

ROSA, Faure da — As Imagens Destruídas, 1.ª edição, Lisboa, Portugalia, 1966, 236 pp. (Coleção Contemporânea, 81)

José de Azevedo Faure da Rosa (nasceu em Nova Goa, 1912—). Escreveu: *Fuga*, 1945; *Retrato de Família*, 1952; *Espelho da Vida*, 1955; *De Profundis*, 1959; *Escalada*, 1961; *A Cidade e a Planície* (contos), 1962.

É o autor nestas obras mencionadas um implacável analista da sociedade burguesa, por meio da fusão da análise psicológica no estudo das vicissitudes econômicas da pequena burguesia citadina.

Este romance tem a sua ação descrita limitada a quatro dias e os denominadores dos dias (segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira e sexta-feira) catalogam o desenvolvimento do *drama* que respeita as unidades clássicas de lugar e de tempo.

O discurso é todo ele num clima de tensão, de uma movimentação impressionante, para realçar a própria situação de desespero em que se encontram as personagens. O conflito generalizado e íntimo, as agressões mentais, estão relacionadas com a sucessão narrativa *sem pausa*, num todo que terminará quando chegar ao fim a falsidade das relações, em que as imagens construídas já estiverem totalmente destruídas; numa seqüência dialética assim, talvez, se desfará o vínculo que une os homens:

- A — a imagem que se cria da *Vida*.
- B — a imagem que se cria de *Si Mesmo* (ilusória).
- C — a imagem que os outros criam de *Nós* (ilusória e falsa).
- D — a imagem que a vida *Destrói*.
- E — a imagem que nós mesmos acabamos de destruir.

Vive-se nesta obra perigosamente o *jogo da verdade* através do flash-back, dos sonhos, do passado rememorado e do futuro antecipado, além do *monólogo interior* que é o reflexo do comportamento das personagens.

O destino uniu três casais, que não deveriam ser unidos pelo matrimônio. Quando a ação se inicia, há alguns tempos que estão casados, e angustiados com a convivência.

As segundas-feiras, Gil e Paula, Tito e Célia e Ju e Antonio Manuel se reúnem em casa de um deles para o bate-papo e para deliberar gozar futuras férias em comum. Gil e Tito são engenheiros e Antônio Manuel é médico. Neste romance, Gil e Ju se tornam amantes, enquanto que Paula provoca um aborto e ao final da história há a separação do primeiro casal. Ela irá voltar para a casa de seus pais em Cotorinho.

Por que se chamou de *Gravitacional* a este romance?

Se se der uma olhadela para a gravura estampada, talvez se possa exemplificar melhor.

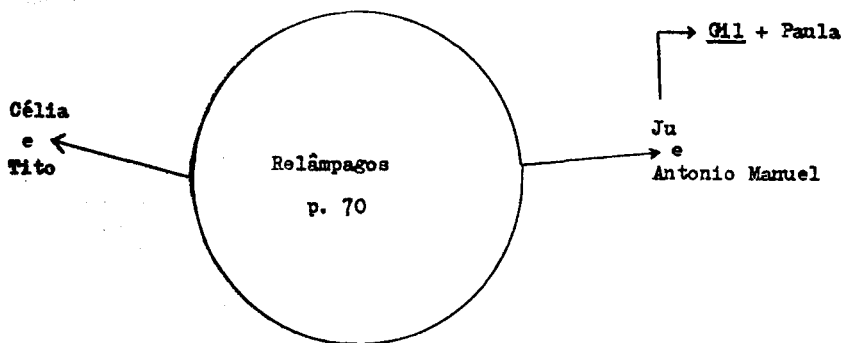
Gil é o centro e é rodeado, é gravitacionado por sua mulher, Paula, uma *mulher satélite*, porque *não trabalha, não tem filhos* (o que lhe possibilitaria um fortalecimento do vínculo matrimonial, deixará de sê-lo por ordem e desejo de seu marido) e *não cuidava da casa*. Gil deseja Ju e esta também o deseja. No mesmo ciclo orbital, há um platonismo espiritualizante de Tito em relação a Paula e uma interposição entre Paula e Gil, que é a presença do filho, que ainda no estado seminal será uma das causas do desajuste. Licas, o menino de 5 anos, do apartamento vizinho, às vezes se transforma em homem aos olhos de Gil e é motivo de desavença entre o casal. Interpondo-se e às vezes tomando aspecto paralelo de posse, a figura de *Lia* entre Gil e Ju.

Não se poderá afirmar que as demais personagens sejam circunstanciais, mas para a economia do processo *narrativa* a sua contribuição fica muito mais no plano do *discurso*.

Alguns recursos estilísticos são empregados pelo autor, e é a partir deles que se tentará fazer a análise do romance.

- A) *simultaneidade*
- B) *repetitismo* por meio de um *cacoete*
- C) *correspondência por oposição*
- D) *monólogo interior*

A — *Simultaneidade*



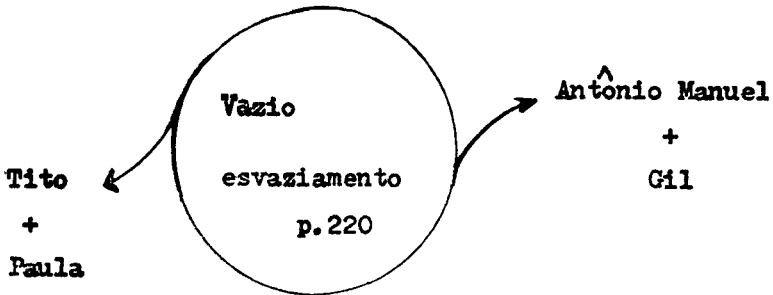
Depois que Tito se declara à Paula, a situação entre marido e mulher se torna álgida e o relâmpago é um processo de que se servem para, depois de se terem amado sexualmente, desanuviarem o clima que foi criado com a presença de Paula (esta característica é uma constante na obra: uma personagem telepaticamente vivida, evocada está sempre a interpor-se entre marido e mulher, num como que desejo de abordar intermitentemente a necessidade de rompimento, pressentido sempre e algumas vezes desejado). Também em outra casa a presença do "fantasma" está separando o casal Antônio Manuel e Ju. É o relâmpago,

talvez, a única coisa que subjuga *Ju* e a faz submissa ao marido; o anti-doto é a presença *pre-sentida* de Gil. Mas Gil não está a pensar neles. Mas na possibilidade de possuí-la, como fruto proibido e em *Lia*.



Consumada a ligação entre Gil e Ju estão na cama (que é para onde vão os casais sempre que haja entre eles qualquer *rusga conjugal*, mas a satisfação física não preenche o vazio das personagens; depois da consumação sexual, uma *náusea* física contamina as mesmas e as afasta) não há entre os dois a possibilidade de *AMOR*. Esta palavra estragaria a união genital, puramente pelo prazer físico. Tacitamente, os dois compreendem que vivem sob o *império* do sexo; este mesmo *império* que coordena toda a vida de *Gil*, no seu relacionamento como *ser-no-mundo*.

Do outrolado da cidade, seminua, num quarto, cuja vidraça é batida por uma folha de gerânio, está Paula, que acabara de perder o filho. Este paralelismo *situacional* está conforme a ética vivida por Gil: "A procriação é mera consequência física dum ato meramente físico, por mais que nós o sublimemos cheios da nossa sinceridade espiritual". p. 164.



A conotação semântica dos cognatos *vazio*, *esvaziamento* está relacionada no plano *moral* e no *físico*. Para Tito (personagem meio sádua, sempre com o cigarro ao canto da boca: uma atitude estático-

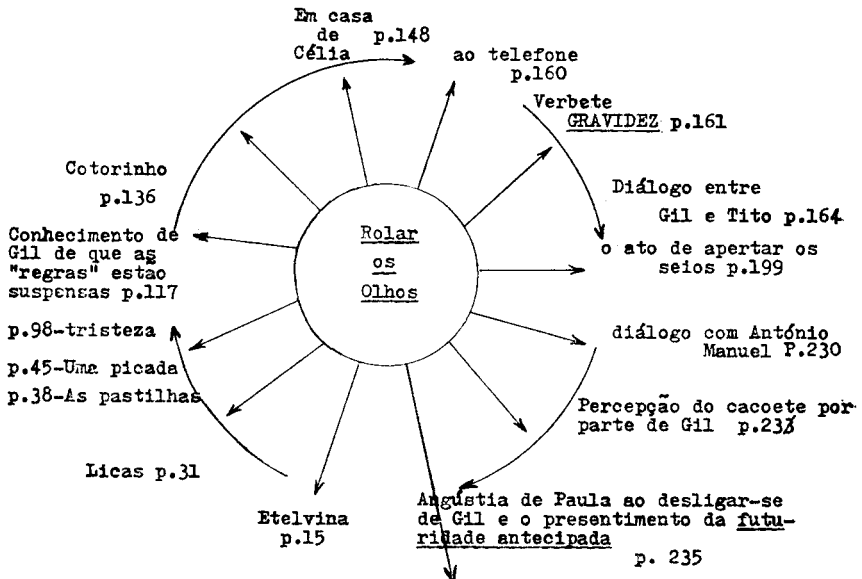
contemplativa, essa contemplatividade é a Paula, por meio da qual tem sentido a sua vida) perdê-la é o *non sense* da vida porque morre o AMOR. O segundo é a plenitude da vida vivida por Gil — o esvaziamento uterino a que a mulher se submeteu, não lhe diz respeito. A ele só lhe diz respeito viver eroticamente a vida com outras Paulas, num mundo qualquer.

B — Repetitivismo por meio de um cacoete, ou correspondência por *Relacionamento*.

Como Paula é a personagem em quem o autor centra grande parte da narrativa, como é ela que inicia o romance e com ela ele se fecha como tem ela atitudes condicionantes, para melhor justificar a sua situação de *mulher-satélite*, é ela a mais bem focada, porque terá forças para romper o sistema *orbital* em que se encontra para gravitar em um outro mundo, em torno de um outro astro, talvez num outro espaço cósmico.

Por 15 vezes repete-se a expressão de Paula: *a rolar so olhos para o canto*.

É um *cacoete* que acontece sempre que alguma causa física ou moral a perturbe.



Há uma correspondência neste sistema cíclico que se inicia à páginas 15 e vai até à 235. Etelvina representa a mulher sofrida, injustiçada pela sociedade; ao início, ela interrompe o encontro de Paula e Gil (pois Paula irá esperá-lo à porta do escritório); ao depois a imagem de

Etelvina será *evocada* para compensar um sofrimento moral, quando o marido lhe pergunta se está a tomar as “pastilhas”; imediatamente ela se transporta para o diálogo que havia tido com Etelvina. Esta transferência do moral para o físico será uma constante nesta obra, como que a comprovar a definição de Kierkegaard a respeito do *repetitismo*: exuberante dilatação da interioridade, a mesma coisa, e contudo outra coisa, e contudo a mesma coisa”.

A presença de Licas alia-se à presença da criança que não deve nascer; a interposição de Licas entre Gil e Paula é constante, porque a criança representa o desejo de satisfazer a maternidade de um lado, de outro o impedimento de maiores recursos econômicos; então, a criança se transforma, às vezes em adulto e passa de inocente a sedutor, a lutar pela posse da *cidadela* que é Paula. Ainda a presença do menino Licas rememora, em Paula, um passado em que a mãe dele o amamentava. Então, quando ela lhe ia dar de mamar, apertava o bico do seio, para que o leite esguichasse.

Numa como que autoflagelação, dada a certeza de que não lhe será dada a oportunidade de amamentar o próprio filho que já não é, Paula aperta o bico do seio, aperta-o até doer. Este *deserto lácteo* é a resposta ao seu berço vazio, criminosamente roubado.

Por um processo de *associação de idéias*, quando Antonio Manuel se refere a COTORINHO (terra onde moram os pais de Paula), para lá se dirige Paula num flash-back, e, quando volta, pressente que existe algo de misterioso e sensual no diálogo entre Ju e Gil, e aquele *não é possível*, que ela profere duas vezes, tem um significado semântico específico: como que a dizer da impossibilidade de sua ida até a terra dos pais, porque o seu marido não se sentiria bem em lá ficar dois dias, sem tomar banho, longe da civilização, e por outro lado é o grito *áfono* de angústia, de pressentimento da traição do marido.

A futuridade antecipada, pressentida por Paula, de que há um novo mundo, sem Gil, ao final do romance deverá ser relacionado com *Haendel: Aletuia*. O estado emocional em que se encontram Paula e Gil não lhes permite receber notícias escatológicas de *parusia*. A angústia existencial quer-se imanente e não espiritualizante, para preencher o vazio do homem, p. 123.

Para Paula, a música Halleluyad desperta-lhe um sentido contrário: em vez de Ressurreição dos mortos, Ressurreição dos Vivos. Para ela a realidade simbólica da Ressurreição é absolutamente dominada por um gesto cerebral que busca num passado remotíssimo a resposta das necessidades de sentir todas as coisas. Se Paula conseguiu desvencilhar-se do poder do marido, deslocando-se de sua órbita, simbolicamente ela está a configurar a possibilidade de composição de um novo mundo, sem os defeitos de estrutura desta sociedade pequeno-burguesa, e de tudo que a forma.

C — *Correspondência por oposição*

1) Há um limite de idade para — $\left[\begin{array}{l} \text{Revolta} \\ \text{AMOR} \end{array} \right.$ 2) o terror purifica — $\left[\begin{array}{l} \text{JU} \\ \text{Tito} \end{array} \right.$

1) A revolta e o amor são dois temas dados significativos para a compreensão da obra. O primeiro é a amostragem da incapacidade de reação em que se encontram as personagens, em relação à situação política, na qual está emergida a pequeno-burguesia que compõe o mundo romanesco de Faure da Rosa. Já não se revolta mais: aceita-se passivamente a estrutura sócio-econômica, porque dela se irão extrair “meios” para a completa realização material; esta situação muito cômoda é configurada por Gil. Aliado a isto se deve colocar a antítese *barulho* da cidade e *silêncio* político, p. 88. O pressentimento de que algo esteja a acontecer, ou há de acontecer é o prenúncio da decomposição de uma “vivência” em vias de falência. Também isto está corroborado no limite de idade para o amor. Tito, na sua timidez, só pode aproximar-se de Paula, por um platonismo espiritualizante, e então sua conquista se realiza no campo do subconsciente, elaborado telepaticamente.

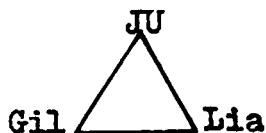
2) A falência da revolta é a mesma falência do amor, numa sociedade em que uma das fugas é ir para a cama. Isto é um comportamento de JU e é o espelho de uma educação mal elaborada, de uma formação religiosa de repressão. JU lutando contra o seu mundo físico, por meio de atitudes religiosas, externas; para ela o *instinto libidinoso* tem força imponderável (é uma resposta a uma indagação sobre o estar vivo, sem utilidade ou sem sentido para esta mesma vida), que se arrefece pelo *terror* (pânico provocado pelos relâmpagos). Também o *terror* purifica a Tito: numa polémica com Gil; Tito é moralmente arrasado e desfoca a imagens da polémica para um passado em que é protagonista de uma cena em que o pelotão de armas aperradas avançava sobre a multidão desarmada, p. 186.

Ainda neste conflito generalizado, em uma sociedade decadente, entre pessoas que têm consciência de que o destino foi infeliz de colocá-los juntos, não se pode deixar de mencionar uma cena que é significativa pela sua riqueza de expressão e de antecipação. É o *silêncio* a cavocar um abismo entre dois seres conscientes de que nada mais exista que os possa manter unidos. Já Paula abortara e está ela ao lado do marido, num colóquio tantas vezes repetido, mas agora pedindo urgentemente (no plano do cérebro) a presença da criada Leonilde, que antigamente não era bem vinda.

Alia-se a esta cena a evocação temporal do AMOR dos dois, numa contagem regressiva, em zigue-zague, 1963-1959-1960-1961. Fatos corriqueiros de sensibilidade amorosa, frases ditas, são a repetição do que se deu no tempo, mas que de agora até ao futuro não mais se darão. Esta correspondência por oposição começa a dar-se na transformação do *presentido* na realidade: o aborto de Paula, p. 180.

JU é uma mulher dirigida pelo sexo, (isto será demonstrado mais adiante), seu marido chama-lhe *loba* e a coloca, instintamente inferior ao animal, pois este ainda se preocupa com suas crias e a mulher só tem uma necessidade vital, ir para a cama. A oposição entre o espiritual e o carnal está aqui bem delimitado. Depois daquela cena em que Tito se escuda num flash-back para fugir à invectiva de Gil, este se recorda de seu encontro com Lia (uma semiprostituta com quem tem relações sexuais), enquanto que Antônio Manuel, Paula e Tito estão a ouvir Vivaldi e a falar do Barroco; e Ju trauteia uma letra francesa: “et les yeux dans les yeux, et la main dans la main ils s'ent vont amoureux...” É esta mesma Ju que afasta o seu marido dela, quando, espicaçado pelo acicate de sua nudez, a deseja mas vislumbra a figura do Gil, que também por ela é pressentida.

Em relação a Gil — JU a palavra *AMOR* é proibida, também o é em relação a Lia — Gil para este triângulo.



Só o erotismo conta. Este erotismo configurado, personificado por JU por diversas maneiras. O quarto de Ju é totalmente erótico. Este erotismo é uma necessidade de buscar no sexo a “realidade última indecomponível”; numa sociedade mascarada, massificada, planejada sobre estruturas arcaicas, esta motivação sexual é o preenchimento de um vazio insatisfeito e que inicia o processo de desagregação “do estatuto patriarcal das relações familiares” (Pinheiro Torres).

O *império* do sexo visto à luz de JU.

Por várias maneiras JU tenta seduzir a Gil, a quem ela não ama, mas que representa o macho de quem tem necessidade. Quando não for ele, talvez outro, venha a tomar o seu lugar. Não existe para ela um critério moral, sua *ética* terminou quando a educação mal alicerçada também acabou. Agora rompeu com as amarras morais e só a *carne* deve falar e agir.

A abordagem se faz pelo olhar, pelo decote bem pronunciado, pela repetição de uma cena de compor as meias compostas, para deixar ver um pedaço da perna, por um sentido ambíguo do emprego da expressão: “Vamos, Gil decide-te”, p. 53, o emprego de perfume com sabor erótico, a postura do corpo, a indiferença calculada e manifesta, assim como tocar-lhe somente nos dedos, sem lhe ver os olhos.

Como está completamente desvinculada de qualquer compromisso moral, toma a iniciativa e pousa seus lábios nos de Gil, na presença do marido. A sua atitude de fêmea é de tal modo ressaltada no romance, que a presença de um divã serve para espicaçar-lhe o agulhão erótico.

Se juntarmos a Ju sensual e o Gil utilitarista tem-se o reflexo de uma sociedade falida, porque perdeu o sentido da vida, e o valor intrínseco que esta vida tem, enquanto dom e graça, que deve ser desenvolvido e não marginalizado.

D — *Monólogo Interior*

É um recurso estilístico muito bem explorado pelo autor; ele não deve ser colocado numa estrutura discursiva, mas no próprio processo narrativo. Tem a faculdade de apresentar as personagens, vistas por um prisma subjetivo, que revela todo seu mundo interior e sua situação enquanto ser vivendo horizontalmente a vida. Não há entre elas um relacionamento que as coloque em disposição com uma verdade vertical. O mundo há de ser reabsorvido pelos próprios valores individuais do homem, sem vinculação com um criador. Quando na obra, aparece a evocação da palavra Deus (sempre em situações mais ou menos conturbadoras) isto tem um significado de expressão repetida, mas destituída de qualquer conotação religiosa ou transcendental.

Veja-se primeiramente Paula:

Subserviência ao marido. Não vai a Cotorinho, porque o marido assim o deseja. Seu raciocínio é dependente. O círculo que engloba *Paula-Gil* é mais importante para ela. Esta dependência, que é econômica e também sentimental, chega ao exagero quando narra ao marido o conteúdo da carta que havia escrito aos pais. Esta carta só se escreveu porque quando ela estava a espanar os livros de Gil, livros estes que não leu, não lerá, abriu de Jack London *A Lei da Vida* e viu lá uma posição semelhante à sua em relação aos pais. Isto a faz remontar até um tempo longínquo no qual assiste a freqüentes brigas, renúncias dos pais e isto era um motivo para que se mantivessem mais unidos. A situação angustiante em que eles viveram é contrária à realidade em que vive ela com o Gil. Assim como o *terror* purifica, a *desgraça* une.

A consciência de que é impossível conviver com Gil se dá por uma desagregação mental em evolução. Todas as pessoas, que lhe são caras, vêm à consciência, menos o Gil.

Este mesmo Gil que tem uma atitude de superioridade em relação à mulher; um profissional medíocre que predestinou sua vida para uma vivência erótica e um desejo de crescer em relação aos colegas. Para ele é a vida que comanda o homem e não este àquela: daí porque na de sua parte uma entrega total ao instinto sexual que está configurado em Ju e Lia. Não há, para ele ética de valores; quando se põe a congeminar na aventura que lhe trará a posse de Ju, o que o preocupa é o fato de vir a formar par com outra mulher, com possíveis prejuízos de ordem material. Já se viu que é uma personagem utilitarista, que não permite à Paula tenha filho porque os bens materiais estão em primeiro lugar. Como sua filosofia de vida está condicionada pela dependência total dos sentidos, corroborada por um desejo de mascarar a presença de um passado cheio de privações, joga que pode e deve usufruir o máximo de oportunidades que a vida lhe propuser. Daí porque existe nele um desejo de transferência emocional, que vai da esfera do intelectual para uma necessidade fisiológica de ter as duas amantes, a fim de suprir a sua carência de afirmação humano-profissional.

Também com ele se dá a desagregação mental, através da consciência que vislumbra nas personagens todas de que estão a viver cada uma, de per si, um *drama* a dois, e que o tempo se encarregará de afastá-los, e afastar-se cada um para o seu mundo interior.

Significado da obra: — Pela análise estrutural-estilística, chegou-se à conclusão de que Faure da Rosa tem em mira criticar a sociedade pequeno-burguesa, que campeia na cidade de Lisboa (e veja-se que *Lisboa* só representa uma situação geográfica com dimensões imprevisíveis). A crítica se faz à sua fundamentação familiar. Segundo ele o matrimônio nas atuais estruturas está falido e com ele os membros que o compõem. Daí a amargura da ficção, em que o maior sentido da vida, ou o único, é o apego ao sexo, como se ele fosse “a realidade última indecomponível”. Mas há uma esperança: é a fuga de Paula, que, de *mulher-satélite*, passa a gravitar em um *novo-mundo* (o seu mundo em que a mulher não seja tão dependente do marido e possa ter os seus filhos, independentes das necessidades materiais para ser-se feliz). Este novo mundo deverá ser isento de vícios adquiridos nos estatutos patriarcais, que já não são, a fim de projetar o homem, na sua necessidade de crescimento interior, para um horizontalismo de perfeição e amor.

JORGE CURY