

O discurso anti-convencional, fragmentado e agônico - As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles.

Carlos Augusto Magalhães*

I — Reflexões sobre o romance contemporâneo

Um romance, para a maioria dos leigos — e de muitos críticos — é antes de mais nada uma "história". O romance seria uma seqüência de peripécias e aventuras palpitantes, emocionantes, comovedoras e dramáticas, vivenciadas por personagens, num tempo e num espaço determinados.

No nosso século, ou mesmo no século XIX, a partir de Flaubert, tudo começa a desestruturar-se. O espaço até então intocável, pois era visto sob o prisma da objetividade cênica, passa a se desmoronar e no seu rastro a sucessão temporal passa também a ser questionada. O tempo cronológico, como reflexo do mundo ordenado, se desestrutura e há a fusão de passado, presente e futuro.

Espaço e tempo, até então encarados no nível do absoluto e do incontesteável, passam a ser vistos na perspectiva da relatividade de nossa consciência, passam a ser vistos numa dimensão subjetiva e pessoal. A própria consciência assume também a relatividade e não tem mais autoridade para ditar o que seria a "realidade verdadeira". O romance moderno abdica de ser o porta-voz do mundo empírico das aparências, isto é, deixa de ser o elemento estético que, com base no tempo e no espaço, criava a ilusão do real.

A própria relativização dos elementos estruturais acima tematizados passa a fazer parte da estrutura da obra de arte e desencadeia a visão de uma realidade mais profunda, mais "real", mais convincente do que a do senso comum. A modernidade se concretiza não só com a temática contemporânea que a obra expressa, mas também com a originalidade que os elementos estruturais (tempo, espaço, foco narrativo) instauram e inscrevem na obra, na busca da re-reatação de esferas mais profundas de nossa subjetividade.

Sabemos que o ser humano é o próprio tempo, tempo não cronológico. Nossa consciência mantém uma relação íntima com o tempo, o qual em última análise determina e direciona nossa postura existencial na estreita relação e integração entre o tempo presente, o passado e o futuro, como horizonte de possibilidades e expectativas, já que o tempo é plasmado não pelo relógio e sim pela subjetividade e relatividade. Desse modo, a narrativa moderna é o campo propício onde a distensão temporal melhor se realiza.

* Mestrando em Literatura Brasileira na UnB.

A obra, *As horas nuas*, de Lygia F. Telles, sintonizada com a subversão e fratura das normas estruturais do romance, tal como ele se popularizou (narrativa ordenada, até certo ponto previsível), busca desarticular a seqüência temporal. Mistura os tempos (ontem, hoje, amanhã) fundindo-os sem princípio nem fim. Intensificando essa desestruturação e subversão temporal, está a ironia que filtra o discurso narrativo, camuflando e abafando vários fatos ou significações ou apenas insinuando outras que ficam como incertezas desafiando o leitor.

Com Rosa Ambrósio, personagem principal do romance, observamos que a distensão temporal se configura plenamente: nela, o universo temporal assume aspectos dramáticos, na estreita relação entre passado, presente e futuro.

Diz ela no início do capítulo 8:

É tarde no planetal ele disse. Fico repetindo, É tarde! Mas dou à frase uma intenção dramática, onde está o tempo está o drama.

Rosa Ambrósio ruma a memória da dor, levanta o pó das reminiscências. Ao mobilizar suas paixões presentes e pretéritas, ela está destinada a romper o labirinto que a aprisiona e renascer. O passado e o presente se inserem — através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório — no monólogo tortuoso do personagem que se debate na sua crise existencial, vivendo o tempo do conflito. A irrupção, no momento atual, do passado nostálgico por meio de analepses (a lembrança do blecaute no bairro de Higienópolis, na época da Guerra, o suicídio do primo Miguel, por exemplo) e das imagens possivelmente redentoras do futuro — a prolepse (a volta ao teatro, por exemplo) — não podem ser afirmadas como num tratado de psicologia. Elas têm de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se.

O esgarçamento do tempo e do espaço remete a outro elemento que também se fratura na reprodução da realidade empírica do senso comum: a relação causa X efeito que é o fio condutor por cujo intermédio o enredo e a intriga se estruturam numa arrumação e encadeamento de fatos, situações e conseqüências que criam na narrativa início, desenvolvimento, clímax e desfecho. Esta fratura na condução dos fatos narrados tem por objetivo retratar a realidade psíquica dos personagens, que, como sabemos, quase sempre se inscreve numa trajetória não tão bem encadeada, como a narrativa tradicional busca retratar.

O romance *As horas nuas* incorpora e assinala perfeitamente as mudanças e adaptações do romance pós-moderno na busca da retratação de personagens fragmentados, incoerentes e contraditórios, como Rosa Ambrósio, Ananta e Cordélia, por exemplo.

Ao retratar a problemática existencial destes personagens, principalmente Rosa Ambrósio, o romance em foco o faz de forma totalmente anti-con-

vencional, já que não há uma narrativa com início, meio e fim que registre uma situação perfeitamente reconhecível e de fácil acesso para o leitor. Ao contrário, a narrativa é caótica, imprevisível, sem seqüência linear, e todo este estado de subversão e de anti-convencionalismo é mostrado graficamente através da pontuação totalmente irregular (ausência de ponto no fim dos períodos, letra maiúscula depois da vírgula, ausência de travessão na introdução dos diálogos), da ausência de verbo *dicendi* na elaboração dos diálogos, da inexistência de elementos que elucidem melhor a fala do personagem ou sua fantasia, enfim, tudo que aparece no romance para mostrar o rompimento com a narrativa padronizada. Este rompimento é o símbolo do mundo desordenado da nossa sociedade pós-moderna e contemporânea, confirmando os conflitos individuais do nosso tempo.

Baseada em alternantes visões narrativas, como veremos adiante, a estrutura de *As horas nuas* foi engendrada pela complexa problemática que é a sua mola-mestra. Além de desvendar a tragédia interior de seres humanos, através dos jogos de "ser e parecer" a que a Sociedade obriga, neste romance está em jogo o "possível/impossível" conhecimento do Mistério do Ser e da Vida.

A desorganização mental do personagem principal provoca a narração reticente, intermitente, caudalosa, caótica, repleta de repetições em forma de "variantes" e que vão reforçando, ampliando ou confundindo as revelações feitas.

Daí que nenhuma verdade absoluta pretenda ser transmitida ao leitor. Tudo está em processo, em julgamento, neste mundo louco que nos cabe viver. Por isto, a narrativa é anti-convencional e sinuosa, para haver uma adequação da Arte à Vida.

II — O estatuto do narrador

O narrador constitui o elemento desencadeador do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia, recriada, como qualquer outro personagem. "Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. (Reis e Lopes: 1987, 249).

A classificação de Friedman se ocupa longamente da distinção entre contar ("telling") e mostrar ("showing") na arte narrativa, destacando a tendência, cada vez mais marcante no romance contemporâneo, para que o autor seja objetivo e nos apresente o desenrolar do enredo e dos personagens de maneira imparcial.

A apresentação do enredo de forma imparcial adota, como poderemos concluir, o distanciamento do sujeito enunciativo como norma artística, na busca

de um ajuste do romance ao novo conceito de verossimilhança. Esta é a caracterização que estaria mais próxima do narrador pós-moderno, o qual, por assim dizer, teria sido inaugurado por Gustave Flaubert cuja concepção estética instaura um novo conceito de narrativa na qual se fundamenta a narrativa contemporânea.

Em *Madame Bovary*, a própria obra em sua coerente autonomia procede à nucleação do real, pois, segundo Flaubert, para haver a construção da ilusão da vida com mais realismo, o autor deve se ausentar dela. No meio fica o narrador do romance, que se quer impessoal diante da coisa narrada, mas que, no fundo, se confessa como Flaubert o fez de maneira paradigmática: "Madame Bovary, c'est moi".

O estudo analítico da função estrutural do narrador, nesta obra de Lygia Fagundes Telles, coloca-se como um dos principais pré-requisitos para a elucidação do projeto estético da escritora.

A narrativa, enquanto fenômeno estético, compreende o narrador, o fato narrado e o receptor do relato. Através da narrativa, instaura-se a representatividade do real do texto, a qual é vivida por personagens situados numa dimensão espaço-temporal. A narrativa se sustenta, basicamente, no fato recriado e no processo de exteriorização deste fato, isto é, no processo de sua enunciação. O narrador entra como o elemento estético que, dentro da especificidade do texto, manipulará a condução do elemento enunciativo.

A legitimação e a autenticidade do narrador, cujas discussões se ampliam na pós-modernidade, fundamentam-se em dois princípios antagônicos: um se sustenta no papel de mimese do real, que deve nortear a obra de arte, e o outro se ampara na concepção de que a obra de arte deve ter como característica básica a originalidade e, desta forma, a preocupação de que a arte deve parecer real recairá na adoção de procedimentos específicos, voltados para a "forma de narrar e de construir o romance". Desse modo, o processo de enunciação assume uma responsabilidade dupla, já que a obra não será apenas a mimese representativa, mas também a responsável imediata pela concretização da representação, isto é, a própria estrutura da obra, na sua coerência e dinamismo internos, se encarregaria de fazer a nucleação da realidade. Enfim, o modo de narrar seria o responsável direto pela verossimilhança, instaurada pela própria obra enquanto elemento autônomo. Podemos, então, notar que é por intermédio da palavra que a recriação da realidade se concretiza.

II.1 — O Narrador Pós-Moderno

Walter Benjamin, ao estudar a obra de Nicolai Leskov, afirma que o ser humano está se privando, está abrindo mão da inalienável e inquestionável faculdade de trocar experiências, fenômeno este que cresce e avança na medida em que as sociedades se modernizam e o diálogo, enquanto troca de experiên-

cias, vai, gradativamente, se tornando mais difícil. As pessoas não querem, não gostam, enfim, não conseguem narrar o que vivenciam no seu dia-a-dia.

Segundo Benjamin, a experiência de boca em boca é a fonte onde beberam os narradores e a gênese do fenômeno narrativo estaria nos relatos do marinheiro mercante; isto é, alguém que vem de longe e, ao retornar à terra natal, relata as aventuras e peripécias pelas quais passou na viagem; estaria também nos relatos do agricultor sedentário, que, não tendo viajado, narraria as histórias e tradições da terra. (Benjamin: 1980, 58).

Walter Benjamin, desta forma, confronta a narrativa originária da emissão oral, marcada pela posse coletiva, e o romance, resultante do ato de escrita e assinalado como propriedade privada do escritor.

Deste modo, o pensador alemão analisa três estágios pelos quais passa a história do narrador. O primeiro seria o do narrador clássico, tradicional, cuja função é oferecer ao ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência, havendo, portanto, nesta relação, um caráter altamente didático. O segundo estágio seria o do narrador do romance, gênero literário que, como vimos, retrata os conflitos do indivíduo e da sociedade, a partir do surgimento da burguesia. A função do narrador do romance passou a ser, desta forma, a de não mais poder falar de maneira exemplar e didática ao leitor. O terceiro seria o do narrador semelhante ao jornalista, isto é, aquele que simplesmente conta, narra a informação, sem haver comprometimento da sua própria vivência nesta experiência.

O crítico e professor Silviano Santiago afirma que "o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante." (Santiago: 1989, 39).

O narrador pós-moderno estaria bastante afastado do narrador clássico que faz um relato didático e que por isto passa a narrativa pelo crivo de sua experiência de vida, assim como também não se identificaria com o narrador que faz o relato de forma objetiva, mas admite que a narração foi extraída de sua vivência (o narrador do romance). O narrador pós-moderno seria aquele que transmite "um ensinamento sábio", fruto de sua observação de vivências alheias, já que o elemento narrado não é parte integrante de sua experiência vivencial e existencial. O fato de a ação narrada não integrar sua experiência pessoal de vida, coloca-o no lugar de perfeito ficcionista, pois a autenticidade da ação que seria fruto da vivência que lhe falta, terá que ser criada agora, com a coerência e com a lógica internas, dentro do próprio relato. A verossimilhança, a autenticidade, a coerência interna da obra são construções da linguagem e só por meio dela o narrador pós-moderno desencadeará o processo de recriação da realidade. É a linguagem que possibilita a criação de um universo autônomo, independente, e como veremos na obra em estudo, fatos que seriam considera-

dos absurdos ou improváveis na nossa vida diária tornam-se verossímeis e coerentes na obra, pois desempenham papel significativo no conjunto de sua estrutura como, por exemplo, a personificação do gato, e mais ainda, a sua atuação como narrador em *As horas nuas*.

II.2 — O Foco Narrativo em *As horas nuas*

Começamos afirmando que neste romance não há um foco narrativo único e isto vem enriquecer a obra e dotá-la de uma sedutora originalidade, pois a própria matéria da vida, pela complexidade e mistérios de que se reveste, exige esse estilhaçamento da voz narrativa, que já não pode mais ser uma única, por sua insuficiência para abarcar o todo, e por isso se multiplica.

Para começar, precisamos conceituar dois elementos: o fluxo de consciência e o monólogo. O fluxo de consciência, na verdade, é a especialização de um determinado modo de foco narrativo. O método é a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. Segundo William James, a expressão fluxo de consciência exprime a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. Para James, a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo.

Para Scholes e Kellogg, fluxo de consciência "designa qualquer apresentação na literatura dos padrões de pensamento humano que sejam ilógicos, não gramaticais e principalmente associativos, sejam eles falados ou não falados".

Por outro lado, definem "monólogo interior" como a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de narrador. (Carvalho: 1981, 51 e 55).

Através do fluxo de consciência do personagem narrador, o leitor vai pouco a pouco mergulhando naquele universo caótico e confuso, o qual lhe é apresentado através da representação dramática do influxo das ações e reflexões de Rosa Ambrósio e por meio de seu ângulo perceptivo da realidade e da vida.

A partir da classificação de Brooks e Warren (Carvalho: 1981, 3), teríamos, no primeiro capítulo do romance, o foco narrativo no qual o personagem principal conta a sua própria história. É o foco do narrador protagonista da classificação de Friedman.

O discurso de Rosa Ambrósio, em alternantes estados de embriaguez e sobriedade, vai fluindo sempre e sempre, aprisionado na teia de uma escrita abissal e labiríntica que oscila entre a lucidez, a exaltação, o devaneio, a insensatez, a perplexidade e a apatia. Ora o seu relato se volta para os níveis superficiais das relações corriqueiras (A mania de Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho... cap. 1), ora mergulha no poço de si mesma e se entrega aos mais profundos questionamentos existenciais: "Prefiro falar em madureza. Idade da madureza. Enfim, não tem importância, cumpri minha vocação,

fiz o que pude. / Ah! se a gente pudesse se organizar com o equilíbrio das estrelas tão exatas nas suas constelações. / ...Eu ficaria com os que atiraram pedras ou com os outros que se ajoelharam? Não sei. Sempre que tenho que escolher me vem esta aflição, detesto escolher."

No foco narrativo em pauta, há intercalação do presente e do passado. Assim, a narrativa que começa com o momento presente, quando Rosa Ambrósio está recostada numa trouxa de roupa suja falando sobre seu momento atual, passa a fazer referência a fatos e reminiscências do passado, tais como: a lembrança de um blecaute no bairro de Higienópolis em plena Segunda Guerra, as recordações de seu namoro com o primo Miguel, que se suicida, a sua ida a uma festa de casamento "fingindo" que não sabia da morte do primo...

Rosa Ambrósio é o narrador autodiegético, já que relata as próprias experiências como personagem central dessa história. Sua autodiegese se caracteriza por ser uma narrativa entremeada de falas ("licença Diú, não leve a mal mas vou ficar um pouco por aqui mesmo") ou de devaneios e reflexões metafóricas ("E até as estrelas, probrezinhas, equilibradas mas tremendo na solidão", "Não tenho culpa se tomei horror pelo horror conformado"). A autodiegese de Rosa Ambrósio é entremeada, em quase sua totalidade, por diversas analepses que, como dissemos acima, são responsáveis pela sua desintegração, pela sua desilusão e desencanto e pela sua perda de identidade no momento presente. ("Tive homens, até que não foram muitos mas tive... Naquela altura não sei o que podia fazer senão beber, Gregório já tinha ido embora, acho mórbido dizer que ele morreu, ele foi embora e pronto. Diogo, esse foi embora andando. E de mal comigo, é tão antiquado dizer, ficou de mal.").

Assim, neste e nos capítulos 3, 8, 12, 13, 15 e 16, constatamos a presença da focalização interna, pois o personagem protagonista é o filtro quantitativo e qualitativo que conduz a representação narrativa. Importa aí não só o que o personagem vê, mas principalmente o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e de que ele se recorda (analepses) e o que é objetivo de reflexão interiorizada no seu unívoco caótico e confuso, algumas vezes, outras vezes, lúcido e contestador.

Segundo Pouillon, "o que importa não é o fato de a narrativa ser em primeira ou terceira pessoa. O que realmente vale é a proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado 'eu', ou a sua dispersão, sob a égide do autor onisciente." (Carvalho: 1981, 15).

Adotando as visões de Jean Pouillon, teríamos, neste primeiro capítulo, a "visão com", a "visão de dentro", pois a narrativa é limitada ao campo mental e perceptivo da protagonista, no processo reflexivo e avaliativo de sua vida. É a visão "de dentro" (a visão apaixonada, perturbada, agônica da protagonista).

Incorporando ainda o conceito de voz do narrador, de G. Genette, a propósito de toda a manifestação de sua presença observável ao nível do enunciado narrativo, constatamos aqui a presença da chamada intrusão do narrador,

"enquanto afloramento de uma subjetividade". No caso em estudo, no primeiro capítulo, onde aflora o narrador autodiegético, a expressão da subjetividade é característica evidente e a atitude intrusiva do narrador constitui o enunciado e a enunciação da própria narrativa.

O capítulo 2 introduz a grande invenção (ao nível da técnica e da problemática) realizada pelo romance *As horas nuas*. Neste capítulo, surge o intrigante, sedutor e sábio personagem Rahul, a clarividente e filsofica presença silenciosa no mundo familiar de Rosa Ambrósio, a Rosona. O enigmático gato, além de testemunha silenciosa de Rosa Ambrósio, seus medos e aflições, é também uma testemunha de suas próprias vidas anteriores, inventadas ou reais, das quais fragmentadamente se recorda. Rahul foi um poeta no Império Romano, foi um atleta, em algum tempo que ele não consegue detectar, e foi também um menino de cachos, agarrado às saias antiquadas das três mulheres da casa das venezianas verdes.

Rahul — experiente, observador — invade, na sua posição silenciosa, quase todo o universo do romance.

Este intrigante personagem surge no segundo capítulo, de forma ambígua e instigante, pois a curiosidade do leitor se aguça para ficar sabendo quem está narrando, que voz está falando ali, até que repentinamente ele se revela e se identifica no véu de uma transformação kafkiana tomando espaço no universo deste curioso romance.

E a curiosidade do mundo kafkiano transposto para *As horas nuas* ganha mais espaço quando se constata que o gato Rahul conduzirá agora a narrativa.

Assim começa o segundo capítulo:

Amanhece. Cheiro de mel e de leite de cabra. A imagem de menino passa por mim mais ligeira do que uma sombra. Cabelos escuros... Entro emocionado na casa que reconheço, não é minha? A minha casa. O átrio. O peristilo e o jardim todo florido...

E ele continuará nos relatando impressões e lembranças numa linguagem carregada de poesia, emoção, ternura, força, determinação e vitalidade, e de repente vem a revelação:

...já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata. Veludosa. As unhas bem aparadas para não puxar o fio dos tapetes de Rosa Ambrósio. O Rahul devia arrumar um par de botas, disse o Diogo me agarrando pelo rabo.

E assim teremos no segundo capítulo, e nos capítulos 4, 7, 9, 10 e 11, o foco narrativo, a visão e a voz mais intrigantes deste romance — o ponto de vista do gato Rahul.

O caráter "testemunhal e documental" do foco narrativo de Rahul aparece com maestria em duas passagens: é ele quem narra os truques de que se vale a

atriz narcisista em declínio para aparentar juventude, chegando a pintar de negro os pêlos da púbis (págs. 30-31) e é ele também o único a presenciar o suicídio do marido da atriz — Gregório. No final do romance, na última linha ele comparece de maneira insuperável, por trás da vidraça...

Na tipologia de G. Genette, o narrador homodiegético "é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética, mas ele se diferencia do narrador autodiegético por ter participado da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central". (Genette: s.d., 67).

Rahul atua como personagem-testemunha, narrador homodiegético, estreitamente solidário com Rosa Ambrósio, enquanto refletora dos outros personagens do romance.

A "focalização" de Rahul é interna, pois sua perspectivação narrativa direciona-se, na maioria das vezes, para a interioridade dos personagens, e aí a focalização passa a ser o filtro quantitativo e qualitativo da representação narrativa. No caso, o ponto de vista de Rahul vai além do materialmente palpável, para mergulhar nos meandros da subjetividade dos personagens, principalmente de Rosa Ambrósio:

E a programação de sua carreira de atriz indisciplinada, na linha dos bonitos, ricos e loucos. Negava ou minimizava os prazeres da cama com uma frase que ouvi mais de uma vez, Deus me deu a paz sexual.

A alegria de viver, essa também era partilhada com Diogo que fazia rir e chorar enquanto teciam suas redes mundanas com algumas intrigas fechando o tecido.

Em relação às categorias de Pouillon, o ponto de vista de Rahul configuraria a "visão com", pois sua narrativa em primeira pessoa deixa ao leitor suas impressões mentais a respeito do mundo e das pessoas que fazem parte de seu universo.

Assim, com o foco narrativo de Rahul temos a visão de "dentro" e de "fora", pois o gato com sua mágica clarividência faz explodir os naturais limites do Eu e desvenda a vida para além de suas fronteiras conhecidas: desmitifica o pretenso Nada que costumamos identificar com a Morte e a revela como início de uma nova aventura de Vida.

No capítulo 5 e também nos capítulos 6, 14, 17 e 18 temos a presença da focalização externa a qual é constituída principalmente pela representação das características observáveis do personagem Ananta, a enigmática psicanalista de Rosa Ambrósio.

A partir da classificação de Brooks e Warren (Carvalho: 1981, 3), teremos nestes capítulos o foco narrativo do autor-observador. "Ele apenas apresenta os

fatos externos e os eventuais diálogos. Não penetra na mente do personagem para nos pôr a par de seus pensamentos e ensinamentos".

Na tipologia das "visões" de Pouillon teremos a "visão de fora" na qual a narrativa é baseada na observação de fatos externos, sem conhecimento da vida interior do personagem.

Temos, nestes capítulos, segundo a tipologia de G. Genette o narrador heterodiegético, o qual relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão.

Assim nestes capítulos, temos a "visão de fora", não onisciente nem onipotente, mas presa, aderida ao personagem Ananta Medrado. Temos, deste modo, a voz narrativa que acompanha Ananta em sua rotina, até o inesperado processo de ruptura com a Lógica que se opera em sua vida de psicanalista dedicada e de feminista atuante.

Contraditoriamente, Ananta, psicanalista e líder feminista, não tem voz no romance, isto é, ao invés de ter o dom da palavra para analisar seus pacientes, e como tal, ser o agente do processo terapêutico, é ela que é analisada por eles, especialmente por Rosa Ambrósio. Sabemos que a psicanálise tem uma relação imediata e necessária com a linguagem. Como processo terapêutico, funda-se numa troca de palavras, e é através desse único instrumento que a cura se elabora. No romance *As horas nuas* esta previsibilidade se desfaz e a psicanalista deixa de ser, por assim dizer, o agente de ação para ser objeto de análise de seus pacientes, nestes capítulos por meio do narrador observador. E misteriosamente, como viveu, desaparece numa noite de quinta-feira, com seu vizinho do sétimo andar, aquele vizinho que chega na névoa, envolto na capa da noite. Seu desaparecimento e a busca de seu paradeiro dentro da ótica da intertextualidade remeterá o texto a um aspecto policialesco e lúdico, já que despertará a curiosidade do leitor que ficará intrigado e ansioso para saber como se desenrolará o misterioso desaparecimento.

Concluindo, diante de tudo que analisamos aqui, podemos afirmar que a representação da vida, a partir de esquemas consagrados, já não é mais possível, uma vez que todos os valores que sustentavam tais esquemas se deterioraram. Por isto, a obra que estudamos apresenta uma estrutura discursiva anti-convencional, sinuosa, fragmentada, perplexa e agônica...

Bibliografia

1. Fonte primária:

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

2. Teoria literária e pós-modernidade:

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética — A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. "A Modernidade no Romance". In: PROENÇA Filho, Domício (org.) *O Livro do Seminário. 1ª Bienal Nestlé de Literatura*. São Paulo: L/R Editores, 1983.
- BENJAMIN, walter. "O Narrador: Observações sobre o narrador na obra de Nikolai Leskow". In BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).
- CANDIDO, Antonio et alii. "A Personagem do Romance". In *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 1).
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: Questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASTRO, Eliana de Moura. *Psicanálise e linguagem*. São Paulo: Atica, 1986 (Princípios: 45).
- COSTA LIMA, Luiz. "Pós-Modernidade: Contraponto Tropical". In *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador ensimesmado*. São Paulo: Atica, 1978 (Ensaios: 47).
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s. d.
- JAMESON, Frederic. *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo". In *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, 1985 (nº 12), (trad. Vinicius Dantas).
- LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Ed. Presença, s.d. (trad. Alfredo Margarido).
- MERQUIOR, José G. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- "Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental". In PORTELLA, Eduardo et alii. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Atica, 1988 (Fundamentos: 31).
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernidade e literatura*. São Paulo: Atica, 1988 (Princípios, 154).
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969 (Nova Crítica, vol. 1).
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Debates: 7) (esp. "Reflexões sobre o Romance Moderno").

- SARAIVA, Juracy Asmann. O circuito das memórias narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis. Porto Alegre: Tese de Doutorado apresentada à PUC/RS, em outubro de 1990 (esp. "O Estatuto do Narrador").**
- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Cia. das Letras, 1989 (esp. "O Narrador Pós-Moderno").**
- SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.**
- USPENSKY, Boris. A poética da composição. Estrutura do Texto Artístico e Tipologia das Formas Compositivas. Porto Alegre: 1981 (mimeo) (trad. de Maria da Glória Bordini e Marta Helena Kirst).**