

O movimento dialógico das vozes destas personagens marca a relação dialética entre o eu e o outro e reforça a marginalização da identidade feminina, dando início ao ritual de passagem para o feminino, como personagem da *população submersa*, inicia-se quando a água do banho toca Madalena. No espelho, ela se vê no outro e percebe, pela própria alteridade, a sua imagem como membro da *população submersa*. O espelho, no conto, é o alavanque do rito de passagem de Madalena, é aqui que a tomada de consciência de sua feminilidade ocorre, assim como a aceitação de sua marginalidade. As lágrimas se lhe escorreram pelos olhos ao ver-se feminina e a tia percebeu que algo mudara.

“O dia do retorno chegara, parecia que havia se passado um longo tempo, mas era apenas um dia. Ela logo se aprontou, banhou-se, soltou seu cabelo depois de tanto tempo amarrado em coque, sempre muito contido para não atrapalhar a praticidade da vida. Quando se viu na frente do espelho, deixou cair uma lágrima, ao perceber-se feminina.”(109, 110 p)

“- Não, querida. Não fez nenhum barulho. Estava cochilando, não dormindo. o que me despertou não foi o barulho, mas o perfume. Só queria ter certeza que era você. O que mudou?” (110 p.)

O ritual de passagem de Madalena lhe despertou um intenso processo de angústia, pelo contrário, mas ela continuou com sua rotina nas horas que se seguiram, no cuidar das crianças e da tia. O resto, como diz o narrador, era brincadeira.

“Algo despertou nela, depois de tanto tempo um homem a percebeu. Aquilo gerou uma alegria, uma inquietação, foi o suficiente para tirá-la do eixo; porém, os cuidados com a tia Isabel tomaram-lhe as vinte e quatro horas do dia que se seguiu. As crianças estavam seguras, Maria cuidava da alimentação delas e o resto era brincadeira...” (LEMOS, 2016,p.110)

O conto mostra um espaço de indeterminação, que, permitindo a transcendência da personagem, pelo *rito de passagem* da sombra para a luz, do desconhecimento para o conhecimento, não a demoveu de continuar à margem da sociedade, ao contrário, fez com que ela tomasse consciência de sua inferioridade.

“Tente se manter na sua luz, não à ou na sombra de um outro só porque vocês combinam, gostam das mesmas coisas, riem dos mesmos motivos. O amor não é o jogo das semelhanças, é, sim, o encontro das diferenças.” (LEMOS, 2016,p.114)

O sexto conto escolhido para o nosso corpus é *Paixão*, de Sean O’Faolain. Em *Paixão* (2004), a voz feminina se cala perante a imposição do grupo social masculino. As personagens femininas, a tia e a menina se tocam e formam um contraponto, que é a voz masculina criadora da identidade delas. Neste conto, a voz do narrador é a voz da alteridade, sem permitir que as personagens vejam a própria imagem, ou seja, um outro as vê por elas.

As características da *ipseidade* são as características individuais, as singulares, marcadas pela intriga sobre a morte da menina; a mesmidade é marcada pelo grupo social de uma cidade pequena, onde o poder patriarcal sobressai. Convém ressaltar que o ato de narrar é um ato de rememoração, de construção da identidade. Constrói-se, rememora-se, ergue-se um conteúdo social masculino, uma vez que as flores são o produto da posse masculina.

A personagem não vê, pois ela foi silenciada pela morte. Ela não tem voz. A não existência a silencia, fazendo com que apareça somente nas entrelinhas

da voz dos outros. Não há construção da alteridade, há, de maneira contundente, a negação da alteridade.

Se não há uma construção dialógica, a personagem morta da menina não vê a alteridade a partir do outro, mas sim no outro, individual ou social construtor da sua identidade. Na verdade, não há visão da alteridade, em virtude de não haver uma construção dialógica. Sem voz, há apenas o ponto de vista dele e da sociedade, não dela.

A personagem morta não age, não pensa, não fala, não há diálogo, porém, a sua pureza apodrece nas entrelinhas da necessidade de haver flores para o sepultamento. A imposição da identidade da menina vem a partir do ponto de vista dele, pois ela não dialoga com ele. Ela é a imagem do poder da negação do pensamento masculino sobre ela, a voz do grupo social masculino, um conteúdo da imagem.

A tia ficou em silêncio, a imagem da mulher é uma imagem, há o silêncio da criança e da mulher. O silêncio da tia se expande na imagem da criança morta. A tia se cala neste microcosmo social, a família.

A imagem da mulher neste conto é uma imagem silenciada, suprimida. A construção da imagem na sociedade, criada na estrutura narrativa aparece primeiramente pela tia. A imagem da mulher nessa sociedade é doce e submissa e sólida. É assim que se constrói uma imagem pela voz masculina, pois a imagem que a alteridade constrói da mulher é uma imagem de candura e silencia uma voz que se submete ao outro, ao dominante. A identidade é destituída do si, pois foi silenciada pela imposição do masculino. A mulher, a menina e as flores têm como contraponto esse outro que é a voz masculina, criadora de sua identidade. Os elementos de ipseidade e mesmidade se coadunam no conflito gerado, na intriga, envolvendo a morte e a submissão. Segundo Ricoeur (2014, p.13), "Reforçar é ainda alavancar uma identidade". Ao reforçar uma identidade de imagem, ao termos o dominante sobre o dominado, a voz é marcada, fixada em silêncio. Essa construção da dialética do si é silenciada pelo diverso de si. No grupo social familiar, a voz da tia, em desespero, para conseguir as flores, mostra o *rito de passagem* deste conto, em um paradoxo entre o masculino e o feminino superpostos a uma imagem de imagem de morte e pureza.

(...)Desejava desesperadamente que Conny desse os lírios para a criança morta, e porque ele se recusava a fazê-lo, fiquei triste. Timidamente falei:- E se você lhe desse apenas três, tio Conny? E ele, gritando: - Não, nem um, nem meio. O rosto de minha tia empalideceu e ficou duro e infeliz. Maldosamente, desfechou o golpe: - Não, e não creio que você os desse para mim, mesmo se fosse eu que estivesse esticada naquela sala! (O´FAOLAIN, 2004, p. 85)

Para finalizar a explanação sobre o processo ritual e o rito de passagem observado em cada conto do corpus, focando na inclusão da personagem protagonista como ser marginalizado e colocado à margem da sociedade, apresentamos o conto *Viagem a Petrópolis*, em que Clarice Lispector nos dá uma bela lição de vida captada por sua sensibilidade, pois é *expert* em devassar sutilezas de sentimentos recônditos do mundo feminino.

Em *Viagem a Petrópolis* (2008), sétimo conto de nosso corpus, a personagem é Mocinha, apelido dado a uma senhora idosa que vive na casa das filhas, em completa solidão. Ela apresenta uma memória mantida por registros de imagens desconexas que lhe aparecem como algo jamais vivido sobre o marido, filhos e elos afetivos que um dia tivera. Essas oscilações acentuam a sua marginalização. Clarice Lispector estabelece o paradoxo entre o eu e o outro, a voz do narrador sugere ao leitor tomar conhecimento de imagens de espelhos avessos, como o velho e o novo, o claro e o escuro, a força e a fragilidade, a vida e a morte.

Mocinha toma consciência da sua identidade social pelas atitudes do outro, mas não transcende, permanecendo em sua insignificância. A velhice é a sua sentença de morte, pois Mocinha se vê pela alteridade do grupo social família, desejando uma mudança, mas a sua visão do eu interior a mantém no cenário da *submerged population*

“Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida” (LISPECTOR, 2016, p. 317).

Vivia da caridade de algumas pessoas, pois, apesar de não ter nada nem ninguém, sempre achava um quarto para dormir e pequenas sobras de comida que iam enganando sua fome. Seu nome era Margarida, mas sempre fora conhecida pelo apelido de Mocinha, o que sempre provocava riso das outras pessoas:

O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara. Tivera pai, mãe, marido, dois filhos. Todos aos poucos tinham morrido. Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênue veludo branco. Quando lhe davam alguma esmola, davam-lhe pouca, pois ela era pequena e realmente não precisava comer muito. Quando lhe davam cama para dormir davam-na estreita e dura porque Margarida fora aos poucos perdendo volume. Ela também não agradecia muito: sorria e balançava a cabeça. (LISPECTOR, 2016,p. 317).

Como não tinha para onde ir, a família que a abrigara por uns tempos, resolveu mandá-la para casa de Arnaldo, um dos filhos que morava em Petrópolis. Tudo isso se passou sem que Mocinha tivesse consciência do que estava realmente acontecendo. Mas, de vez em quando, recortes do passado surgiam repentinamente em sua memória, num lampejo: o filho que morreu atropelado, a filha que morreu de parto, o marido em mangas de camisa. Lembranças longínquas, que já não lhe causavam dor nem sofrimento.

Mas, em Petrópolis, Arnaldo e sua família não quiseram saber daquele encargo que apareceu sem aviso prévio: puseram uma pequena quantia em dinheiro na mão da velha, já muito fraca de tanta sede e fome, despachando-a pelas estradas. Vivendo uma eterna ausência de si mesma, Mocinha conseguiu aplacar a sede num chafariz de pedra negra e molhada que havia na estrada:

“Os fios de água escorreram geladíssimos por dentro das mangas até os cotovelos, pequenas gotas brilharam suspensas nos cabelos. (...) Mocinha sentou-se numa pedra junto a uma árvore, para poder apreciar toda aquela beleza: o céu estava sem nuvem e havia muito passarinho voando do abismo para a estrada. O final do conto é abrupto, sem meias-palavras que preparem o espírito do leitor para o rápido desfecho: “Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu” (LISPECTOR, 2008, p. 64).

O ato de morrer, tão natural como a velhice que o prepara, não causa grande impacto e comoção às pessoas envolvidas nesse enredo. O destino da velhice, mais dia, menos dia, é mesmo a morte, todos sabem e se conformam: o velho já cumpriu a sua vida. A solidão, a alienação, o permanente vazio, a falta de contato com as pessoas, com os acontecimentos do mundo são fixados neste *rito de passagem*, passagem da vida para a morte, em meio a um ritual enrodilhado de pensamentos entre passado e futuro, presentificando um ser abandonado, marginalizado, como membro da *população submersa*, um ser não heroico.

Lucia Castello Branco (1994, p. 24-5) avalia que “a ilusão do resgate do real”, desconhece que, sob o gesto de debruçar-se sob o passado e de lá trazer seus tesouros ao presente, um outro gesto se efetua: as imagens podem oferecer-se ao pensamento que as recorda. Clarice Lispector, no conto *Viagem a Petrópolis*, trata de uma velhice que é vista pela alteridade de modo cruel, em abandono, pois, segundo ela, personagens como Mocinha simbolizam a avó de qualquer indivíduo, a avó dos outros.

{...}Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea e com surpresa: descobri que a avó era minha mesma, e dela eu só conhecera, em criança, um retrato, nada mais. (LISPECTOR,2016,p.643-644)

Considerações finais.

O objetivo primeiro da leitura dos contos universais selecionados deste estudo em tese intitulado *A voz feminina na população submersa: variantes do rito de passagem no conto universal* foi comprovar que o *rito de passagem* no conto breve abre um espaço no qual os indivíduos vivenciam uma experiência de forma solitária – *lonely voice* – sendo por isso classificados como membros da *população submersa*, segundo a teoria original de Frank O'Connor (1963).

A não-heroicidade das personagens femininas no conto, em foco, está na indecisão, na incerteza, na tensão, motivadas pela falta de uma imagem identitária, a imagem do herói/heroína, heroicidade que não se completa em suas histórias, por conseguinte, não permitindo ganhar a identificação com o outro (Alter). Todavia, essa mesma intensidade dos contos causada por personagens excêntricas que vivenciam um único evento, atrai o leitor para uma tentativa de elucidação do seu dilema, construído pelo fato do sujeito manter um sentimento de continuidade, ao distanciar-se de todos os outros num ato solitário. Nesse processo de metamorfoses, podemos afirmar que tanto elementos internos (*ipseidade*) quanto externos (*mesmidade*), compõem um processo metamórfico de clivagem, que se encadeia num processo de formação dessa identidade desejada, entre o eu interno e a imagem externa, uma vez mediados pelo processo social. Ocorre aí um processo dialógico entre *selves* prontos a gerar possíveis signos mediadores entre a personagem solitária e suas origens míticas e culturais.

Observamos também que todo processo ativo do *rito de passagem* no conto abre um espaço para a significação da narrativa na continuidade da temporalidade do contar, que, todavia, se concretiza mediado pelo signo do “eu”, entre o dito e o não dito das expressões do contexto social e cultural das narrativas. Ação signífica esta que favorece o surgimento de epifanias, sabendo que estas inauguram o estranhamento no possível reconhecimento das

personagens na conscientização de sua inferioridade, ante as múltiplas escolhas simbólicas presentes na mesmidade do ambiente de sua cultura.

Constatamos que a meta do *rito de passagem* no conto universal é alcançar, segundo a teoria da *submerged population*, pelos efeitos do imaginário, uma equivalência da voz feminina entre o individual e a voz do outro em busca de uma categorização da personagem como sujeito (eu). O rito celebra, entre o passado e o presente, o possível limiar de deslocamento da personagem, na brevidade do tempo, visando a gerar mudanças de *status* do *self*: a transcendência do sujeito do fazer e do sujeito de estado.

Importa-nos afirmar também que a metodologia triádica aplicada por meio das três hipóteses, nos três capítulos desta tese, muito nos favoreceu, pela leitura objetiva dos contos escolhidos, para alcançar a diferenciação no remetimento entre as ações, num jogo em que as referências não completadas pela ação da personagem feminina submersa entram num devir permanente de substituição, à maneira de um enigma ficcional. Nesta diferenciação, as relações tornam-se impossíveis, o que resulta na projeção da fala das personagens submersas sobre a escrita cifrada do conto. A *différance*, segundo Jacques Derrida, atua nessa projeção como um “movimento a produzir diferentes”, fazendo parte integrante de todas as oposições conceituais possíveis da dialética do “si” silenciada pelo diverso do “si”, segundo Paul Ricoeur. O resultado dessa análise descreveu-se no adiamento da superação feito pela ação remota de contextos criados no processo de deslocamento do individual para o social, gestos rituais que geram angústia e sofrimento na personagem feminina marginalizada e sem pertencimento.

Em síntese, o cruzamento das teorias de Frank O'Connor com Sean O'Faolain, Van Gennep e Victor Turner permitiram-nos, com objetividade conceitual e analítica, alcançar e perceber o processo diferencial da história no conto universal, na performance atual do enigma de superação da marginalidade feminina a *submerged population*, porém, à maneira de um acontecimento artístico-literário, em analogia espacial, oral e visual, um todo acabado tripartite, a cumprir, nessa unidade, as suas três funções: mito, rito, ritual. Este efeito artístico da unicidade, para nós, se evidenciou no paralelismo apontado entre os sete (07) contos e na abordagem fabular descrita de cada personagem feminina, tentando fazer da brevidade do tempo um *medium* de sua própria transformação.

Todos os contos do corpus têm a mesma espinha dorsal, pois as protagonistas têm um *rito de passagem*, com um processo ritualístico iniciado por um sentimento de angústia, causador da percepção de sua inferioridade pela alteridade social e conseqüente tomada de consciência de sua situação como membro da *população submersa*, o que não é percebido pelo grupo social, transformando-a na voz solitária. Descreveu-se esse fazer ficcional na tensão do conto breve, em que, concluindo, o texto é a heroína/herói por força da trama, da fala, ao exercer a função de um *rito de passagem* enquanto aponta os *meios* que a linguagem oculta para vir a realizar, eventualmente, no gênero curto conto, a qualquer instante breve, a tomada de consciência de sua marginalidade a cada alter identitário da cultura estabelecida por classes dominantes à margem da sociedade. Razão para reiterar, mais uma vez, Frank O'Connor: "Quando se traz à tona a referência a uma classe dominante, tal como Frank Connor prefere denominar 'grupo de população submersa', o conto surge" .(in: PRATT, 1994, p. 106)

Referências

Corpus

JAMES, Joyce. *Eveline*. In:_____. *Dubliners*. Coleção Signet Classics. 2007.

LEMOS, Sandra. *Estações*. Portugal: Chiado Editora, 2015, p. 105-115

LINSPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. 1ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MAUPASSANT, Gui. *Bola de Sebo e outros Contos*. São Paulo: Globo, 1986

MIRANDA, Ana Maria. *Noturnos*.Contos. In:_____Aves. São Paulo: Companhia de Letras, 1999.

MUTRAN, Munira. Mosaico de Histórias. Uma antologia do conto europeu. In: O'FAOLAIN, Sean. *Paixão*. São Paulo: Jumanitas: 2006

WOOLF, Virginia. *Contos completos*: Virginia Woolf. In:_____ A dama no espelho: reflexo e reflexão. São Paulo: Cosac Naify, 2005

Gerais

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Toward a philosophy of the act*. Texas: University of Texas Press, 1993.

BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Introdução. Petrópolis: Vozes, 2011.

- BEAUVOIR, Simone. "A Moça" e "A Mulher Independente" In: _____. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Difel, 1967
- BERGSON, Stuart. *Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.155-209.
- BIROT, Pierre Albert, *Les Amusements Naturels*, 1945, p.27
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identify*. Nova York: Routledge, 1990.
- CANDIDO, Antonio, *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CHEKHOV, Anton. *A Trifle from Life*. Acessado em 01 de junho de 2014. <<http://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/083.htm>>
- CHKLÓVSKI, Victor. *Theory of Prose. Library of Congress Cataloging-in Publication*. Illinois: Dalkny Archive Press, 1991.
- CHKLÓVSKI, Victor. *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. Cap. V.
- CORTAZAR, Julio. *Aspects of the short story. Translated by Aden W. Hayes. St. Laurence University*, 1971.
- CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013;
- COSTA, Alexandre. *Heráclito: Fragmentos contextualizados*. Difel, 2002, Portugal.
- DEFLEM, Mathieu. *Ritual, Anti-Structure and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis*. Disponível em: <<http://www.cas.sc.edu/socy/faculty/deflem/zturn.htm>> Acessado em 22 de outubro de 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DURKHEIM, Émile. *The Rules of Sociological Method*. Prefácio à Segunda Edição, trad. W.D. Halls, The Free Press, ISBN 978-0-02-907940-9, 1982, p.45.
- EJXENBAUM, Boris. *O. Henry and the theory of the short story*. In: *The short story theories*, Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1976
- ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Gallimard, collection "Idée". 1963, 19p.
- ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os Lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FAUKNER, Willian. *Go Down, Moses*. Canada: Harper Collin, 2013.

Faulkner, Willian. Disponível em:
<<https://americanliterature.com/author/herman-melville>>. Acessado em 31 de março de 2021.

FOUCAULT, Michel. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: Ditos e escritos V, Trad. E. Monteiro, A. Barbosa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia, a história*. In: A microfísica do poder. Trad. R. Machado, Rio de Janeiro: Graal, 2014

FRYE, Northrop. *O Caminho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FURLAN, Reinaldo, Souza, Pedro Fernandez de. *A questão do sujeito em Foucault*. São Carlos: UFSCAR, v. 29. N.3, 325-335, 2018. Disponível em: <scielo.br/pdf/pusp/v29n3/1678-5177-pusp-29-03-325.pdf >. Acesso em 11 de julho de 2020.

GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*. 2ª Ed. Petropolis: Vozes, 2011.

GERLACH, John. *Toward the end. Closure and Structure in the American short story*. Tuscaloosa: University of Alabama press, 1985.

GONGORA, Ana Paula. *Temas e imagens polêmicas nos contos de Hans Christian Andersen*. Disponível em :
http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/011.pdf> Acessado em 02 de Dezembro de 2012.

GOTLIB, Nadia. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2000.

Hawthorne, Nathaniel .*The Scarlet Letter*. Disponível em:
<<https://americanliterature.com/author/nathaniel-hawthorne/book/the-scarlet-letter/summary>> Acessado em 31 de março de 2021.

Hemingway, Ernest. Disponível em:
<<https://americanliterature.com/author/herman-melville>>. Acessado em 31 de março de 2021.

HENRIQUES, Margarida Rangel, VIEIRA, André Guirland. *A construção narrativa da identidade*. In: Psicologia: reflexão e crítica. V.27, n. 1, Porto, jan/Mar. 2014. <https://doi.org/10.1590/S0102-79722014000100018>. Acesso em 10 de julho de 2020.

HIRASIKE, Roseli. *O feminino revelado em Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Disponível em :
< <https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/14732/1/Roseli%20Hirasike.pdf>>. Acessado em 17 de Setembro de 2017.

HOOK, Samuel Henry. *Middle eastern mythology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.

JONES, Andrew G.. *On the fringes: submerged population groups in the short stories of Raymond Carver and Breece D'J Pancake*. Disponível em :< <http://dl.uncw.edu/etd/2012-1/jonesa/andrewjones.pdf>>. Acessado em 17 de Setembro de 2017

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968/2010.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O diário de um sedutor; temor e tremor; o despreso humano*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector*. Disponível em < <http://claricelispector.blogspot.com.br/2008/05/viagem-petrópolis.html>> Acessado em 18 de junho de 2017;

LOHAFER, Susan. *Coming to terms with the short story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Editora Cultrix, 1921

LUKACS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

MATTHEWS, Brander. *Teoria do Conto*. In: GOTLIB, Nadia. *A simetria na construção*. São Paulo: Atica, 2000, 58-60 p.

MATTHEWS, Brander. *The philosophy of the short story*. New York: Longmans Green, 1901.

MAY, Charles. *The short story: the reality of artifice*. New York: Routledge, 2002.

MEDVIEDEV, Pavel N. *O método formal nos estudos literários*. Trad. Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2016.

Melville, Herman. Disponível em: <<https://americanliterature.com/author/herman-melville>>. Acessado em 31 de março de 2021.

MOISES, Massaud. *A Criação Literária*. Prosa I. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 40.

- O`CONNOR, Frank. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. Cleveland: World Pub. Co., 1963.
- O`CONNOR, Frank. *Writing short stories*. In: *Misteries and Manners*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969.
- O`CONNOR, Frank. *The Short Story*. Michigan: Ed. Devin-Adair, 1974.
- O`FAOLAIN. Sean. *Short Stories. A study in pleasure*. 6ª ed. Canada: Little Brown.
- O`FAOLAIN. Sean. *The Short Stories*. Londres: Collins. 1948.
- OLIVEIRA, Maria Rosa; PALO, Maria José. *Agamben, Glissant, Zumthor. Voz, Pensamento, Linguagem*. São Paulo: EDUC, 2013.
- OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. *Limiãres e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- PATEA, Viorica. *The short story: na overview of the history and evolution of the genre*. In: *Short stories: a twenty-first-century perspective*. Ed. Viorica Patea. New York: Rodopi, 2012.
- PEIRANO, Mariza. *Uma Antropologia no plural: três experiências contemporâneas*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003
- PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Library of America, 1984.
- POE, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição*. Rio de Janeiro: Letras, 2008.
- POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- PONZI, Augusto. *Man as a sign: Essay on the philosophy of language*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1990.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- RODOLPHO, Adriane Luisa. *Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica*. < Disponível em <http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/viewFile/560/518> Acessado em 06 de Abril de 2014

ROHRBERGER, Mary. *The short story: a proposed definition*. In: Short stories theories. Athens: Ohio University, 1976. 2014.

SALLES, Clíce. *Ritos de Passagem entre o Humano e a Natureza. Sean O`Faolain(Irlanda) e José Lins do Rego (Brasil)*. 85fls. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária).

SANCASSINI, V. *Os rumos do conceito de mito e a fenomenologia peirciana*. São Paulo: PUCSP – Dissertação, 2018

SANTAELLA, Lucia. A Essência dialógica do self. Disponível em <<http://www.revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/viewFiles/13589/10097>> Acesso em maio 2014.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Cortez, 1978.

SOUZA, Ricardo Timm de; et al. Emmanuel Levinas, *Alteridade & Alteridades – Questões da Modernidade e a Modernidade em Questão. Alteridade e Ética*. In: SOUZA, Ricardo Timm de; et al. Rio Grande do Sul: Edipucrs, 2008

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974. Cap.3;

ZAVALA, Lauro. *De la teoria literaria a la minificcion posmoderna*. *Ciencias Sociales Unisinos*, 2007.

ZERAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Washington, Irving. *The sketch book of geoffrey crayon*, Gent. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/2048/2048-h/2048-h.htm>> Acessado em 31 de março de 2021

WINDLING, Terri. *Unbridling the World: rites of passages tales*. Disponível em: <<http://www.endicott-studio.com./rdrm/forrites.html>> Acessado em 22 de outubro de 2011.