

## **SOLIDÃO E DESENRAIZAMENTO NO CONTO *EU ERA MUDO E SÓ*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Kalina Naro Guimarães (PG-UFPB)

Lygia Fagundes Telles contempla em seus textos várias temáticas, entre elas, o amor, o desamor, o desencontro, a traição, a morte, a solidão, etc.. Cada tema é explorado numa situação cotidiana, num jogo de encontros e, sobretudo, desencontros. Em suas narrativas, salienta-se a relação conflituosa entre o personagem e o espaço circundante, e entre aquele e o espaço da memória.

No conto “E era mudo e só”, publicado inicialmente em 1958 no livro intitulado *Histórias do Desencontro* e enfeitado, posteriormente, na coletânea *Antes do Baile Verde* publicada em 1970, Lygia nos coloca em meio a um espaço conflituoso, cuja cena se formula pelo desajuste irremediável entre o espaço familiar, marcado pelas relações rijas e pela aparência, e o espaço de liberdade, representado pelo sonho de solidão absoluta condensada pelo próprio título do conto.

O narrador-personagem reflete sobre a perda da potencialidade da vida e da natureza humana, ao avaliar o espaço familiar no qual vive. Comparando a sua família a um cartão postal, onde tudo está imóvel e perfeitamente ordenado segundo as regras burguesas da boa aparência, o personagem, por um lado, se espanta ao perceber, embebido de profunda melancolia, que também integra esse cartão postal; por outro, reconhece as fragilidades e as limitações dessa vida aparentemente perfeita, sonhando com o amigo perdido e admitindo estar também perdido para sempre.

Nosso trabalho tem por objetivo refletir sobre a impossibilidade do protagonista de construir uma relação identitária com o espaço familiar, discutindo as distâncias afetivas e ideológicas entre os personagens, a relação do protagonista com o passado e os sentidos que o conto produz para o espaço casa, imagem comumente associada à família, à harmonia. Também discutiremos a tendência melancólica do narrador. Este toma consciência da perda e do vazio que toma conta de sua vivência, mas a resistência intelectual não se converte em ações de ruptura com o ambiente castrador. De tudo, fica a ausência latejante, muitas vezes inomeável, mas poderosamente constituinte da face soturna do protagonista.

O processo de análise e de interpretação que desencadeamos na apreciação do conto em perspectiva é conduzido segundo os gestos de leitura fundamentados no círculo hermenêutico, que defende a parte como reveladora da unidade do texto e vice-versa. Ajudou-nos sobremaneira as considerações de Bachelard (1974) sobre o espaço, este definido segundo referências e valores humanos: valores de posse e de proteção que caracterizam o “espaço feliz”; valores de ódio, de desamparo, de combate, enfim, valores negativos que materializam o “espaço hostil”. As noções lugar antropológico e não-lugar, discutidas por Augé (1994), também foram extremamente relevantes na construção de nossa leitura, esta formulada considerando a relação complexa estabelecida entre lugar e identidade.

### **O lugar antropológico, espaço hostil**

Começamos resenhando um pensamento de Marshall Berman (1986) que diz que o ativismo burguês é irônico porque ao mesmo tempo em que abre novas e ricas possibilidades de ação e bem-estar, ele, paradoxalmente, se fecha a essas possibilidades, concentrando o seu interesse apenas na acumulação desenfreada de capital. Nessa perspectiva, a burguesia é a classe revolucionária por excelência – basta ver a mudança de valores, de comportamento e a sua concepção de desenvolvimento que empreendeu ao longo de sua trajetória; mas também é o extrato social que cultiva o conservadorismo que engessa as formas de pensamento e de ação. A paixão revolucionária, aquela força tecida pela ilusão de igualdade, liberdade e fraternidade, cedeu à sua atitude contrária, ou seja, à imobilidade conveniente que atribui a cada um o seu lugar, tornando o homem um objeto estável e explicável.

A tensão entre o desejo de liberdade e de imprevisto e as injunções do espaço familiar-burguês à ação humana é experimentada por Manuel, narrador-personagem do conto “Eu era mudo e só”. Cansado de viver o “amor-gosto”, – definido por Stendhal (apud RIBEIRO, 1999, p. 417) como “um quadro em que tudo, até as próprias sombras, deve ser cor-de-rosa, no qual nada deve entrar de desagradável, sob nenhum pretexto e sob o risco de faltar com o uso, com o bom tom, com a delicadeza, etc.” – o narrador reflete melancolicamente sobre a vida “perfeita” que divide com Fernanda, a sua esposa.

Entre ambos, nenhum desentendimento, pelo menos não exteriorizado. Quando a divergência é expressa, como no caso da discordância quanto ao valor dos versos “Eu era mudo e só na rocha de granito” e “se a cólera que espuma”, a esposa trata logo de cortar a desavença (“Ora, querido, não faça polêmica”). Poder-se-ia pensar que a harmonia e a afetividade estão expressas no tratamento cordial da esposa para com o marido – ela lhe chama de meu bem, de querido – e no modo com ela está sempre atenta às ações dele, desejando lhe ser útil, ajudando-o no que for preciso. Entretanto, o narrador não codifica essas atitudes segundo a gramática do amor; ao contrário, ele compreende o comportamento de Fernanda como a ação finamente executada do manual da esposa exemplar. Vejamos os fragmentos que seguem:

“ – Quer que eu ligue a vitrola? – Fernanda perguntou, baixando o livro. – Gisela trouxe discos novos...”

Já estou há algumas horas sem fazer nada, alheado. E a esposa exemplar não deve deixar o homem com a mente assim em disponibilidade.” (p.118)

“ – Já reparei que ultimamente você anda esfregando muito os olhos, acho que devia ir ao oculista...”

Não podia mais esfregar os olhos. Era bom esconder os polegares dentro da mão e ficar esfregando os olhos com os nós dos dedos, mas se continuasse a fazer isso teria que ir ao oculista para explicar. Os menores movimentos tinham que ter uma explicação, nenhum gesto gratuito, inútil. Abri a televisão e a moça de peruca loura me avisou que eu perderia os dentes se não comprasse o dentífrico... Desliguei depressa. Beba, coma, leia, vista – ah! Ah.” (p.115)

No primeiro trecho, observamos que o narrador entende a cordialidade da mulher como um comportamento movido pelo hábito, pela obediência à encenação da esposa

perfeita. O narrador não vê afetividade, nem paixão nos atos de Fernanda. Ele enxerga somente a subserviência da mulher ao seu lugar de esposa exemplar instituído pelas convenções sociais. Dessa maneira, o amor, enquanto sentimento passional por natureza, que se movimenta ao sabor do desejo e da vontade, sendo por isso mesmo rico e imprevisível, cede lugar às ações comedidas e de cordialidade ensaiada, cujo objetivo principal é construir um ambiente ameno expulsando as vozes dissonantes, nem que para isso se jogue pela janela também o que nele há de vida.

Amor e casamento, quando este se estrutura nas condições do bom tom e da boa aparência promovidas pelo conservadorismo burguês, parecem não poder partilhar o mesmo lugar, sem que um não estrague o outro. É isto que parece pensar o narrador quando ele deseja a morte da esposa. A viuvez põe fim ao casamento, tira da relação o que nela havia de peso, de compromisso e de obrigação. A consequência disso é a explosão do sentimento amoroso por meio do sofrimento total e também da certeza doce, mas agora inútil, de que o casal se amava (“Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução livrar-me dela assim”, p.115). Só quando Manuel se livra do casamento ele vive o amor no seu estado passional, na loucura e no desespero do perder.

Quanto ao segundo fragmento a pouco apresentado, nele observamos que o mesmo controle social, representado na cena exposta no trecho pela televisão, se manifesta também no âmbito privado. O poder não é uma força abstrata que se encontra fora da privacidade da casa. Ao contrário disso, ele pode constituir o próprio espaço familiar e as relações que nele são estabelecidas. Manuel percebe que o meio exterior e a sua casa fazem parte da mesma perspectiva social de repressão. Sua casa é a atualização da “maquinazinha social azeitada pelo hábito” em sua intimidade.

O personagem se sente vigiado, sufocadamente controlado pelo saber e pelas recomendações da esposa. Esta disfarçadamente pouso o seu olhar duplo sobre ele, captando cada ação e cada palavra, construindo, assim, um saber sobre Manuel, a partir do qual seus recentes atos e suas novas palavras são medidos e classificados. Os gestos imprevistos como o de esfregar os olhos com os nós dos dedos são vistos pela esposa como o efeito de um possível problema ocular. Fernanda esquadilha os movimentos do marido, procurando saber suas causas, esclarecendo-os segundo alguma lógica. Tudo deve ter uma explicação, uma origem que não comprometa o conhecimento que se tem do indivíduo. A mobilidade das atitudes e a instabilidade do ser dela decorrente arruinariam qualquer processo de controle.

A vontade gratuita, o fazer algo sem nenhum motivo aparente a não ser porque se gosta e pronto, é uma força ameaçadora à harmonia do lar e incompreensível a quem vê tudo pelo princípio da causalidade ou do interesse. Talvez seja por Manuel ter essa consciência que ele se cala e não comenta a recomendação da esposa de ir a um oculista. O saber adquirido pela observação do hábito e da rotina conjugal é algo que o personagem sente como perigoso para a sua individualidade. A idéia de que a mulher possa chegar a adivinhar o seu pensamento faz com que ele se veja desfibrado, um homem vil. Para Manuel, o indivíduo decifrado, explicado, tem a sua humanidade subtraída; ele se transforma num objeto manobrável, limitado, porque perderia a capacidade de surpreender.

O narrador inicia o conto descrevendo a cena em que a mulher já está preparada para dormir. O modo descritivo de sua linguagem já explicita o tom de rotina, o quanto de hábito

está presente nesse episódio. As vestes azuis, juntamente com a chinela e o laçarote de fita também azuis, indicam a combinação intencional de cores, indiciando um ambiente marcado pela futilidade. O narrador arremata o parágrafo ironicamente, ao classificar a cena como vaga, imaterial, culminando com o adjetivo celestial. O abstrato, o caráter elevado atribuído pelo narrador à situação descrita, se funda no trivial do concreto, dos objetos de dormir da mulher. A sublimidade da cena não tem qualquer vestígio de experiência transcendente; ela se fundamenta apenas na fragilidade da aparência.

No conto, o casamento perfeito do qual o narrador se envaidece, ao menos diante da Tia Vicentina, é colocado ironicamente no mesmo nível de artigos de aparência (“Penso agora como ela [a tia] ficaria espantada se me visse aqui (...) bem vestido, bem barbeado e bem casado(...)”, p. 112), sugerindo a fragilidade da relação amorosa. A distância entre linguagem e intenção materializa a dissimulação da esposa, minando a sua aura celestial e perfeita. Fingindo desligada e concentrada na ação de ler, Fernanda não perde um só dos movimentos de Manuel. Ela, embora lendo, percebe quando ele apaga o cigarro e distraidamente comenta:

“– Esses cigarros devem estar velhos – disse Fernanda.

Volto-me devagar. Ela abre as páginas do livro com uma pequena espátula de marfim.

– Que cigarros?

– Esses da caixa, meu bem. Não foi por isso que você não fumou?” (p.114)

Até o próprio narrador já tinha se esquecido que havia acendido um cigarro e apagado-o no cinzeiro. O comentário descuidado da personagem esconde o que a pergunta direta, que ela termina fazendo, declara abertamente: saber por qual motivo ele realmente não fumou. Assim, mais uma vez Manuel se sente vigiado, controlado e limitado. O espaço familiar é um ambiente castrador e hostil, porque as relações que ele institui e exige nega o desejo fortuito, ou melhor, a liberdade sonhada. A castração ou tolhimento é evocado pela imagem das asas cortadas e pela linguagem dissimuladamente persuasiva e desestimuladora da esposa. Vejamos a passagens seguinte:

“– Acho que gostaria de sair um pouco.

– Para ir aonde?

“Tomar um chope” – eu tive a ponto de dizer. Mas a pergunta de Fernanda já tinha rasgado pelo meio minha vontade. A primeira de uma série tão sutil que quando eu chegasse até a rua já não teria vontade de tomar chope, não teria vontade de fazer mais nada. Tudo estaria estragado e o melhor ainda seria voltar.

Levanto-me sentido seu olhar duplo pousar sobre mim (...). Esse olhar na minha nuca. Não consegue captar minha expressão porque estou de costas.

– E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas.” (p. 112-113)

A idéia de sair se liga à vontade imprevista, à afetividade, enquanto que a pergunta de Fernanda se relaciona à praticidade, à razão, e sugere uma ponta de empecilho. A resposta

pensada por Manuel não diz o lugar, mas o que se vai fazer nele, sugerindo que o marido inconscientemente já entreviu que na verdade a mulher quer é saber o objetivo do passeio. A palavra da esposa destrói a vontade do personagem, o desanimando ferozmente e ainda o convencendo que o melhor é ficar mesmo onde se está. Mesmo sem qualquer tipo de proibição, mesmo exercendo o seu livre arbítrio, o personagem não pode voar, não pode trilhar seus próprios caminhos, porque considera que as suas asas foram cortadas.

Isso nos lembra o momento em que Manuel sentiu algo morrer dentro dele na oportunidade em que aceitou o casamento com Fernanda sob a condição de mudar de trabalho. É significativo o fato de que a profissão do personagem era jornalista. Este vive da notícia, da vida em constante movimento e transformação. No lugar do jornalista, nasce o executivo burguês que trabalha com máquinas, com objetos imóveis. A frieza da maquinaria conota a frieza do próprio trabalho acertado sem a paixão, nascido apenas pela conveniência.

O personagem, apesar de tentar resistir dizendo, primeiro, que não entende de máquinas agrícolas e, depois, que não gosta de máquinas, pouco a pouco vai se acomodando à nova circunstância (“Fui relaxando os músculos, sentei-me de novo, bebi mais um pouco e fiquei”, p. 118). Ele se sente seduzido pela nova posição social, e essa atração pela vida burguesa remonta à infância (“Quando eu era menino, adorava colecionar postais”, p.112). Manuel vai aos poucos aceitando e pertencendo ao lugar burguês na medida em que o lugar da paixão, da liberdade, vai morrendo dentro dele (“Alguma coisa também parecia ter morrido em mim”, p.118). Transformado no homem adaptável, que muda de cor conforme o ambiente, ele não consegue se reconhecer fora dos muros que o prendem. As asas cortadas de que fala Manuel é a imagem da dependência absoluta ao lugar que tanto ele rejeita (“Tudo estaria estragado e o melhor ainda seria voltar”, p.113).

A casa, a família, é um lugar antropológico por excelência. Ela designa concreto e simbolicamente todos que dela participa, incluindo-os, segundo Augé (1994), num processo identitário, relacional e histórico. O lugar antropológico é o lugar da estabilidade, da identidade constituída por um mínimo de tempo possível. Dessa forma, sendo o espaço burguês o lugar onde se procura manter a estabilidade máxima, onde se busca apagar todas as contradições e onde se vive rigidamente segundo o interesse, temos então a família, enquanto manifestação privada desse espaço, um lugar, digamos exacerbadamente, antropológico, que exige relações e reconhecimentos.

Esse lugar de pertença, ganha a conotação negativa de posse absoluta, da subserviência total do indivíduo ao lugar. A consciência da injunção sem limite do ambiente no modo de ser do indivíduo causa a crise da identidade (“Um dia se olha no espelho: de que cor eu sou? Tarde demais para sair pela porta afora. p.117”). Nesse sentido, o lugar, por determinar ao máximo possível as relações e o comportamento do indivíduo, constitui sem dúvida uma identidade, mas esta é questionada com o argumento de que o homem não seria sujeito e sim mero objeto modelado pelo ambiente. A consciência de Manuel percebe essa problemática por se distanciar afetivamente do lugar no qual permanece. É aqui que chamamos a contribuição de Bachelard a respeito do espaço feliz e do espaço hostil.

A casa do narrador não constitui um lugar acolhedor, onde ele possa viver livremente a sua intimidade, o seu desejo. Ao contrário, Manuel mantém com a casa uma relação de hostilidade, de ruptura desastrosa. Nela, o narrador se sente controlado, limitado,

manobrável devido às ações de sua mulher, personagem que corporifica a mesmice burguesa, a tradição. Ele compara a perfeição artificial da esposa a um cartão postal e, inicialmente, se vê apartado dessa paisagem postiza. A vida reificada e reduzida ao jogo das aparências cabe, agora, num postal. Este simboliza um recorte da vivência considerada bela e perfeita, conforme a perspectiva burguesa. O cartão imobiliza, prende num espaço, um tempo aparentemente perfeito, visto que a sua exuberância é efeito de sua lente, de seu recorte. A vida com suas contradições, os seus conflitos e tristezas não é figura bonita para se eternizar no postal. Assim, o cartão mimetiza a própria vida burguesa, cuja harmonia e beleza se derivam da unilateralidade do olhar que seleciona os quadros da experiência em meio a gama enorme de acontecimentos e de imagens que formam a vida.

A vida a dois atada ao conservadorismo atribui papéis aos seus cônjuges, separando-os dos lugares já vividos. O casamento fez Manuel, por exemplo, se afastar do amigo Jacó. Assim, o lugar amoroso-familiar – advindo do casamento do personagem – não integra o espaço da amizade. Não há convivência dos lugares, há uma escolha, e, necessariamente, uma perda. Da mesma forma, com a morte imaginária da mulher, o personagem perde o seu amor, mas ganha a desejada liberdade, esta comparada à sensação de independência experimentada pelo personagem quando, menino, sobe na montanha e solta aquele grito de alegria. Portanto, não há possibilidade de conciliar os lugares, ficando de tudo isso aquela sensação de perda inevitável mais conhecida como melancolia. Contudo, o desejo do personagem parece se alistar, mais fortemente, no lugar da liberdade. Esta se constitui pela imagem da solidão, pela imagem indecifrável do estrangeiro e pelas imagens do não-lugar.

### **Espaços de conforto, desejos do não-lugar**

“Mas, se é difícil carregar a solidão, mais difícil ainda é carregar uma companhia” (p.113), foi o que disse Jacó a Manuel, no dia ele soube do casamento do amigo. Vemos, aqui, a solidão destituída do seu peso negro. A transformação do solitário como símbolo da vivência da liberdade é construída ao longo do conto. O espaço hostil da casa, marcado pela vigilância da esposa, carrega de negatividade a relação amorosa. A estrela é a imagem suprema da solidão; cada estrela está distante das outras a anos luz. Apesar disso, olhando-as daqui da Terra, observamos-nas incrivelmente próximas. Nessa direção, as estrelas parecem mimetizar a moderna solidão experimentada nas relações humanas, onde os sujeitos embora materialmente perto distam afetivamente entre si de forma irremediável.

O título do conto também nos fala da liberdade vivida por meio da solidão. Ser mudo e só é romper com toda e qualquer possibilidade de ligação com o outro; é baralhar a própria identidade, já que esta é definida em sua relação com os demais lugares. A ausência da linguagem e das pessoas ecoa como um alívio, como um repouso sossegado fruto da comunhão do homem com a sua própria natureza: a liberdade. É isto que parece sugerir o verso “Eu era mudo e só na rocha de granito”. A solidão aparta o personagem dos espaços mapeados, cuidadosamente decifrados, afastando-o assim da opressão dos lugares.

Lygia não nega a importância do relacionamento humano na vida – daí a saudade que Manuel sente de Jacó; daí que a perda da mulher, imaginada pelo personagem, o faz sofrer loucamente – mas, nesse conto, ela também defende a necessidade do indivíduo de preservar a individualidade, a sua intimidade, os seus desejos e segredos. Ela parece sobrelevar a precisão da mutabilidade, da vivência das paixões, da necessidade de ser

indecifrável, único e imprevisível. Lygia desata nosso olhar para a felicidade do estrangeiro, da qual fala Kristeva (1994); acordando-nos para a alegria de ser singular, perpetuamente estranho e arisco aos vínculos.

Manuel ao observar a mulher lendo à luz do abajur, imagina aos pés dela um são-bernado. Mesmo sem o cão, o quadro ainda lhe parece belamente composto, e ele, não resistindo à perfeição, fecha os olhos e imagina a mulher impressa para sempre num postal. Desvinculando-se, pela petrificação da esposa, do casamento, ele sai de cabeça descoberta e sem direção. A falta de proteção insinuada pela cabeça desnuda e a ausência de rumo acentuam ainda mais a atmosfera de liberdade, de desamarramento. O indivíduo entregue aos perigos da rua, sujeito à precariedade de sua condição de viajante, sem destino e sem bagagens, eis o sonho de liberdade do narrador.

O espaço do conforto ou o espaço feliz, para seguirmos a nomenclatura de Bachelard, se vincula ao espaço do viajante que, segundo Augé (1994), seria o arquétipo do não-lugar. O personagem segue “delirante rumo ao cais” (p. 119). A excitação e o desvario alucinante que a palavra delirante aponta intensifica o clima de aventura e de mistério que perpassa esse momento imaginado. O personagem vislumbra, então, “o navio em meio da cerração e a água mansa batendo no casco e o cheiro do mar” (p. 119). A pouca visibilidade causada pela cerração e o cheiro do mar, este que comumente é tido como símbolo de mistério ou como imagem do desconhecido, intensifica ainda mais esse instante possível de surpresas, grávido de imprevisibilidades. Ele chega em cima da hora do navio partir e esse atraso aumenta a adrenalina desse momento excitante.

Manuel sobe no navio levíssimo e sem destino certo (“Vai para Sumatra? Vai para Hong-Kong? O navio avança e um claro mar de estrelas vai-se abrindo em minha frente.”, p. 119). A indeterminação do lugar de destino o faz sentir mais livre, mais solitário e isso o aproxima do mar de estrelas, que agora se abre a sua frente. A única relação humana que o personagem estabelece na viagem é com um passageiro que, como ele, não tem bagagem nem feições. A escuridão do ambiente defende um de ver a face do outro e o relacionamento entre eles dura apenas o momento do trânsito.

Manuel tira o postal do bolso e apresenta ao desconhecido a sua família. O homem, contudo, nada diz e isso faz o narrador se sentir mais livre, porque o anônimo não quer participar de sua vida, retribuindo a sua tentativa de aproximação com o silêncio. O desenraizamento possibilitado pelo não-lugar fascina o narrador. Ele e seu companheiro de viagem partilham a mesma identidade, a imagem incógnita do viajante, mas ambos não se cruzam no âmbito da afetividade. Apesar de dividirem o mesmo espaço, eles curtem paralelamente a sua solidão e a sua liberdade, pois, como diz Augé (1994), no não-lugar os indivíduos tornam-se livres de suas obrigações habituais.

Desvinculado do passado, suspenso do cotidiano presente, o não-lugar abre um mundo de possibilidades ao personagem (“Guardo o postal no bolso. Posso também rasgá-lo em pedacinhos e atirá-lo no mar, não importa, é só um cartão e eu sou apenas um vagabundo debaixo das estrelas”, p. 119). Antes de ser acordado de seu sonho, Manuel faz um convite a todos os prisioneiros dos cartões-postais do mundo: “venham ouvir comigo a música do vento! Nada é tão livre como o vento no mar!” (p.119). Esse convite é o ápice da representação de liberdade do personagem, pois nada é tão livre como o vento, que vai e vem, sobe e desce em direções mil. A música do vento sugere a capacidade de propagação do som em todos os espaços, assim como o vento penetra todos os lugares. Não há barreira

que possa deter o movimento do vento, este que parece ser a imagem mais atrevida da liberdade.

A esposa, parecendo adivinhar o sonho do marido movido pela força livre do vento, solicita a Manuel que ele feche a janela. Nesse momento, o personagem abre os olhos e alcança a consciência de que também está dentro do postal. O narrador agora sabe que ele faz parte do lugar que abomina, daí a sua dificuldade em romper definitivamente com esse lugar. A resistência a coisificação só é possível em nível de consciência, não no âmbito da ação concreta. Não há como sair dos limites do lugar cifrado, pois, como disse o personagem, as suas asas já foram cortadas. Manuel não consegue se vê fora do espaço hostil, a não ser quando sonha, já que se constitui nele.

Além de fechar a janela, o personagem fecha também a cortina, anulando por completo a possibilidade de contemplar as estrelas, sonho de solidão e de liberdade. Manuel se confunde com o melancólico inveterado que sonha com a humanidade perdida, que se angustia com o vazio do presente, mas que não tem forças para que, rompendo com o ambiente castrador, construa espaços onde seja possível reconstruir a sua identidade, juntando o que sobrou de sua face perdida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354. (Série Os pensadores).

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 19.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho. In: **História concisa da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, .p.437-443.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RIBEIRO, Renato Janine. A paixão revolucionária e a paixão amorosa em Stendhal. In: CARDOSO, Sérgio et. al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.417-433.

TELLES, Lygia Fagundes. Eu era mudo e só. In: \_\_\_\_\_. **Antes do baile verde**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 112-119.