

### 3. A ESCRITA FEMININA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

De todo o escrito só me apraz aquilo que uma pessoa escreveu com seu sangue. Escreva com sangue e aprenderá que sangue é espírito.  
Friedrich Nietzsche

Através do sangue eu podia me apossar do idioma do meu doador. A palavra transmitida no sangue.  
Lygia Fagundes Telles

Há uma coerência na obra de Lygia, que se percebe tanto no tratamento das personagens femininas quanto na linguagem. A sua escrita tem a marca feminina. Os temas e questões levantadas, assim como a perspectiva da realidade, denotam uma reflexão sobre a condição feminina. Na escritura de Lygia, a mulher torna-se sujeito e não apenas objeto.

Sua palavra é transmitida no sangue porque resulta da própria experiência da condição de mulher. Ela teve que fazer seu próprio caminho, numa época em que as duas profissões que escolheu - Direito e Educação Física – eram consideradas atividades masculinas.

A escritora afirma que sua arte é engajada, conforme escreveu em *Depoimento de uma escritora*: “Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo das desigualdades sociais”.<sup>1</sup> Rejeita seus primeiros contos, escritos na adolescência e reunidos em *Porão e Sobrado*, em 1938, por considerá-los incipientes. Da mesma forma, refere-se à sua segunda coletânea de contos, *Praia Viva*, publicada em 1944, como “um livro morto”. E argumenta que não gostaria que jovens do Terceiro Mundo, que já lêem tão pouco, se ocupassem com obras imaturas: “Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer dentro das minhas possibilidades.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> TELLES, L.F., 2002, p.90

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.29

A maturidade, ela acredita ter atingido com *Ciranda de Pedra* (1954). No entanto, a leitura de alguns contos de *Praia Viva* demonstra que o cerne das questões que ela desenvolveria mais tarde já estava lá.

Com a leitura feita pela crítica feminista, as obras de autoria feminina estão sendo reavaliadas. Aquilo que era considerado “menor”, como os diários, a escrita erótica e sensual, intimista, verborrágica, tudo isso está sendo lido como a expressão de uma escrita subversora, já que possibilita a reflexão sobre a condição feminina e a contestação de uma ordem vigente, autoritária e repressora. E é dessa forma que pretendo fazer a leitura da obra de Lygia.

### 3.1. O mito do amor – paixão romântico

Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a Imagem que, entre mil, convém ao meu desejo. Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente?

Lacan

Essa teimosia é o protesto de amor: debaixo do concerto de “boas razões” para amar de outro modo, amar melhor, amar sem estar apaixonado, etc., uma voz teimosa se faz ouvir que dura um pouco mais de tempo: voz do Intratável apaixonado.

Roland Barthes

Toda leitura é uma interpretação, feita a partir dos códigos do leitor, de suas referências, de sua bagagem cultural. No caso da leitura de uma obra literária, o leitor é chamado (e atender ao chamamento já é estabelecer um pacto com o autor) a ingressar num outro universo. Mas é preciso, para ingressar nesse mundo diferente, conhecer suas convenções, para estar apto a receber a potência do que lhe é revelado. Penetrar no mundo do simbólico é desvendar a força semântica e a complexidade formal do texto. De acordo com Roberto Corrêa dos Santos, colocam-se duas questões para ler um texto:

Ante um texto selecionado, escolhido, ofertado (os adjetivos aí não se excluem) duas questões no mínimo se apresentam. Primeira, diante de um objeto textual (o outro, a outra coisa) sou submetido a uma prova: a prova da

leitura daquilo que se oferece como letra, como cifra. Por serem tantas as atitudes possíveis de aproximação e de leitura, impõe-se a mim uma outra escolha – a do gesto adequado – que implicará cortes, destaques de aspectos, e sobretudo, esquecimentos. Segunda, não distante totalmente da primeira, refere-se ao texto ele próprio. Sua constituição. Em nível mais amplo, é isto: algo que ao mesmo tempo em que se entrega ao olhar, a ele resiste, apontando direções.<sup>3</sup>

Iser fala do “vazio” que toda obra literária contém, que só é preenchido pelo leitor.

Se o texto se completa quando o seu sentido é construído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido: em consequência ele próprio não pode ser o resultado...Por esta razão, é preciso descrever o processo da leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furta ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção.<sup>4</sup>

A leitura dos contos de Lygia a que a que me proponho pretende deslindar alguns aspectos da narrativa, sem a pretensão de esgotar todas as possibilidades que o conto apresenta. O objetivo principal é perceber como a autora trata a personagem feminina e de que forma essa abordagem é mediada pela sua escritura. Como todo texto possui intertextualidades que são leituras de outros textos, a leitura de uma obra já pressupõe um diálogo com outras narrativas, literárias ou não, que formam uma cultura.

Em *Pomba Enamorada ou Uma História de Amor*, através do discurso indireto, uma técnica recorrente na escritura de Lygia, a autora fica “colada” na personagem e leva-nos a sentir com ela toda a simplicidade e ingenuidade da ajudante de cabeleireira obcecada por sua paixão. O jeito de ser, de pensar e de falar, enfim, a *linguagem* da personagem impregna todo o texto, desde o começo: “e assim que o coração deu aquele tranco e o olho ficou cheio d’água, pensou: acho eu vou amar ele para sempre”.<sup>5</sup> Essa foi a sentença que ela se

<sup>3</sup> SANTOS, R.C.,1989, p.4

<sup>4</sup> ISER, W., 1999, ps.9,10

<sup>5</sup> TELLES, L.F.,1999, p. 138

impôs, e que expressou o seu aprisionamento ao mito do amor romântico, ou amor-paixão romântico, como quer Jurandir Freire Costa.

O psicanalista destaca que o amor passou a ser um bem desejável porque é considerado “universal e natural”. O próprio fato de julgarmos os amores clássicos, como Romeu e Julieta e Tristão e Isolda como exemplos da sua universalidade já pressupõe adotar valores atuais para avaliá-los. Torná-los exemplares lhes confere uma aura mágica e atemporal. Por outro lado, quando se diz que o amor é natural, nega-se a sua construção histórico-cultural e isso implica numa visão dualista, binária, do mundo.

Imaginar que o mundo se divide em domínios ontológicos incomensuráveis, o da natureza e o da cultura, é uma crença opcional. Só quando acreditamos que existe um fosso metafísico intransponível entre as “entidades naturais” e as “entidades culturais” é possível situar o amor no escaninho da natureza e inferir disso sua invariância cultural ou sua obrigatoriedade psicológica e moral.<sup>6</sup>

De acordo com Freire Costa, o amor nem é livre de amarras (escolhemos o eleito ou eleita de acordo com nossa classe social, gostos e convicções) nem traz a tão almejada felicidade. Pode ser um meio para alcançá-la, mas não seu atributo essencial. Para ele, o amor, ou o ideal de amor tal como o conhecemos é produto da individualização, que por sua vez surgiu com o advento da economia burguesa de mercado.

Podemos pensar que a perda de interesse pela vida pública, praticamente reduzida a questões de mercado, provocou um enorme retraimento dos sujeitos para a vida privada, com a consequente exaltação das expectativas amorosas.<sup>7</sup>

Com o fim do patriarcado e com a paixão pelo efêmero, o amor tornou-se mercadoria descartável. Enfim, “vivemos uma moral dupla: de um lado a sedução das sensações; de outro, a saudade dos sentimentos”.<sup>8</sup> O amor romântico originou-se no amor cortesão. Com a decadência da sociedade

---

<sup>6</sup> COSTA. J.F., 1999, p.15

<sup>7</sup> Ibid., p.19

<sup>8</sup> Ibid., p.21

aristocrática e rural, ao abrir mão do amor cortês, voltado para a linhagem dos nobres, o imaginário amoroso romântico difundiu a crença do amor como virtude privada, em contraposição ao amor controlado e dirigido para a manutenção do prestígio aristocrático. Dessa forma, o amor romântico é resultado de uma concepção de privacidade e autonomia individuais.

Freire Costa propõe a substituição do amor que valoriza os sentimentos (hábitos afetivos criados pela prática da introspecção) pelas sensações (resposta mental semelhante à resposta sensorial dos estímulos corporais) como alternativa para se dissociar o amor da dor e do sofrimento. Ele acena com a possibilidade de se reinventar o amor, e fala em “camaradagem e amizade”, deslocando a busca do amor para a busca do prazer. O que produz dor e desprazer tende a ser repudiado e o que produz prazer deve ser procurado. De acordo com essa perspectiva, o amor-paixão romântico é produto da diferença cultural de gêneros, da repressão sexual feminina e da ideologia burguesa dominante:

O sujeito sentimentalmente exemplar era, sobretudo, aquele capaz de reconhecer na vida afetiva o que se tinha de melhor, do ponto de vista moral e não necessariamente, o que se tinha de mais prazeroso...Esse modo de vida durou enquanto os sujeitos não dispunham de modos alternativos de gozo ou de ideais de Eu...Experimentar a realização sentimental sob o modo do amor-paixão romântico era, de fato, uma obrigação cultural que se sustentava na repressão da sexualidade feminina, na crença na “verdade sentimental da natureza do homem”, na desigualdade social entre homens e mulheres, na firmeza dos afetos familiares, na importância do convívio doméstico, nos preconceitos da moralidade burguesa, no agudo sentimento de responsabilidade para com o futuro dos filhos e dos ascendentes, etc. Uma vez desfeita esta rede emocional e liberadas as possibilidades de fruição sexual, o sentimento deixou de ser o “abre-te-sésamo” da felicidade.<sup>9</sup>

E de que maneira Lygia questiona o amor-paixão romântico? Através da ironia que perpassa todo o conto. Ouví-la é fundamental para a compreensão da estrutura narrativa deste conto. O próprio título é uma ironia. *Pomba Enamorada ou Uma História de Amor* é na verdade uma história de desamor. E é com humor que Lygia desmonta o mito do amor romântico. Sua narrativa desconstrói

---

<sup>9</sup> COSTA. J.F., 1999, p.214

humorística e tragicamente os valores que envolvem uma situação amorosa estereotipada, baseada na desigualdade, na tensão masculino – feminino. Os dois personagens pertencem à mesma classe social, ela é ajudante de cabeleireira e ele trabalha numa oficina de carros. No entanto, um abismo os separa. A apaixonada nem tem nome próprio, ou seja, não tem identidade. Ela é apenas *Pomba Enamorada*, como assina nas cartas de amor que Antenor rasga sem ler. A personagem feminina encarna o papel social que lhe é destinado: apaixonar-se, casar e procriar. Mesmo que os objetos da paixão e do casamento não coincidam.

Dentro deste destino que as convenções sociais e culturais reservam às mulheres, a paixão eterna e idealizada é a única forma de amar. O que se observa é a falência de um ideal. O conto narra um desencontro amoroso. Não há comunicação entre gêneros. Em *Pomba Enamorada ou Uma História de Amor*, a linguagem do gesto é mais forte e induz à reflexão, enquanto a linguagem clichê é objeto de ironia. E é a personagem mediadora (Rôni) que se expressa principalmente com gestos (espanto, constrangimento) ou usando eufemismos, quem desmascara a falácia sobre a qual se estruturou uma vida.

A ironia, segundo Dorine Cerqueira, “não tem nada a ver com a emoção, mas com o intelecto”.<sup>10</sup> É uma forma de colocar alguém diante de uma verdade, ou de um fato, e pode se expressar de várias formas: o sarcasmo, a antífrase, o eufemismo e o asteísmo. O irônico usa um desses recursos para expressar sua insatisfação com o “status quo”. Na nossa literatura, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um exemplo de ironia macabra. Já em *Dom Casmurro*, o trágico e o cômico se misturam. Outro grande exemplo é *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*, onde se misturam ironia, farsa, tragédia, comédia e o carnavalesco.

Em *Pomba Enamorada*, há humor na forma ao mesmo tempo simpática e desapiedada de descrever a personagem. O humor traz em si uma ambiguidade: ele é crítico, mas também solidário, como no trecho em que a

---

<sup>10</sup> CERQUEIRA, D., 1997, p. 19

autora descreve o torpor que toma conta da personagem ao se deparar com o seu eleito, que a convida para dançar:

Ao ser tirada teve uma tontura, enxugou depressa as mãos molhadas de suor no corpete do vestido (fingindo que alisava alguma prega) e de pernas bambas abriu-lhe os braços e o sorriso. Sorriso meio de lado, para esconder a falha do canino esquerdo que prometeu a si mesma arrumar no dentista do Rôni, o Doutor Élcio, isso se subisse de ajudante para cabeleireira.<sup>11</sup>

Neste pequeno trecho temos, numa concisão admirável, os ingredientes que compõem a personagem e a trama: a paixão incontrolável (“teve uma tontura”, “as mãos molhadas de suor”), seu lado grotesco (“o sorriso de lado para esconder a falha no dente”), sua condição social (“isso se subisse de ajudante para cabeleireira”) e a submissão feminina (“abriu-lhe os braços e o sorriso”).

Há uma ironia trágica em *Pomba Enamorada*, ela é uma personagem solitária, vítima de um erro trágico: apaixonar-se por alguém que a despreza. Mas torna-se tragicômica ao se humilhar diante de Antenor. Depois de procurá-lo e ser rejeitada, telefona para ele:

Disse que era a princesa do baile, riu quando negou ter ligado outras vezes e convidou-o para ver um filme nacional muito interessante que estava passando ali mesmo, perto da oficina dele, na São João. O silêncio do outro lado foi tão profundo que o Rôni deu-lhe depressa uma segunda dose. Beba, meu bem, que você está quase desmaiando. Acho que caiu a linha, ela sussurrou, apoiando-se na mesa, meio tonta.<sup>12</sup>

Mas o momento mais dramático é a tentativa de suicídio de Pomba Enamorada ao saber que Antenor ia se casar. Ainda assim, sua paixão não arrefeceu:

Dessa vez não chorou. Foi ao crediário Mappin comprou um licreiro...escreveu no papel de seda do pacote um P.E. bem grande...e quando chegou em casa tomou soda cáustica. Saiu do hospital cinco quilos mais magra, amparada por Gilvan de um lado e por Rôni do outro, o táxi de Gilvan cheio de lembrancinhas que o pessoal do salão lhe mandou. Passou, ela disse a Gilvan num fio de voz. Nem penso mais nele, acrescentou, mas

<sup>11</sup> TELLES. L.F., 1999, p.138

<sup>12</sup> Ibid., p.140

prestou bem atenção em Rôni quando ele contou que agora aquele vira-folha era manobrista.<sup>13</sup>

De acordo com Ricardo Piglia, um conto sempre conta duas histórias: um relato visível e outro, secreto, narrado de modo elítico e fragmentário:

Um relato visible esconde um relato secreto, narrado de un modo ellíptico e fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar com dos historias quiere decir trabajar com dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas....La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.<sup>14</sup>

Em Jorge Luis Borges, o relato oculto materializa-se inicialmente na trama visível para depois surpreender ao revelar a trama secreta. Assim é em *Emma Zunz*, que constrói perversamente, usando o próprio corpo, uma trama criminal. Depois que ela se entrega a um desconhecido para incriminar o homem que havia arruinado seu pai, emerge a voz do narrador mostrando que há outra história dentro daquela história, que tornará sua vingança sem sentido, porque praticada contra a pessoa errada. Do horror que ela sente pelo ato sexual surge um outro texto, oblíquo, enigmático, revelando que a vingança de Emma na verdade era contra o próprio pai. No momento da epifania, ele passou de vítima a algoz, pois havia cometido contra a mãe de Emma a mesma violência que ela acabara de sofrer.

No magnífico *Pai contra Mãe*<sup>15</sup>, Machado de Assis conta duas histórias. A primeira, é a evidente: o senhor dono de escravos manda Cândido Neves, cujo ofício era pegar escravos fugidios, capturar uma escrava que havia fugido. A mulher de Cândido Neves está grávida e para salvar seu filho ele captura a escrava. Só que ela também estava grávida e acaba abortando em consequência da violência que sofrera. O segundo conto é a perda de um bem, já que de

<sup>13</sup> TELLES, L.F., p.145

<sup>14</sup> PIGLIA, R., 1998, ps.106,108

<sup>15</sup> ASSIS, M., 1961, p.437

acordo com os códigos da sociedade escravista, os filhos dos escravos eram considerados o grande bem que os senhores possuíam. Portanto, por trás de uma história visível, há outra, elítica, fragmentária e reveladora de uma crueldade ainda maior que a explícita.

Nessa perspectiva, *Pomba Enamorada* se divide em duas partes: antes e depois da tentativa de suicídio. Na primeira parte, Pomba Enamorada é uma personagem clichê, que encarna o mito burguês do amor-paixão romântico, massificada pela mídia e enquadrada no estereótipo feminino de subordinação ao poder masculino. Até nas cartas que escreve a Antenor, quando poderia se expressar mais livremente, ela se reprime:

Nesses dias de expectativa, escreveu-lhe catorze cartas, nove sob inspiração romântica e as demais calcadas no livro *Correspondência Erótica*, de Glenda Edwin, que o Rôni lhe emprestou com recomendações. Porque agora, querida, a barra é o sexo, se ele (que voz maravilhosa!) é Touro, você tem que dar logo, os de Touro falam muito na lua, nos barquinhos, mas gostam mesmo é de trepar. Assinou Pomba Enamorada, mas na hora de mandar as cartas, rasgou as eróticas, foram só as outras.<sup>16</sup>

Pomba Enamorada desejava Antenor, mas não conseguia ligar esse desejo ao sexo. Uma das formas mais arcaicas de repressão sexual, o pudor é considerado uma virtude pela ideologia conservadora. Em *Sexo e Ciência*, Marilena Chauí fala da forma como a sociedade ocidental usa o corpo para o exercício da dominação. Nesse ensaio, ela cita as diferentes formas de manipulação e de controle do corpo, como as pedagogias, o direito penal, a medicina, o consumo e a filosofia. Ela critica a sexologia, que para os psicólogos combina prazer e ascetismo, o que se agrava na sexologia forense, que trata o pudor como um sentimento de “respeito e temor pelo sexo”, no qual se inclui o “temor do desagrado moral”. Segundo essa ideologia, para a mulher conquistar um homem e ser respeitada, é preciso “recato nos gestos, nas palavras e no vestuário”.

---

<sup>16</sup> TELLES. L.F., 1999, p.140

A mulher afirma que só pode desejar se, primeiro, amar e faz da fidelidade o centro da relação amorosa (ideologicamente, isto vira mulher romântica, que é exatamente a impossibilidade do amor). O amor funciona como álibi para o desejo porque é a maneira da “feminidade” esconder que poderia ter um desejo autônomo – seu desejo é sempre desejo de uma pessoa determinada – e por isso chama-se amor, isto é, relação com um outro. Ao mesmo tempo em que essa disposição abre caminho para o masoquismo (ser objeto do desejo alheio, por amor) também abre campo para uma das mais fundas fantasias da feminidade: a liberdade da prostituta (a “masculidade” de quem deseja sem precisar amar).<sup>17</sup>

Quanto aos estereótipos femininos, eles se evidenciam na docilidade de Pomba Enamorada em relação ao sexo oposto, no pudor em enviar cartas eróticas, na vontade de agradar e na visão do casamento como uma “saída”, ou “salvação”. Ela é uma personagem aprisionada não apenas ao ideal do amor-paixão romântico, mas também aos clichês:

...comprou o disco *Ave-Maria dos Namorados* na liquidação, escreveu no postal a frase que Lucinha diz ao Mário na cena da estação, *Te amo hoje mais do que ontem e menos do que amanhã*, assinou P.E.<sup>18</sup>

A personagem é caricaturesca, não pela sua figura, mas pelos gestos: quer imitar o penteado de Catherine Deneuve, persegue obstinadamente Antenor, faz “simpatias” para conquistá-lo. E suas fantasias são alimentadas pelo ideal do “amor verdadeiro” que ela vê realizado na novela de televisão:

Na noite em que terminou a novela com o Doutor Amândio felicíssimo ao lado de Laurinha, quando depois de tantas dificuldades venceu o amor verdadeiro, ela enxugou as lágrimas, acabou de fazer a barra do vestido novo e no dia seguinte, alegando cólicas fortíssimas, saiu mais cedo para cercá-lo na saída do serviço.<sup>19</sup>

Em *Mitologias* (1993), Roland Barthes afirma que a mídia encobre uma realidade insípida ou hostil usando o subterfúgio do apelo ao mágico, ao etéreo, a qualidades ou valores que são exatamente o contrário dos objetos em questão.

<sup>17</sup> CHAUI. M., 1984, ps.179,180 – Os termos feminidade e masculidade, emprestados da psicanalista Piera Auligner, designam a relação entre desejo e amor. Quando vinculados, constituem a feminidade e quando separados, a masculidade.

<sup>18</sup> TELLES., L.F., 1999, p.143

<sup>19</sup> Ibid., p.142

É assim que a revista *Elle*, ao ornamentar pratos, cumpre sua finalidade de apresentar a um público popular o sonho do “chique”, construindo, portanto, uma cozinha mítica. . Por outro lado, quando a publicidade trata de sabão e detergentes, o aspecto que ela destaca remete tanto a uma simbologia quanto a desejos inconscientes, “apela-se para a vaidade, para as aparências”.

Se Rôni é uma espécie de conselheiro sentimental, por outro lado ela apela para as rezas e a magia. Tanto o seu amor é impossível quanto as bruxarias, magias e rezas das quais ela tenta se valer são igualmente ilusórias. É como se, através da imaginação, ela pudesse controlar o outro:

Foi até a Igreja dos Enforcados, acendeu mais treze velas e quando chegou em casa pegou Santo Antônio de gesso, tirou o filhinho dele, escondeu-o na gaveta da cômoda e avisou que enquanto Antenor não a procurasse não o soltava nem lhe devolvia o menino. Dormiu banhada em lágrimas...o retratinho de Antenor, três por quatro (que roubou da sua ficha de sócio do São Paulo Chique), com um galhinho de arruda, debaixo do travesseiro.<sup>20</sup>

- O “segundo conto” é narrado a partir da tentativa de suicídio de Pomba Enamorada, quando ela descobre que Antenor vai casar com outra. A partir daí emerge uma outra personagem, que transgride as convenções sociais em nome de uma paixão ontológica. Instaura-se um outro conceito de paixão. Se no “primeiro conto” esse sentimento a aprisionava e angustiava, no segundo, a libertará das amarras sociais. Isso acontece porque ela coloca sempre, em primeiro lugar, o ser apaixonado. E assim ela faz ruir o mito da fidelidade conjugal e dessacraliza a gravidez. Na noite de núpcias, fecha os olhos para pensar em Antenor. Ao engravidar,

- mandou-lhe um postal com uma vista do Cristo Redentor... Assinou por puro hábito, porque logo em seguida riscou a assinatura, mas levemente, deixando sob a tênue rede de risquinhos a *Pomba Enamorada* e um coração flechado.<sup>21</sup>

- E finalmente, desmistifica o preconceito que cerca a velhice de estágio da vida livre das paixões amorosas. O desfecho é magnífico: já

<sup>20</sup> TELLES.L.F., 1999, p.143

<sup>21</sup> Ibid., p.146

envelhecida, ouviu de uma cigana que no domingo chegaria, na estação rodoviária, “num ônibus amarelo e vermelho” (os simbolismos são importantes, são duas cores primárias, primordiais, e o ônibus é um símbolo fálico) “um homem que mudaria sua vida, cujo nome começava por A”.

Ela riu seu risinho torto ( a falha do dente já preenchida, mas ficou o jeito) e disse que tudo isso era passado, que já estava ficando velha de- mais para pensar nessas bobagens mas no domingo marcado deixou a neta com a comadre, vestiu o vestido azul-turquesa das bodas de prata, deu uma espiada no horóscopo do dia (não podia ser melhor) e foi.<sup>22</sup>

Numa abordagem histórico-existencial, Renato Janine Ribeiro fala da paixão como um sentimento anárquico e libertário, que inspirou o livro *Do Amor*, de Stendhal.

O amor é uma negação do poder, e é nesse ponto que a paixão, embora se nutra de fantasias e ilusões, torna-se arma vigorosa contra as ilusões, de outra natureza, que sustentam a dominação do homem pelo homem e, seu efeito mais grave, a infelicidade... O amor desmascara os valores da sociedade e do mundo...o apaixonado está em conflito direto com a sociedade, com qualquer sociedade – conflito ainda mais grave porque sua arma é a indiferença, o descaso face aos poderes.<sup>23</sup>

Nessa perspectiva, Pomba Enamorada é exatamente o contrário da Dama das Camélias. Se esta se oferece em holocausto por amor, ou como quer Barthes, para ser “reconhecida” pela sociedade burguesa, Pomba Enamorada experimenta uma paixão que acaba por libertá-la, ao levá-la a transgredir as normas sociais e a afrontar a própria morte.

Já a Dama das Camélias é o modelo da submissão feminina. Ao se sensibilizar com o amor burguês, ela deixa de ser uma contestação do meio que leva uma mulher a se submeter aos padrões morais ditados pela classe social que detém o poder. Armand Duval a ama (de um modo possessivo e egoísta, mas isso não é criticado na trama; ele só se arrepende por desejar vingar-se dela) e ela é subjugada por esse amor. Eles pertencem a classes sociais diferentes, e

<sup>22</sup>TELLES,L.F., p.147

<sup>23</sup> RIBEIRO.R.J., 1987, ps.432,433

ela é derrotada pelo poder social e econômico de uma sociedade patriarcal. Armand Duval e seu pai, cada um a seu modo, representam a sociedade patriarcal: ele com seu amor machista, egoísta e possessivo (e portanto, destruidor), e seu pai, falando em nome da família, da pureza, da castidade da filha (valores burgueses). A morte de Marguerite a redime diante da burguesia, por isso o sucesso tanto do romance quanto da ópera inspirada nele, *A Traviatta*. Essa forma elegante - e emocionante - de apresentar um mito o torna inquestionável, aceito.

*Pomba Enamorada*, ao contrário, devido à abordagem ao mesmo tempo irônica e intimista de Lygia F. Telles, é inovadora porque permite ao leitor o riso e o distanciamento, obtidos através do contraste entre a fala rude da personagem masculina e o jeito simplório da personagem feminina. E isso acontece por causa da estratégia narrativa usada pela autora, pela sua dicção, pela linguagem usada, que a faz mergulhar no cerne dos personagens. O que se afirma ao final não é o amor-paixão burguês, mas a paixão trágica.

*Pomba Enamorada* é também uma história sobre o desejo, que é o desejo do impossível, de algo que nunca se realizará. Flavio Di Giorgi fala sobre a etimologia da palavra, que vem do latim “cupio”, que dá o português cobiça, cupido, concupiscência. Depois da era clássica, o verbo “desiderare” deu o português desejar. Pois “desiderare” significava *desistir de ver os astros*, e isso era uma expressão usada para falar de alguém que já não tinha nenhuma esperança. Desejar, portanto, é ter a certeza da ausência, é não ter o que se quer, e essa definição etimológica coincide com a versão psicanalítica de que os sonhos são a realização de desejos inconscientes e que portanto nunca se concretizarão a não ser nos próprios sonhos.

Desejo é relação entre seres humanos carentes. Por isso amamos até à loucura e odiamos até à morte: nosso ser está em jogo em cada e em todos os afetos. Desejo é paixão, diziam os clássicos... No entanto, a marca funda e indelével do desejo é o jamais oferecer-nos a garantia de haver sido realizado.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> CHAUI.M., 1984, p.159

No conto, o desejo tem um duplo negativismo, pois além de constituir-se num vazio, emerge ainda da condição feminina da personagem, sexualmente reprimida. Nem as feitiçarias poderiam ajudá-la:

Se ela quisesse um trabalho mais forte, podia pedir, Alzira ofereceu. Um exemplo? Se cosesse a boca de um sapo, o cara começaria a secar, secar e só parava o definhamento no dia em que a procurasse, era tiro e queda. Só de pensar em fazer uma ruindade dessas ela caiu em depressão, imagine, como é que podia desejar uma coisa assim horrível pro homem que amava tanto? A preta respeitou sua vontade mas lhe recomendou usar alho virgem na bolsa, na porta do quarto e reservar um dente pra enfiar lá dentro. Lá *dentro?*, ela se espantou, e ficou ouvindo outras simpatias só por ouvir, porque essas eram impossíveis para uma moça : como ia pegar um pêlo das injúrias dele pra enlear com o seu e enterrar os dois assim enleados em terra de cemitério?<sup>25</sup>

Em *Pomba Enamorada* não há parágrafos. A narrativa é um profundo suspiro de amor. Para atingir um ritmo próprio, objetivado na sintaxe, Lygia pesquisa a pontuação, que lhe permite deslizar entre a narração indireta e o pensamento da personagem. A fluidez do texto é obtida através de inflexões sintáticas, a vírgula é a única pausa possível para realçar as cadências frásicas.

Ele disse apenas meia dúzia de palavras, tais como, Você é que devia ser a rainha, porque a rainha é uma bela bosta, com perdão da palavra. Ao que ela respondeu que o namorado da rainha tinha comprado todos os votos, infelizmente não tinha namorado e mesmo que tivesse não ia adiantar nada, porque só conseguia coisas a custo de muito sacrifício, era do signo de capricórnio e os desse signo têm que lutar o dobro para vencer.<sup>26</sup>

Ao referir-se à escritura de Lygia, Sonia Régis escreve:

A inventividade de sua pontuação, sem abandonar a correção gramatical, cria novos padrões de expressividade. Na verdade, o trabalho com a pontuação é sua forma de analisar o modo como as pessoas dizem o que dizem, de registrar a extensão do pensamento, apontando para a contemporaneidade de uma verdade. Ela não registra apenas o que dizem, mas como dizem aquilo que estão a dizer.<sup>27</sup>

E é essa escritura que constitui o estilo de Lygia. Segundo Barthes, o estilo não é resultado de uma escolha, “é o produto de um surto, não de uma intenção”,

<sup>25</sup> TELLES.L.F., 1999, p.144

<sup>26</sup> Ibid., p.138

<sup>27</sup> RÉGIS. S., 2000, P.90

“ergue-se a partir da profundezas míticas do escritor e expande-se para fora de sua responsabilidade”. Mas é através da linguagem oral que o escritor se engaja com a sociedade.

Talvez tenha sido preciso esperar até Proust para que o escritor confundisse inteiramente certos homens com suas linguagens, e não nos desse as suas criaturas senão sob as puras espécies, sob o volume denso e colorido de sua palavra...uma personagem proustiana se condensa na opacidade de uma linguagem particular, e é neste nível que se integra e se ordena realmente toda a sua situação histórica: sua profissão, classe, fortuna, hereditariedade, biologia...a literatura não é mais um orgulho ou refúgio, começa a se tornar um ato lúcido de informação...ela se propõe como tarefa prestar contas imediatas, anteriores a toda outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história.<sup>28</sup>

E é exatamente esse engajamento com a história e a sociedade que faz emergir a escrita feminina, uma escrita que busca uma identidade:

Ainda há muito o que indagar a respeito desta “âmina literária” tão fugidia e intangível. Talvez ela não exista, como preferem aqueles que temem que as descobertas de idiosincrasias femininas anule a luta das mulheres pela igualdade de direitos. Talvez ela não passe de uma revanche partidária, já que são algumas mulheres que insistem, agora, em descobrir sua especificidade literária. Mas talvez estejamos realmente diante de uma linguagem distinta, feminina em sua origem arquetípica, e não propriamente em sua fisiologia. Uma linguagem, quem sabe, de grande parte das mulheres e dos homens que se alinham sob a bandeira das mulheres, como sugere Lacan. Mas sobretudo uma linguagem uterina, primal, paradoxalmente egocêntrica e cósmica, em busca de sua própria gênese.<sup>29</sup>

A gramática de Lygia insere-se numa dicção feminina. Nela, o objeto é símbolo. Em *Verde Lagarto Amarelo*, o personagem escritor fala dessa linguagem primordial, que busca o cerne das coisas, que se “encosta” aos objetos. E é essa busca de levar a linguagem ao seu limite que também define a escrita feminina, onde instaura-se um outro discurso primal, sensual:

- Já é tempo de uvas? - perguntei colhendo um bago. Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa, sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Vareia-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente. Assim

<sup>28</sup> BARTHES.R., 2000, p.72

<sup>29</sup> BRANDÃO. R. S. , 1989, p.109

queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.<sup>30</sup>

É um discurso que também remete à infância, com seus líquidos, cores e odores e de onde emerge a angústia que essas sensações causam.

O sopro do vento era ardente como se a casa estivesse no meio de um braseiro. Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara com ele amarfanhara papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando? !...E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? ...Com a maior facilidade me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Não queria suar, não queria, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada, aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais.<sup>31</sup>

### 3.2. O rito de uma morte violenta

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.  
Poeta sórdido:  
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.  
(...)  
O poema deve ser como a nódoa no brim:  
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.  
Manuel Bandeira

O conto de Lygia Fagundes Telles, *Venha Ver o Pôr-do-Sol* é, sem dúvida, um dos contos de maior impacto da escritora. Artista da palavra, ela constrói uma narrativa surpreendente, revelando a tragédia que se oculta por trás da aparente ingenuidade exterior. E lida ainda com um tema presente em outros textos - mas em nenhum outro momento de forma tão contundente: a morte. E mais: uma morte consentida, ou seja, de cujo rito a personagem vitimada participa ativamente.

<sup>30</sup> TELLES.L.F., 1971, p.10

<sup>31</sup> Ibid., p.13

Proponho dois tipos de leitura do conto: a leitura intratextual, buscando examiná-lo em suas significações internas e a leitura intertextual – confrontando-o com outros textos. Toda escritura é leitura de outras escrituras (de uma literatura ou de uma cultura) que dialogam entre si. Elas podem existir tanto no próprio texto quanto em outros textos. Adoto a definição de Roberto Corrêa dos Santos sobre a leitura intratextual:

consideramos que a significação – e é para ela que nos voltamos – resulta do processo de armação dos próprios dados presentes e aparentes. Desdobrar a sintaxe da superfície textual é habilitar-se a uma prática de leitura que faça significações potenciais e afastadas se correlacionarem, apontando para diferentes direções significantes.<sup>32</sup>

Considerando, de acordo com Santos, que o ato de leitura é um exercício também de criação, e a linguagem não só é seu objeto como seu instrumento e que “ambos, sujeito e objeto, se instalam e falam dentro do mesmo espaço em que se produz a linguagem, o do simbólico”<sup>33</sup>, é dessa forma que pretendo ler o conto de Lygia, como leitora e como mulher, a partir de minhas experiências e idiossincrasias.

Falar sobre outra mulher, representada – no caso a personagem literária - é sempre correr o risco de falar sobre si mesma, seus anseios e frustrações. Mas, ao contrário da contemplação narcisista - e aí o risco é fatal – é necessário vislumbrar as ranhuras, as oscilações que deformam a própria imagem refletida. A partir desse distanciamento é possível a interpretação e a própria transformação.

Uma obra literária traz em si uma revelação, uma tomada de consciência sobre questões que permeiam o nosso imaginário e a nossa existência. Somos reflexo, produto e produtores de uma cultura, uma sociedade, uma época.

Enquanto concebida pelo registro masculino – e não me refiro ao homem biológico ou ao autor masculino, mas à ideologia masculina predominante – a mulher e a sua representação literária são apenas a projeção de vozes confusas, resultado de um engodo e de uma construção perversa.

---

<sup>32</sup> SANTOS, R.C., 1986, p.4

<sup>33</sup> Ibid., p.6

As construções imaginárias se “materializam” na escritura, seja feminina ou masculina. Personagens nos seduzem, interferem no nosso imaginário, interagindo no nosso consciente e, principalmente, no nosso inconsciente. Nessa perspectiva, a leitura é sempre subversora. Nunca saímos ilesos de uma leitura. Queiramos ou não, aceitemos ou não sua mensagem, a escrita literária já nos transformou definitivamente. Fazemos um rito de passagem do real para o imaginário, o simbólico, e de volta a um real definitivamente contaminado.

No entanto, algo sempre nos escapa. E é a partir dessa falta, desse vazio, que se pretende decifrar o texto literário. Tarefa quase sempre insatisfatória e incompleta. O que se faz é criar um texto sobre o texto. Que pode ser tão fugidio quanto o original.

Por outro lado, o escritor busca realizar um pacto com o leitor. Esse pacto concretiza-se na linguagem. E é a partir desse “aprisionamento” da linguagem que o escritor emerge, surgindo então o que Barthes chama da “tragicidade da escrita”, pois ele precisa se libertar de uma História que impõe a literatura como “ritual” e transformá-la numa “reconciliação”:

Há pois um impasse da escrita, e é o impasse da própria sociedade: os escritores de hoje o sentem: para eles, a busca de um não-estilo, ou de um estilo oral, de um grau zero ou de um grau falado da escrita, é em suma a antecipação de um estado absolutamente homogêneo à sociedade; a maioria compreende que não pode haver linguagem universal fora de uma universalidade concreta, e não mais mística ou nominal, do mundo civil.<sup>34</sup>

E é essa mudança da linguagem, essa inserção de uma linguagem oral, intimista, confessional e elítica que caracteriza a escrita feminina, como a de Lygia. Na busca incessante da precisão da palavra, ela é capaz de rever seus contos a cada nova edição e modificar palavras ou expressões que caíram em desuso. Assim foi que a expressão “Você está uma beleza!”, com a qual Ricardo recepciona Raquel foi substituída por “Você está uma coisa de linda”, mais atual. Lygia chega a modificar trechos inteiros de seus contos, acrescentando detalhes que, numa reflexão posterior, são considerados relevantes. E pode ocorrer até uma mudança de estilo. Um exemplo é o conto *Os Mortos*, que narra o desespero de

---

<sup>34</sup> BARTHES. R., 2000, P.79

uma mulher ao tomar consciência de que perdera o homem que amava, e que então busca entender o motivo da perda, recontando sua história. Na primeira vez em que foi publicado, em 1949, quando fez parte da coletânea intitulada *O Cacto Vermelho*, começava da seguinte maneira :

Vou contar tudo, prometo que contarei tudo, porque é preciso que alguém saiba como foi. Nem sei por onde começar, estou atordoada e neste instante tenho é vontade de dormir, dormir e só acordar depois que isto tiver passado. Mas antes quero que alguém ouça: enquanto eu estiver contando, talvez explique a mim mesma uma porção de coisas que ainda não entendo, talvez chegue a conclusões que dêem um pouco mais de sossego ao meu coração. É que nem sei se sou culpada. Sei que o perdi e me perdi para sempre . Ali no cinzeiro, há ainda um pouco de cinza do último cigarro que ele fumou; aqui, ao alcance de minha mão, está o livro que ele nem terminou de ler... Ergo os olhos e dou com minha figura refletida no espelho do armário; desconheço essa mulher, que me olha estupidamente."Eu vi Luís Felipe desce as escadas - ela me diz. Foi-se embora sem pressa, o olhar tão vazio, vazio..."Mas espera, já estou precipitando tudo, vou começar desde o início, procurarei ficar calma, espera, é preciso ir com calma.<sup>35</sup>

Já a versão publicada em *Antes do Baile Verde*, em 1971, ficou assim:

Não sei por onde começar. Estou confusa, confusa, e minha vontade é dormir e só acordar depois que tudo tiver passado. Mas sei que não vou dormir. Deixa então que eu fique falando assim bem baixinho e enquanto falo quem sabe explico uma porção de coisas que ainda não entendo, quem sabe chego a uma conclusão que me dê um pouco mais de esperança. É que nem sei se sou culpada. Às vezes acho que sou, outras vezes acho que não, não sei, não sei. Sei que o perdi e me perdi para sempre. Ali no cinzeiro ainda há um pouco de cinza do cigarro que fumou. Aqui, ao alcance da mão está o livro que nem acabou de ler...Ergo os olhos e dou com minha cara no espelho. Quem é essa mulher que me olha estupidamente? Eu vi Luís Felipe descer a escada, ela me diz. Foi-se embora sem pressa, o olhar tão vazio, Vazio. Mas espera, já estou precipitando tudo, espera, é preciso ir com muita calma.<sup>36</sup>

Comparando as duas escritas, percebemos que, na primeira, a narradora parece procurar o interlocutor: "é preciso que alguém saiba". A narrativa parece um grito, um pedido de socorro, a busca de alguém que possa ouvir a narradora. Na segunda versão, a autora parece já haver encontrado o interlocutor. O tom é mais intimista, as próprias personagens, tanto a narradora quanto a personagem masculina são descritas com mais detalhes, há uma elaboração maior tanto das

<sup>35</sup> TELLES. L.F., 1949, p.9

<sup>36</sup> Id.,1971, p.137

personagens quanto do enredo. A escritora atingiu a maturidade, a autora encontrou o interlocutor, aquele leitor com quem ela estabelece um pacto, uma cumplicidade, que não está longe nem surdo ao seu grito, ao seu pedido de socorro, mas ali, ao seu lado, tanto que ela pode falar “baixinho” com ele, e em troca obter “um pouco mais de esperança”, enquanto na primeira versão o máximo que ela queria era “um pouco mais de sossego a meu coração”. A certeza dessa cumplicidade, desse leitor que ouve seu apelo, fortalece a escritora e a faz reescrever o conto com maior cuidado e delicadeza.

Segundo Ricardo Piglia, saber quem é o interlocutor é fundamental para a compreensão de um texto literário. Ao dirigir-se ao leitor (e à leitora) num tom intimista, Lygia está abordando uma questão que não é apenas da narradora, mas do ser humano, é o drama do desencontro, da impossibilidade de amar, da morte e mais ainda: da morte do amor, ou de um certo tipo de amor, possessivo, egoísta. E esse drama é um drama ontológico, existencial, e portanto ao narrar sua história a narradora está também contando a história do amor feito de desencontros, o amor impossível. Sobre a tragicidade na escrita de Lygia, Nelly Novaes Coelho escreveu:

Note-se que as personagens de Lygia Fagundes Telles já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre os homens, mas é parte constitutiva do ser humano. É, portanto, ontológica e não sociológica...o que torna realmente trágica sua visão do drama humano.<sup>37</sup>

Já a “oralidade” da escrita de Lygia, ou “oralidade”, como quer Ruth Silviano Brandão, carrega sua escrita de um estado primal, onde emoções subterrâneas vêm à tona. Portanto, a personagem mais importante não é o narrador, mas o interlocutor, presente e necessário, aquele que é capaz de ouvir uma história que até então permanecera submersa, oculta sob a capa do cotidiano, da aparente inocência de uma rotina. Ao final de *Os Mortos*, a narradora diz para a empregada que Luís Felipe viajou, quando já sabe que ele foi embora definitivamente. A morte revela a falta de sentido da própria vida:

---

<sup>37</sup> COELHO.N.N., 1971, p.148

- O doutor vai jantar em casa? - perguntou Marta.
- O doutor viajou – respondi. Podia ter dito: o doutor morreu. Não seria o mesmo? Luís Felipe não voltará, eu sei. Sua cama continuará vazia. Lá de baixo vem um ruído abafado de talheres e na calçada tem crianças rindo. Mas tudo está muito longe de mim.<sup>38</sup>

Em *Venha Ver o Pôr do Sol*, o final se assemelha ao de *Os Mortos*. A violência do assassinato, assim como a do suicídio em *Os Mortos*, é encoberta por um véu de normalidade. No mundo exterior, tudo parece estar em ordem, obedecendo um ritmo inabalável, aparentemente ingênuo como as brincadeiras infantis, enquanto no interior tudo desmorona, jaz sob ruínas, desaba sob o peso do desencontro, do desamor. No mundo interior, o horror mostra sua face.

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo esfaqueado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.<sup>39</sup>

Narrado na terceira pessoa, *Venha Ver o Pôr do Sol* tem início com o encontro de uma mulher, Raquel, com o ex-namorado, Ricardo, num local lúgubre. Aos poucos vai-se construindo a atmosfera que permeia o conto, até o trágico final, quando ela acaba sendo sepultada viva pelo ex-namorado. É um conto que contém o elemento suspense. Só se percebe os sinais do que iria acontecer ao final da narrativa. Como diz Roland Barthes, “a narrativa dramática é um jogo com dois parceiros: o engodo e a verdade.” Um jogo que, ao chegar ao desenlace:

...todo o provável inicial passa para o lado do necessário: o jogo terminou, o drama teve seu desenlace, o sujeito devidamente predicado (fixado): o discurso nada mais pode fazer, tem que se calar. Contrariamente ao que ocorre na obra épica (tal como a imaginava Brecht), nada foi mostrado (oferecido a uma crítica imediata do leitor): o que é mostrado é mostrado de uma só vez e no fim: o que é mostrado é o fim.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> TELLES. L.F., 1971, p.154

<sup>39</sup> Ibid., p.111

<sup>40</sup> BARTHES.R., 1992, p.207

O leitor é envolvido, da mesma forma que Raquel, pelo engodo: aquilo que parece uma brincadeira acaba por revelar-se um crime monstruoso. No entanto, desde o início uma série de simbolismos vão apontando para a tragicidade do (des)encontro entre Raquel e Ricardo. Nesse jogo dramático reside o grande impacto do conto. Só ao final percebe-se que havia vários índices metafóricos da tragédia que iria se desenrolar. Portanto, não apenas o conteúdo, mas a própria forma do conto metaforizam uma realidade cruel que se esconde por trás de um véu de simplicidade e inocência.

Por uma questão de método, optei por dividir o conto em três sequências. As imagens visuais, a ação, o cenário remetem a uma visão cinematográfica. A influência da arte cinematográfica em Lygia é notável. Casada com um escritor e crítico de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, morto em 1977, Lygia havia escrito com ele o roteiro de *Dom Casmurro*, a pedido do cineasta Paulo César Saraceni. Com a morte de Paulo Emílio, o roteiro permaneceu perdido durante muito tempo, até ser descoberto e transformado no livro *Capitu*, editado em 1999.<sup>41</sup>

Dessa maneira, as três sequências são: o encontro do casal num local sombrio; ritual da travessia e o final trágico. Tanto a descrição do espaço, quanto as personagens e as ações estão imbuídas pelo tema da morte. As significações poderão ser apreendidas tanto nas sintaxes quanto através dos índices metafóricos. O cenário também serve de metáfora da tragédia que se desenrola: ingenuidade e alienação, no exterior e tragédia, no interior. Procurarei, portanto, fazer a leitura extraindo do conto frases ou expressões que me parecem conter significações que ajudam a compreender a estratégia narrativa.<sup>42</sup>

#### Primeira sequência: exterior

<sup>41</sup> A propósito desta obra, Lygia escreveu um belo texto, que na introdução de *Capitu* intitulou-se *Às Vezes, Novembro*, e em *Invenção e Memória*, o livro que mistura contos e fragmentos autobiográficos, *Rua Sabará*, 400.

<sup>42</sup> Tomei como referências o livro *S/Z*, de Roland Barthes (1970) em que ele dividiu o romance *Sarrazine*, de Balzac, em 561 lexias ou unidades de leitura, fragmentando o romance para obter o seu significado e *Lendo Clarice Lispector* (1986), em que Roberto Corrêa dos Santos destacou elementos que davam significação aos contos estudados.

- “subiu sem pressa a tortuosa ladeira” – sem pressa – ela ia de encontro ao seu destino trágico, inexorável, portanto não havia pressa; o adjetivo “tortuosa” já é um sinal do drama que vai se desenrolar
- “casas ilhadas em terrenos baldios” – alusão à solidão, associada à morte
- “crianças brincavam de roda” - a ingenuidade do movimento contrapondo-se a uma paisagem estática e sombria
- “A débil cantiga infantil era a única nota viva” - a vida se afirma, porém fracamente
- “sapatos na lama” – sapatos simbolizam a passagem de um estado a outro, e neste conto estão associados à sujeira, podridão. Raquel, portanto, está caminhando em direção a alguma coisa sórdida. E os sapatos que Raquel usa são finos, contrapondo-se aos “sapatões de sete léguas” que ela usava quando estavam juntos, sinal de que ela ascendera financeiramente
- “eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume” – ou seja, ele está se despedindo dela, da sua beleza, ao mesmo tempo em que deixa transparecer o drama de um amor que acabou. Há uma sensualidade nessa despedida.
- “e te mostrarei o pôr-do-sol” – Essa afirmativa metaforiza o assassinato de Raquel. O pôr do sol é o momento em que começa a escuridão, é o ritual de passagem da luz, ou do sol (vida) para a noite (morte), portanto o pôr-do-sol metaforiza o ritual de passagem da vida para a morte
- “E vergou a cabeça para trás numa risada.” - Raquel ri quando Ricardo diz que vai lhe mostrar o pôr-do-sol, ou seja, consente com a proposta dele em fazer o rito de passagem
- “inúmeras rugazinhas foram se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão. Não era nesse instante tão jovem quanto aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio.” – É pelo jogo facial que o personagem se revela

– a descrição do movimento facial do personagem denota seu lado perverso, sombrio, a sua ambiguidade; ele não é o que aparenta.

- “Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida.”- ao recusar dessa forma a alternativa que ela propôs de irem a um bar, ele explicita a ideologia masculina, a vontade de se afirmar como quem detém o poder financeiro, ao mesmo tempo em que demonstra sua incapacidade de fazê-lo

- Ele descreve o passeio dos dois como “decente e romântico” – duas categorias muito prezadas pela ordem burguesa e capitalista

- “Ele é ciumentíssimo” – ela qualifica dessa forma o namorado atual, é mais uma demonstração do tipo de amor burguês, possessivo, que quer se apropriar do ser amado

- “Se nos pilha juntos, quero só ver se alguma de suas fabulosas idéias vai me consertar a vida “ – essa frase de Raquel demonstra como ela está envolvida com um homem de quem sua própria vida depende

- “E um risco enorme, já disse. “Não insista nessas brincadeiras”. – Ela associa o risco a brincadeiras, está portanto participando de um jogo

#### Segunda sequência: rito de passagem

Inicia-se o rito de passagem, quando Raquel e Ricardo seguem em direção ao cemitério. Estabelece-se a tensão vida/morte: o mato é “furioso”, “ávido”, “como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte”.

- O elemento sonoro ajuda a caracterizar a atmosfera sombria: “Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. ”

- “Amuada, mas obediente ela se deixava conduzir como uma criança.” – está explicitada a condição de mulher infantilizada e submissa

- “atirando a ponta de cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada” – é uma forte metáfora do que iria acontecer à Raquel. Ricardo, a chama de “meu anjo”.

- a tensão entre o consentimento com a morte e a recusa também aumenta: “vamos embora”, “não gosto de cemitério”

- Ela se refere ao projeto de uma viagem ao Oriente – um outro mundo. Os gestos e as contrações faciais de Ricardo revelam ciúme, ódio e perversão: “A fisionomia tão aberta e lisa repentinamente ficou envelhecida”. Mais uma vez, ele dissimula jovialidade. Expressa-se no movimento do rosto o dualismo morte/vida.

- Ela se entenece: “Apesar de tudo tenho às vezes saudade daquele tempo”.

- E ele retruca: “É que você tinha lido *A Dama das Camélias*, ficou assim toda fraca, toda sentimental.” Este romance, de Alexandre Dumas Filho, já citado anteriormente na leitura de *Pomba Enamorada*, é um dos mais famosos do século XIX e conta a história de Marguerite Gautier, uma prostituta vítima da ideologia patriarcal dominante. E Ricardo ironiza a fragilidade de Raquel, ao identificá-la com essa personagem. Grande admiradora da estética que se desenvolveu durante o romantismo literário, como já declarou em entrevistas e no texto *A Escola de Morrer Cedo*.<sup>43</sup> Lygia, no entanto, tem uma visão crítica da mulher romântica e submissa. No texto *Mulher, Mulheres*, que abordaremos mais adiante, evidencia-se essa posição, assim como em toda a sua obra, onde a personagem feminina é destaque, com suas questões e busca de identidade.

- Quando ele quer saber o que ela está lendo atualmente, ela lê, numa “laje despedaçada: À minha querida esposa, eternas saudades.” Raquel ironiza o conteúdo da inscrição: “Pois sim. Durou pouco essa eternidade.”, o que evidencia que ela se desiludira com aquele tipo de amor e no momento seu relacionamento era frívolo. Já Ricardo expressa seu fascínio pelo niilismo que cerca a morte: “Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso.” Ou seja, a morte perfeita, que não se nomeia, que nada deixa além de si, a morte absoluta, é esse o ideal de morte para Ricardo.

Ricardo conta a história da prima adolescente, que morreu e estava enterrada lá; tinha os olhos verdes, como os de Raquel. O verde, uma cor recorrente na obra de Lygia, é uma cor mítica, primordial, representando o lado oculto das

---

<sup>43</sup> TELLES, L.F., 2002, p.195

coisas. Sexo e morte se associam; a adolescência é a idade em que a sexualidade aflora. A associação sexo/morte, que em Freud constitui a presença simultânea dos dois instintos básicos, o instinto de Eros, ou libido, e o instinto destrutivo, é uma herança do cristianismo:

Que é perder o Paraíso? Tonar-se mortal, separar-se de Deus e conhecer a dor (lavar a terra estéril, parir no sofrimento) . O pecado original (tanto no sentido de primeiro pecado quanto no de pecado da origem) é uma queda: separar-se de Deus, descobrir a morte e a dor, conhecer a carência e a falta. É nessa constelação de sentidos que se desenvolverá a meditação dos primeiros Padres da Igreja sobre o sexo.<sup>44</sup>

“Eu te amei e te amo ainda. Percebe agora a diferença?”, diz ele, quando ela confessa que o amara. Aí está a tragédia de um amor que havia acabado e de um homem que se sentia rejeitado.

- “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu. “ – A metáfora do pássaro que solta um grito é mais uma alusão à morte que se aproxima.

- Na capela do cemitério, uma toalha “adquiria a cor do tempo”, “uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas”. Era o lugar onde o tempo (assim como sua cor) não existia, onde até as teias das aranhas (símbolo do abandono) já estavam rompidas. Era o domínio da morte além do tempo, atemporal, “absoluta”, como Ricardo a qualifica.

#### Terceira sequência: o pôr-do-sol

- “Um baque metálico decepou-lhe a palavra ao meio.” – a palavra foi cortada assim como a porta da catacumba foi trancada. A própria vida de Raquel foi decepada junto com a sua voz. É o signo em toda a sua potência, o significante simbolizando o significado, a palavra que se materializa, a palavra-coisa. Essa é mais uma marca da escrita feminina.

- Aparece de novo a oposição entre ingenuidade/astúcia, como símbolo da perversão. Ricardo “tinha o sorriso meio inocente, meio malicioso”.

---

<sup>44</sup> CHAUI. M. , 1984, p.86

- Ao se perceber trancada na catacumba, Raquel chama aquilo de “brincadeira estúpida”, ou seja, o jogo entre eles passa a adquirir tonalidade dramática, violenta.

- “Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo.”- é a sentença final, o fim do jogo.

- As rugazinhas reaparecem quando ele diz “Boa noite, Raquel.”

- Ela grita, “examinando a fechadura nova em folha” – É o momento mais dramático do conto, quando a trama do assassinato premeditado de Raquel se revela. Contrastando com as ruínas e com a ferrugem, a fechadura da porta que dava acesso à catacumba era a única coisa nova.

- “Imobilizou-se.”- quando um animal pressente grande perigo, ameaça de morte, ele fica imóvel, é a reação instintiva diante da morte, é a tradução desse terror que ela nos inspira.

- No caminho que Ricardo faz de volta, sozinho, “o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos.” – Agora já não se ouve o som das folhas trituradas, mas apenas o dos pedregulhos. O som que se contrapõe é o do grito “medonho, inumano”.

- Um conto circular, que termina remetendo ao mesmo cenário do início do conto: “Crianças ao longe brincavam de roda”, símbolo do mundo exterior, do predomínio do jogo, da aparente inocência que oculta a tragédia que se desenrola no interior, como o sorriso inocente de Ricardo mascarava o olhar astuto e perverso.

A sintaxe de Lygia evita o desperdício. Nela, os objetos são símbolos. Em *Venha Ver o Pôr-do-Sol*, a grande personagem é o cemitério. É a partir de sua significação que se constrói a história de um amor destrutivo. Se a arte de Lygia é uma arte engajada, no sentido em que ela reflete criticamente sobre a realidade, alterando-a ao retirar as máscaras que encobrem o cotidiano, ela dialoga com a realidade. Nessa perspectiva, a escrita de Lygia é denúncia, é expressão de uma realidade, é uma “apresentação” ao invés de uma representação. E a nossa sociedade brasileira convive com uma rotina de

violência contra a mulher, encoberta pelo pudor das vítimas em denunciá-la e pelo despreparo da sociedade e das autoridades em lidar com ela. As Delegacias de Polícia de Defesa da Mulher, criadas a partir dos anos 80, testemunham essa triste realidade. Ao escancararem-se as portas dos lares, o lugar onde supostamente as mulheres estariam protegidas, revelou-se a violência oculta.

Num estudo feito na primeira Delegacia do gênero no país, em São Paulo, em 1985, pela SEADE (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados) em parceria com o Conselho Estadual da Condição Feminina, retratou-se a vítima, o agressor e os tipos de crime contra a mulher. A violência contra a mulher torna-se um problema social. Aquilo que era considerado privado torna-se público. Tanto a brutalidade cometida contra a mulher quanto a indiferença que isso comumente gera expressam a condição da mulher subjugada ao poder patriarcal. Na apresentação do estudo, a presidenta do Conselho Estadual da Condição Feminina, Zuleika Alambert, ressaltou: que a violência cometida contra a mulher e a indiferença diante dela, expressam a condição da mulher, concebida como objeto de domínio e propriedade do homem.

A violência contra a mulher é historicamente considerada “normal” pela sociedade:

De fato, cada vez mais consolida-se a convicção de que é no plano das relações assimétricas de poder entre homem e mulher que devem ser buscados os fundamentos que produzem e reproduzem esta forma de violência observada. A partir desta ótica, vale dizer que o modo pelo qual a mulher se sujeita aos desígnios sócio-culturais dominantes, construídos a partir da condição masculina, esclarece, pelo menos em suas razões gerais, a fenomenologia da violência contra a mulher.<sup>45</sup>

Portanto, o que empiricamente chamou-se de “espancamento de mulheres” é a exacerbação de um padrão desigual de relações de gênero, legitimado pela ideologia patriarcal, favorecido pela condição subalterna da mulher e reproduzido pela educação diferenciada. Ao dividir-se em grupos as ocorrências, constatou-se que elas estão agrupadas em “domésticas” (entre casais) e “não-domésticas” (entre mulheres e ex-companheiros ou ex-maridos). E mais: neste segundo grupo, as vítimas estão inseridas no mercado de trabalho.

---

<sup>45</sup> SEADE, 1987, p.2

Entre os casos extremos de violência, os assassinatos de mulheres por seus maridos, tivemos, nos anos 70, o caso Ângela Diniz, a socialite que foi assassinada em Búzios pelo marido, Doca Street, em cuja defesa o advogado Evandro Lins e Silva alegou “legítima defesa da honra”. Absolvido no primeiro julgamento, Doca Street voltou aos tribunais por força dos movimentos feministas, que criaram o famoso slogan “Quem ama não mata”, uma sábia e inteligente resposta aos subterfúgios forenses. Ele acabou condenado.

Ricardo, no conto de Lygia, não poderia jamais alegar “crime passionnal”, pois o assassinato de Raquel foi premeditado, como fica evidente na “fechadura nova”, em contraste com a ferrugem e as ruínas da catacumba onde foi sepultada. Habilmente, ao descrever seu jogo facial, a escritora nos faz deduzir que ele era um psicopata, um desequilibrado, denunciado pelas “rugazinhas” que se formavam e desapareciam de seu rosto. No entanto, a submissão de Raquel, sua ingenuidade e seu romantismo levam o leitor a julgá-la como um modelo de mulher não aceitável.

A violência contra a mulher também foi tema de um outro conto, *Dolly*, em que uma bela jovem que ambicionava ser atriz termina seviciada e assassinada. Estarrecida, a narradora procura entender o motivo daquele terrível crime. “E o motivo? O noivo da Matilde disse que três motivos podiam provocar um crime assim, ela esqueceu o terceiro, mas não tem terceiro, o motivo é um só, a crueldade a crueldade a crueldade”.<sup>46</sup>

Já em *A Confissão de Leontina* revela-se todo preconceito que se insurge contra uma jovem de origem humilde, que acaba matando o homem que tentara violentá-la e é presa por isso. Enquanto todas as circunstâncias, marcadas pelo discurso de uma sociedade machista e preconceituosa, apontam para a culpabilidade de Leontina, que teria matado para roubar, seu desabafo é um grito de dor e um lamento; é a voz dos oprimidos arrancada do fundo das entranhas. É certamente uma das mais belas obras de Lygia, uma escritura revolucionária: narrado na primeira pessoa, através do recurso do discurso indireto livre, ouve-se a voz dos excluídos. A “oralidade” caracteriza a escritura de Lygia. *A Confissão de Leontina* não é uma história para ser lida, é uma história para ser ouvida. E convida o leitor a ouvi-la da mesma forma como é contada: com o coração aberto.

---

<sup>46</sup> TELLES.L.F., 1995, p.38

Ao contrário de Raquel, Leontina não emana ironia ou desilusão, mas uma contundente potência e revolta forjadas na sua rudeza e espontaneidade. A narrativa, um fluxo de pensamento, feito em flash-back, é o relato da vida de Leontina, depois que ela é presa. Ela se dirige a uma “senhora boazinha,” que acredita nela.

Já contei minha história tantas vezes, mas ninguém quis me acreditar. Agora vou contar tudo especialmente pra senhora que tem sido boazinha comigo e não veio me atormentar como fazem os outros. A senhora parece ter pena de mim porque eu não sou mesmo essa uma que tôda a gente diz que eu sou. Agora os jornais me chamam de assassina, ladrona e mais isso e mais aquilo e tem até um jornal que publicou meu retrato dizendo que eu era uma Messalina. Perguntei pro seu Armando o que era uma Messalina e ele me respondeu que essa era uma mulher muito à-toa.<sup>47</sup>

Em *Venha Ver o Pôr-do-Sol*, amor e morte são parte da mesma pulsão. Ricardo sente-se rejeitado e vinga-se, como se só através da morte ele pudesse realizar o ideal de possuir a amada. Quando o casal vivia um caso amoroso, Raquel era leitora de *A Dama das Camélias*, onde o que permeia o romance é a ideologia do amor romântico. Raquel é impregnada pela ideologia burguesa, falocêntrica, de submissão da mulher ao poder masculino. O livro que ela leu, assim como suas falas e seus gestos referem-se a um estereótipo de mulher. A leitura forma as personagens, é parte constitutiva delas, como já o haviam demonstrado *Dom Quixote* e *Madame Bovary*. No ensaio *Madame Bovary Somos Nós*, Eneida Maria de Souza escreve:

A imitação de modelos ficcionais se explica pela pequena distância entre o eu e o outro e pela ausência de limite entre a letra e a realidade. Entre sujeito e objeto intercede o terceiro termo, sem a função de instituir o simbólico, mas de promover identificações, incitar apropriações e ignorar os limites entre os dois pólos da realidade e da ficção ... *Madame Bovary* (1857), obra que representa a metáfora da literatura como criadora de ilusões, ilustra a mesma sedução causada pelo “desejo triangular”, processo cognitivo através do qual a relação do sujeito com o objeto é fruto da leitura dos romances românticos.<sup>48</sup>

Tratar a personagem feminina como mulher fatal ou prostituta, como no exemplo clássico de *A Dama das Camélias*, era prática comum na literatura tanto do século XIX quanto do início do século XX. Até mesmo os modernistas Oswald de

<sup>47</sup> TELLES.L.F., 1949, p.49

<sup>48</sup> SOUZA.E.M., 2001, p.135

Andrade e Menotti del Picchia criaram personagens prostitutas como símbolos de mulheres diabólicas, que arruinam os homens; ou tornam-se vítimas de sua condição. Mas houve romances de autoria feminina em que a prostituição era vista como símbolo da libertação sexual e física das mulheres. Fantasia ou não, o imaginário que associa a prostituição ao prazer acena com a liberdade para constituir novos territórios afetivos e dar vazão à própria sexualidade, como observou Margareth Rago:

Poucos romances no passado apresentaram esta fantasia da mulher, à exceção de *Vertigem*, de Laura Villares, publicado em 1926 e *Virgindade Inútil e Anti-Higiênica*, de Ercília Nogueira Cobra, de 1927. (...) Vale destacar que as duas heroínas não morrem no final dos romances, nem se tornam desgraçadas.<sup>49</sup>

Um ser caracterizado pela falta, na ótica psicanalítica, paradoxalmente é exatamente essa destituição que torna a mulher íntima com a perda, e portanto capaz de lidar com ela, como afirma Ruth Silviano Brandão:

A mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define através da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte.<sup>50</sup>

E é com esse sentido libertário que *Boa Noite, Maria* refere-se ao feminino e à morte. No conto, a personagem Maria Leonor é uma mulher de 65 anos que deseja uma morte digna. Ela queria se livrar da humilhação da velhice, “com seu rápido-lento processo de decomposição” e procura um companheiro para salvá-la da dor e sofrimento que antecedem a morte. Os dois se apaixonam e ele é incumbido de realizar o desejo dela. Julius Fuller é descrito como um ser angelical. “O estrangeiro tinha uma aura positiva que podia vir dos olhos ou da pele, como localizar uma aura? Contudo, quase palpável. Parece um anjo, ela pensou.”<sup>51</sup> Mais uma vez amor e morte andam de mãos dadas, mas a grande diferença é que neste conto a personagem deseja a morte para aliviar seus males. O difícil tema da eutanásia é abordado com delicadeza. “Precisava de um amigo, não de um assassino”<sup>52</sup> Maria Leonor se sente num túnel, realizando uma travessia: “Dentro do túnel o melhor ainda era não falar nem se mover mas seguir em frente e cumprir a destinação da qual não se pode fugir”<sup>53</sup>

<sup>49</sup> RAGO. M., 1991, p.71

<sup>50</sup> BRANDÃO. R.S., 1989, p.125

<sup>51</sup> TELLES. L. F. , 1995, p.76

<sup>52</sup> Ibid. p.90

<sup>53</sup> Ibid., p.87

### 3.3. O místico e o “contar mentiroso”

Deus ao mar o perigo e o abismo deu  
 Mas nele é que espelhou o céu.  
 Fernando Pessoa

Mistério e misticismo inserem-se em vários contos de Lygia, de uma maneira especial. Se o mistério, enquanto gênero literário, vem sempre acompanhado de uma reflexão sobre a condição humana, como em *A Caçada*, *As Formigas*, *O Noivo*, entre outros, o misticismo, por outro lado, é a expressão de uma espiritualidade que dialoga com acontecimentos prosaicos.<sup>54</sup> O conto, em parte autobiográfico, em parte fantástico, *Onde estiveste de noite?* faz parte de uma coletânea de textos e contos inéditos da escritora, reunidos por Suênio Campos de Lucena em *Durante Aquele Estranho Chá – achados e perdidos* (2002). Ao misturar ficção e realidade, a questão do feminino emerge.

O conto narra uma noite em que ela está hospedada num quarto de hotel, às vésperas de fazer um depoimento num curso de Letras em São Paulo. Inexplicavelmente, surge no quarto um pássaro. As venezianas estavam fechadas, portanto ele não teria por onde entrar. Assustada, ela abre a janela, o pássaro sai, e então ela lembra da notícia dada por um amigo de que Clarice Lispector estava muito mal. Lembra-se de uma viagem que ambas fizeram à Colômbia, quando ambas estavam alegres e descontraídas. Ao se dirigir ao saguão da Faculdade de Letras, recebe a notícia de que Clarice Lispector tinha morrido. E termina com a frase: “Eu já sabia.”<sup>55</sup>

A narrativa está dividida em três partes: na primeira nos deparamos com um acontecimento estranho: a narradora acorda com um barulho de asas. É um pássaro, que havia entrado “Deus sabe por onde”. Ela se esforça para identificá-

<sup>54</sup> O mistério é tão marcante na obra de Lygia F. Telles, que em 1981 ela lançou uma coletânea de contos intitulada *Mistérios*, onde reuniu os contos que comumente se chama de “fantásticos”. Em obras recentes também há contos onde se destacam estados místicos e a mescla sagrado / profano.

<sup>55</sup> TELLES. L.F., 2002, p..22

lo: “era uma andorinha”, acaba concluindo. Abre a janela e espera o pássaro sair. Está estupefata: “Mas o que significava isso? Uma andorinha assim solta na noite, voando despassarada no meio da noite, de onde tinha vindo e para onde ia?” Quando pousou no globo, no teto do quarto, ficou “descansando um descanso inseguro”. Até que a ave “pousou na trave de madeira dos pés da minha cama”. Enfim, “com a mão do pensamento”, a narradora conseguiu fazer a andorinha sair.<sup>56</sup>

Na segunda parte, são narradas as lembranças da viagem das duas escritoras à Colômbia para participarem de um congresso de escritores. Foram no mesmo avião. Há uma analogia entre as duas narrativas sobre o surgimento do pássaro e o vôo de avião. O medo está presente nas duas situações. O avião, que havia decolado tranquilamente, “na metade da viagem começou a subir e descer, meio desgovernado.” Esse desgoverno é o mesmo da andorinha que surgiu no quarto da escritora. Diante do medo de Lygia, Clarice a acalmou. “E nesse justo instante as nuvens se abriram numa debandada e o avião pairou sereníssimo acima de todas as coisas.”<sup>57</sup> Da mesma forma, a andorinha acabou se acalmando e pousou na cama antes de ir embora.

E é então que acontece a parte mais significativa da narrativa. A andorinha parece ter sido a *presentificação* da alma de Clarice Lispector: “Antes de desaparecer na névoa ainda traçou alguns hieróglifos no azul do céu.”<sup>58</sup> Esta frase contém uma explícita referência à Clarice, pois a palavra “hieróglifos” refere-se à escrita egípcia, para nós, distante e indecifrável, como o próprio processo da morte.

Por outro lado, na narrativa da viagem das duas escritoras, o que acontece é a celebração da vida. Elas estavam contentes, e resolvem, ao invés de participar de uma enfadonha reunião com seus pares, “fugir para fazer algumas compras”. Diante da “ausência de novidades” que acontecia nas reuniões, as duas resolvem brindar com vinho e champanhe. Durante a conversa, surge o tema do adultério e a frase, “Mulher é o diabo!”, que as faz rir:

---

<sup>56</sup> TELLES.L.F.,2002, p.17

<sup>57</sup> Ibid., p.19

<sup>58</sup> Ibid., p.22

A dificuldade do ofício e que era melhor esquecer no momento , a conversa devia ser amena, que os problemas, dezenas de problemas! estavam sendo discutidos na sala logo ali adiante. No refúgio do bar, apenas duas guapas brasilleñas com pesetas na carteira e com muito assunto. Clarice queria minha opinião, afinal, quem era mais indiscreto depois da traição, o homem ou a mulher? ...Acho que agora elas já estão exagerando, não? Os homens verdes de medo e elas as primeiras a alardear, Pulei a cerca! ... Mulher é o diabo!<sup>59</sup>

A máxima de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher”, resume uma visão de que somente através da experiência, da inserção cultural e histórica, a mulher pode se definir:

Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediante? ...O fato é que ela se veria bastante embaraçada em decidir quem ela é; a pergunta não comporta resposta; mas não porque a verdade recôndita seja demasiado móvel para se deixar aprisionar: é porque nesse terreno não há verdade. Um existente não é senão o que faz; o possível não supera o real, a essência não precede a existência: em sua pura subjetividade, o ser humano não é nada. Medem-no pelos seus atos<sup>60</sup>

O comportamento inovador é bem diferente do que regulamentava a mulher da geração anterior à sua, que Lygia chama de “mulher-goiabada”. “Mulher é o diabo” frase carregada, a princípio, de uma conotação pejorativa, quando dita por Clarice Lispector (e repetida por Lygia Fagundes Telles) passa a adquirir um outro significado, um sentido elogioso. De acordo com Silvia Molloy, existe na escrita feminina, na América Latina, “um deslocamento para ser”, que aparece no texto para corrigir estereótipos culturais. A mulher é o diabo porque não quer mais ser o anjo, o anjo de pureza (no sentido religioso tradicional) nem o anjo do lar (como querem as convenções sociais) . Ela torna-se o diabo porque torna-se livre, produtora do seu próprio destino e inserida na sociedade produtiva, através daquilo que é capaz de fazer (no caso da escritora, ser capaz de dominar a palavra). Mas para chegar a essa nova dimensão, ela precisou despir-se da capa de anjo com a qual a adornavam ( e aprisionavam).

<sup>59</sup> TELLES.L.F., 2002,p.20

<sup>60</sup> BEAUVOIR.S.,1970,p.303

Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o mostro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras.<sup>61</sup>

Só então, ao desvendar-se, a mulher pode ao mesmo tempo desmascarar e desmistificar o mundo masculino. A alegoria da irmã de Shakespeare, que provavelmente teria tanto talento quanto ele, mas como era socialmente, culturalmente e historicamente impedida de manifestar sua vocação, acabou por suicidar-se e foi enterrada como uma anônima, à qual nada se atribuiu, nem talento nem importância, é bem ilustrativa de uma visão do mundo falocentrista. Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf escreveu:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas....Super-Homens e Dedos do Destino jamais teriam existido....Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica. Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, eles deixariam de engrandecer-se....É que quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui.<sup>62</sup>

*Onde estiveste de noite?* é uma narrativa onde misturam-se os gêneros fantástico e autobiográfico. A primeira parte do conto remete ao fantástico, definido por Tzevetan Todorov, como aquele que fica entre outros dois gêneros, o estranho e o maravilhoso. O estranho coloca o leitor aparentemente dentro da lógica realista, surge um elemento que a questiona, mas esse elemento acaba sendo explicado pela lógica da realidade. Já o maravilhoso pertence a uma realidade apartada da nossa, como, por exemplo, os contos de fadas. O fantástico não pode ser explicado nem por realidade fora da nossa (maravilhoso) nem por delírio. A suspensão da lógica se mantém enquanto hesitação – é real ou não é real. Dessa forma, a entrada de “um ser alado” no quarto da narradora, sem que nenhuma lei lógica explique a sua aparição, já que as janelas estavam fechadas,

<sup>61</sup> TELLES.N., 2001, p.408

<sup>62</sup> WOOLF.V.,1985,ps.48,49

sugere um fenômeno sobrenatural. Em seguida, o pasmo: mas por que a ave escolhera o quarto da narradora ?

A segunda parte do conto, ou o segundo fragmento, remete a lembranças autobiográficas. Mas, enquanto reconstruções de uma realidade, essas lembranças servem como ponte de ligação com elementos da primeira parte: avião – andorinha; medo – tranquilidade; desgoverno – pouso; o sorriso e o adeus.

Ao final compreendemos que o primeiro fragmento é uma alegoria do processo de morte de Clarice Lispector. Faz parte da estratégia narrativa de Lygia Fagundes Telles fornecer indícios do que será explicitado apenas no final, e que só são compreendidos quando acontece o desfecho. O momento em que a andorinha surge é um momento de passagem do tempo: estava amanhecendo, ou seja, estava acontecendo o fenômeno da passagem da noite para o dia: “o céu ia emergindo do roxo profundo para o azul”. E quando a andorinha vai embora, o céu está azul. A andorinha, que fazia “uma ronda angustiada”, acabou por se libertar de dia.

Mas, ao mesmo tempo, a explicação aparentemente lógica traz em si o imponderável: como a narradora poderia ter sido avisada da morte da amiga pela visita surpreendente de um pássaro? Ela nos sugere isso, ao final, quando diz e repete: “Eu já sabia” Teria sonhado? Isso não é esclarecido, a narrativa termina aí, restam o silêncio e nele as perguntas em suspensão.

E é nessa oscilação entre o real e o irreal que se insere o misticismo em Lygia. A narrativa contém vários simbolismos de cunho religioso, a começar com o signo “pássaro.” O vôo dos pássaros, assim como o do avião, simboliza as relações entre céu e terra. No grego clássico, a palavra pássaro foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. Além disso, remete aos anjos, aos estados espirituais. No taoísmo, a forma de aves dos imortais significa a leveza, a liberação do peso terrestre. Já nos sonhos a viagem de avião é interpretada como uma espécie de êxtase, e os aviões evoluindo no céu revelam forças espirituais, potências cósmicas. Assim como o pássaro, o avião denota que estamos no domínio do espírito.

Grande admiradora dos poetas românticos e amiga de Drummond e Bandeira, Lygia é capaz de criar, em meio a um fato que desliza entre o real e o irreal, momentos de pura poesia. Assim, é “com a mão do pensamento” que ela consegue alcançar a andorinha. Não poderia haver delicadeza maior. E é esse pássaro, conduzido para a liberdade, que traça “alguns hieróglifos no azul do céu”.<sup>63</sup>

O entrelaçamento de ficção e realidade é o que Silviano Santiago chamou de “um lugar entre”: Ele compara a construção literária de Lygia com um “mata-borrão que filtra as experiências do cotidiano e as transforma em escrita”, onde oscilam o “contar direito” e o “contar mentiroso”:

Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem afilivamente para o lugar *entre*, aberto pelo contar direito e o contar mentiroso, para a *brecha* ficcional, abrigo e esconderijo do narrador... Nos contos de Lygia nem a verdade sobre o mundo exigida pela filosofia e o pensamento clássicos, nem a mentira sobre o comportamento dos seres humanos oferecida pelo imaginário moderno. Como no melhor da literatura brasileira modernista, a narrativa curta de Lygia se constrói e se impõe como objeto híbrido.

O conto de Lygia se passa num lugar entre: entre as garatujas inscritas ao avesso pela realidade mundana na folha do papel mata-borrão e a reencenação dessas garatujas pela linguagem imaginosa e enxuta do narrador na folha de papel em branco. O narrador, ao subscrever e endossar as garatujas do mata-borrão, reinventa-as e as transforma através da invenção de personagens e coadjuvantes em que ama desdobrar-se. Ele sobrecarrega de energia simbólica a linguagem empírica das garatujas, desprezando por um lado o *contar direito* e, pelo outro, se entregando ao processo que ele chama corretamente de *contar mentiroso* .... Ela é uma espécie nobre de papel mata-borrão que se encharca, primeiro, com a escrita dos acontecimentos miúdos da realidade cotidiana, para, em seguida, representá-los de uma perspectiva muito pessoal.<sup>64</sup>

E é nessa brecha entre a realidade empírica e a imaginação, que Lygia constrói sua narrativa. Numa entrevista à revista *Cult*, a escritora disse:

Sempre que você conta um fato a alguém, você percebe que omitiu ou acrescentou detalhes que podem ser frutos da imaginação. Será que eu inventei ou vi esses detalhes, os acessórios? Essa dúvida é o emaranhado da memória com o imaginário.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> TELLES. L.F., 2002, p.18

<sup>64</sup> SANTIAGO. S., 2000, ps.99,100

<sup>65</sup> TELLES.L.F., 1999

No conto *Herbarium*, a personagem central é uma mocinha que gosta de mentir. Ela se apaixona pelo primo botânico, que está convalescendo de uma doença não nomeada. A narrativa coloca a metáfora do confronto entre arte e ciência. O primo censurava-a, falava do “horror que tinha por tudo quanto cheirava a falsidade, escamoteação”. No entanto, assim como a escritora faz com seus leitores, ela continuava a mentir para retê-lo a seu lado:

Mas aos poucos, diante dele, minha mentira começou a ser dirigida, com um objetivo certo. Seria mais simples, por exemplo, dizer que colhi a bétula perto do córrego onde estava o espinheiro. Mas era preciso fazer render o instante em que se detinha em mim, ocupá-lo antes de ser posta de lado como as folhas sem interesse, amontoadas no cesto. Então ramificava os perigos, exagerava as dificuldades, inventava histórias que encompravam a mentira.<sup>66</sup>

Os devaneios da narradora contrapõem-se à rigidez da ciência. Quando o botânico mostra as nervuras de uma folha com uma lupa, o que ela vê são as linhas da mão dele. Ao final do conto, ela recolhe uma folha com o desenho estranho de uma foice e pintas que pareciam pingos de sangue. Volta para casa “solene, porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte.” Ou seja, a potência reveladora realiza-se através dos caminhos tortuosos da arte, e não através da ciência. Ela teve a certeza de que o primo iria morrer logo, e quer mais uma vez mentir, escondendo a folha, mas ele a obriga a mostrá-la.

O mesmo “contar mentiroso” reaparece em *Papoulas em Feltro Negro*. Neste conto, a narradora reencontra uma antiga professora, que ela supunha que a rejeitava, sem nunca haver entendido o motivo da animosidade. Ao indagar à professora sobre isso, esta responde que ela era sua aluna predileta, mas tornava-se violenta quando apanhada em flagrante:

- Flagrante do quê, Dona Elzira?
- Da mentira, filha (...) Você mentia demais, filha. Mentia até sem motivo, o que era mais grave. E se crescer assim? Eu me perguntava e sofria com isso, tinha receio de algum desvio do seu caráter no futuro. Sei como as crianças gostam de inventar, fantasiar, mas no seu caso havia alguma coisa que me

---

<sup>66</sup> TELLES.L.F., 1999, p.13

preocupava (...) Sabe o que eu queria? Queria apenas que você fosse sincera, simples, queria tanto que fosse verdadeira.<sup>67</sup>

No entanto, o ar dissimulado que emanava da antiga professora, simbolizado tanto nos gestos quanto no chapéu de feltro que escondia seu rosto, deixam a dúvida sobre quem seria a mentirosa.

Nesta lacuna, que é o jogo entre a representação do mundo e a representação ficcional, Lygia constrói sua narrativa, uma narrativa sensual, que se expressa com o corpo do narrador e dos personagens, recorrendo à materialidade do signo, à gramática de uma escrita acoplada ao pensar e à existência das personagens. Uma escrita feminina, onde em muitos momentos, o significante contém o próprio significado, onde a pontuação é mais uma forma de expressão dessa escrita singular, onde o fantástico dialoga com a experiência mundana. É assim que ela resume a reflexão sobre sua narrativa:

Acabo por pular de um trilho para outro, e começo a misturar a realidade com o imaginário, faço ficção em cima da ficção, ah! tanta vontade (disfarçada) de seduzir o leitor, esse leitor que gosta do devaneio. Do sonho.<sup>68</sup>

Em *Natal na Barca*, o tema da ressurreição aparece envolto num clima de inquietante mistério. A criação de uma atmosfera, uma “teia”, como a define a própria autora, é característica marcante de sua escrita. E o tom da narrativa, a linguagem usada, é construída a partir da personagem principal. No seu mais recente depoimento, no Instituto Moreira Salles, ela disse :

Como nasce um conto? É a pergunta que sempre me fazem. Um conto se faz a partir de uma idéia, trama e personagens. De acordo com Antonio Candido, é assim que se constitui a criação literária. Não necessariamente nessa ordem. Resolvi enfeitar isso. Vamos imaginar uma aranha tecendo sua teia. A idéia seria a aranha, depois vem a trama, a teia. A seguir, os personagens, que são os insetos aprisionados na teia da aranha. É dramático, mas é bonito.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> TELLES, L.F., 1995, p.132

<sup>68</sup> Id., 2002, p.121

<sup>69</sup> *O Escritor Por Ele Mesmo*, palestra proferida no Instituto Moreira Salles em 17 de junho de 2003

No entanto, ao usar o exemplo do conto *Helga*, incluído na coletânea *Antes do Baile Verde* (1971), para ilustrar seu pensamento, ela mostra que toda a trama se desenvolve a partir da personagem principal. Portanto, a personagem é a própria aranha que faz sua teia e depois cai prisioneira da obra construída por ela mesma.

É essa mesma estratégia que verificamos em *Natal na Barca*. Cinco personagens estão numa barca, atravessando um rio na noite de Natal: a narradora, uma mulher, seu filho ao colo, um velho e o bilheteiro. A trama se desenvolve a partir da protagonista. A própria atmosfera do conto, que oscila entre o maravilhoso e o fantástico, os simbolismos, as metáforas, enfim, a própria escrita parece ter sido construído a partir do misticismo que emana da protagonista. A descrição da mulher mostra uma imagem beatífica, cujo “longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga”.<sup>70</sup> Esta mulher-mãe, personagem muito sugestivamente remetida a um passado (seria a reencarnação de Maria com o Menino Jesus ao colo) emana beleza, plenitude, dignidade, e acima de tudo, uma fé poderosa.

Na mitografia de Lygia detectamos o protótipo da mulher forte. E não é à toa que essa mulher identifique-se com a Virgem Maria. Em *O Segredo Feminino do Mistério*, Maria Clara Bingemer fala de uma Maria revolucionária:

Nos seus lábios é colocado o cântico mais revolucionário de todo o NT, o programa de Deus para os tempos messiânicos – o MAGNIFICAT - . Ela não hesita em sair de sua casa, em seguir e participar do movimento do seu Filho... Permanece até o fim ao pé da Cruz e em comunhão com a comunidade nascente.<sup>71</sup>

O momento mais dramático do conto, em que a narradora descobre que a criança doente que a mulher carregava ao colo está morta, contrapõe-se à sua reintegração à vida.

Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto. (...) Inclinei-me. A criança abriu os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados

<sup>70</sup> TELLES.L.F., 1971, p.87

<sup>71</sup> BINGEMER.M.C., 1991, p.42

tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. Fiquei olhando sem conseguir falar.<sup>72</sup>

A narrativa é cíclica, não possui linearidade. Passado e presente se mesclam, e isso pode ser percebido na descrição da mulher, que se num momento lembra a imagem beatífica de Maria, noutra reaparece contando sua vida permeada pela miserabilidade: abandonada pelo marido, o filho mais velho morreu, o mais novo está muito doente, mora com a mãe numa casa perto da “escolinha” onde leciona. A ambivalência - alusiva ao mistério da morte e da vida - perpassa toda a narrativa: a água do rio é gelada à noite e quente de dia: o menino que morreu reaparece em sonho vivo e feliz; a mulher parece apática diante de sua tragédia, mas tinha “olhos vivíssimos” e “mãos enérgicas”; suas roupas eram “pobres roupas puídas”, mas estavam “revestidas de uma certa dignidade”.<sup>73</sup> Tanto a forma atemporal quanto a ambivalência são características de uma escrita feminina. É uma outra lógica que se faz ouvir, que não é a lógica binária da escrita falocêntrica. De acordo com Ruth Silviano Brandão:

Nesse universo em que a respiração, o ritmo e o tempo são outros, em que uma outra pontuação, aparentemente caótica e ofegante, se faz necessária, a escrita se constitui numa prática limítrofe.<sup>74</sup>

O fluxo de pensamento da narradora é interrompido pelos diálogos. Com isso, contrapõe-se, à densidade da imersão no inconsciente, a leveza da fala oral. A mulher com a criança ao colo conta episódios prosaicos de sua vida, mas entra também no mundo dos sonhos, e isso vai dando coerência ao conto e ao mesmo tempo revelando (ou descortinando) a personagem. Faz parte da estratégia narrativa de Lygia o cuidado com as palavras, os diálogos buscam reproduzir a fala cotidiana. E a linguagem verbal conta necessariamente com a linguagem do corpo. Hélène Cixous ressalta essa característica feminina de falar com o corpo:

En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – “conquista” que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersion. Escucha a una mujer

<sup>72</sup> TELLES.L.F., 1971, p.90

<sup>73</sup> Ibid., p.87

<sup>74</sup> BRANDÃO.R.S.,1989,p.121

hablando en una asamblea (si no há perdido el aliento dolorosamente): no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente da “lógica” de su discurso com su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso, “teórico” o político, nunca es sencillo ni lineal, ni “objetivado”, generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia.<sup>75</sup>

Este estado primordial, onde não há lugar para o masculino nem para a autoridade paterna, envolve *Natal na Barca*. A narradora encontra-se com a mulher-mãe, numa atmosfera pré-edipiana, um universo caótico, onírico, onde predomina uma outra linguagem, um outro tempo. E onde a fé e a presença de Deus manifestam-se. É o espaço mítico da travessia, da passagem, e também do mistério.

E ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas, Inconsciência? Uma obscura irritação me fez sorrir.

- A senhora é conformada.
- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou
- Deus - repeti vagamente.
- A senhora não acredita em Deus?

Acredito – murmurei. E, ao ouvir o som débil da minha afirmativa sem saber porquê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...<sup>76</sup>

Há uma riqueza de simbolismos, que ganham força e contundência nessa narrativa. O cenário é uma barca atravessando um rio, ou seja, um momento de passagem de um lugar para outro, uma travessia, que pode ser feita tanto pelos vivos como pelos mortos. “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.”<sup>77</sup> O momento em que é narrada a história é muito sugestivo. Natal é o nascimento de Cristo e, portanto, a celebração da vida. No entanto, nessa travessia, morte e vida dialogam. No dizer poético de Ronaldo de Melo e Souza,

<sup>75</sup> CIXOUS.H., 2001, p.55

<sup>76</sup> TELLES.L.F., 1971, ps.89,90

<sup>77</sup> Ibid., p.87

Somente os personagens que impavidamente contemplam a obscuridade da noite e interpelam o noturno regime do silêncio, da solidão e das trevas podem presenciar a estranha gênese da vida que ressurgiu do reino da morte. Esta verdade fundamental se representa no conto intitulado “Natal na Barca”, onde a vida e a morte não se separam, porque se manifestam como o anverso e o reverso de uma mesma realidade processual que dinamiza e institui o eterno retorno de uma vida que não cessa de morrer e de uma morte que não cessa de nascer.<sup>78</sup>

O rio é a corrente da vida e da morte, e portanto morte e renovação. A água é o símbolo da vida espiritual. No seu diálogo com a samaritana, Jesus diz: “Aquele que beber da água que eu lhe darei, não terá mais sede. A água que eu lhe darei se tornará nele fonte de água a jorrar em vida eterna.”<sup>79</sup> O verde, uma cor recorrente na obra de Lygia, é o despertar das águas primordiais, da vida, significando, paradoxalmente, memória e renovação. Cor que parece representar o lado oculto, profundo, das coisas, o verde dialoga com o vermelho. Antes de desabrochar, a rosa é verde. Para Fábio Lucas, o verde privilegia “um setor de sua ficção ligado ao universo caótico pré-edipiano, quando se tenta escapar da lei e direcionar o desejo, sob a predominância da autoridade paterna.”<sup>80</sup>

Em *Natal na Barca*, o rio é a promessa de uma nova vida; quando amanhecer, ele se tornará “verde e quente”. E é com esses vocábulos que a autora termina a narrativa, como se essas duas palavras sintetizassem todo o significado do conto. A água quente do rio lembra outro líquido quente que carrega a vida, o sangue. A água esverdeada e quente do rio é o princípio da vida, que se renova e se impõe, participe do mistério cósmico do amanhecer.

A mescla de mistério e realidade prosaica encontra-se também em *A Dança Com O Anjo*. O conto situa-se numa época histórica, “quase” ao final da Segunda Guerra, em que a narradora vai a uma festa com os colegas do curso de Direito, dispostos a dar um calote; trata-se de uma das famosas festas de “pendura” que os estudantes de Direito tinham o hábito de promover. Nesse conto, ficcional-autobiográfico, Lygia relata com humor o diálogo com a mãe,

<sup>78</sup> SOUZA.R.M., 1984, p.31

<sup>79</sup> BÍBLIA SAGRADA, 1969, João, 4, versículo 4

<sup>80</sup> LUCAS. F., 1999, p.13

onde fica explícita a repressão sexual em relação às mulheres e o “destino” que lhes era imposto.

Ora, se a paz (com toda a ênfase no ponto de exclamação) já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha atenta mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pílula, não sabia de nada. O anunciado mercado de trabalho para O Segundo Sexo (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar.<sup>81</sup>

Ao referir-se ao público e ao privado, mais uma vez lança mão da ironia: “Fechei o vidrinho de esmalte e fiquei soprando as unhas e pensando que a guerra doméstica era ainda mais difícil do que a outra.”<sup>82</sup>

O mistério é a tônica da festa. O convite para dançar parte de

um menino de cabelos encaracolados, quase louros e olhos tão azuis (...) Afastei-me um pouco para vê-lo e achei-o parecido com os heróis dos livros da minha adolescência, as pestanas longas, a fronte pura. E aquelas mãos de estátua.<sup>83</sup>

Diante do tumulto ao descobrirem as intenções dos estudantes, o menino a conduziu para um táxi. “Ouvi então sua voz já remota mas singularmente próxima, O dinheiro está na bolsa!”<sup>84</sup> No trecho seguinte, o recurso da ambivalência dá mais um tom de graça e flexibilidade à narrativa: ao mesmo tempo em que se sente “banhada de luz”, uma alusão a uma experiência mística, a narradora ouve a sirene do carro da polícia:

Cheguei na calçada e parei porque me senti de repente banhada de luz. Olhei para o céu coruscante de estrelas. Então ouvi a sirene aflita dos carros da polícia chegando com estardalhaço. Entrei toda encolhida no táxi e apertando o falso missal que nem precisei abrir porque sabia que a exata quantia da corrida estava lá.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> TELLES.L.F., 2000, p.23

<sup>82</sup> Ibid.,p.24

<sup>83</sup> Ibid., p.26

<sup>84</sup> Ibid., p.27

<sup>85</sup> Ibid., p.27

No dia seguinte, o diálogo com uma colega revela o fantástico da história. A colega não a vira dançando com ninguém “Tive agora a revelação, acho que ele era um Anjo! Ele era um anjo e por isso você não me viu, desaparecemos juntos!”<sup>86</sup>

O tema da invisibilidade, que já havia sido tratado em *Natal na Barca* (o velho no início do conto conversa com alguém invisível e ao final, quando despertado pelo bilheteiro, reata a conversa com o mesmo personagem invisível), volta a frequentar a narrativa de Lygia. Numa época em que a imagem tornou-se preponderante e onde a ilusão de realidade destrói o real (segundo Baudrillard tudo se torna um simulacro de si mesmo), evocar o invisível é uma forma de despertar sonhos, utopias. O que não é visível pode ser ouvido, tocado, pressentido, e a imaginação pode se manifestar.

A ironia foi o recurso da autora para a volta à realidade: “A dúvida da minha mãe é saber se por acaso um Anjo pode casar. Pode?”<sup>87</sup> Neste conto, a dúvida da colega e a brincadeira, ao saber que o menino dissera que tocava violino - quem toca violino é o anjo Decaído - encobrem o aspecto maravilhoso do conto.

É essa a estratégia narrativa de Lygia, que desafia a interpretação: o que é dito quando a autora silencia? É do silêncio, da brecha ficcional, que a leitora emerge com sua história, sua inserção numa determinada cultura e num certo momento histórico, e também com sua experiência de vida. De acordo com Eliana Yunes:

Há toda uma cumplicidade do leitor com as obras que eleger e delas faz “emergir” todo um mundo de sugestões, faz “acontecer” o que lá não apareceria se não houvesse o seu olhar articulador. Este tipo de intertextualidade inclui mais que a virtualidade do texto, a potência de leitura de quem a pratica. Ler corresponde à prática imaginária dos cientistas que “inventam” o mundo e correm atrás das equações e regras que possam demonstrar suas intuições.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> TELLES.L.F., 2000, p.28

<sup>87</sup> Ibid., p.29

<sup>88</sup> YUNES. E., 1976, p.3

### 3.4. A filosofia e o drama da velhice

Eu não tinha este rosto de hoje,  
Assim calmo, assim triste, assim magro,  
Nem estes olhos tão vazios,  
Nem o lábio amargo.  
(...)  
Eu não dei por esta mudança,  
Tão simples, tão certa, tão fácil:  
- Em que espelho ficou perdida  
a minha face?  
Cecília Meireles

Ao referir-se à influência que os filósofos exercem sobre sua obra, Lygia afirmou que busca, na filosofia, a explicação para o comportamento humano que inspira seus personagens. O conto *Helga* (1969) foi citado como exemplo. Ambientado no final da Segunda Guerra, ele narra a história de um homem que, na noite de núpcias, furtou a perna ortopédica da esposa, na época um bem muito valioso, para vendê-la e assim iniciar sua carreira de próspero comerciante. Segundo a autora, o tema foi extraído de uma notícia de jornal, que a deixou tão perplexa a ponto de se sentir instigada a criar uma trama ficcional. O ponto de partida foi uma grande indagação: o que leva o ser humano a cometer um crime? Ela tenta entender o que o teria levado a renunciar à felicidade pessoal para enriquecer, ao mesmo tempo que faz um sutil julgamento sobre seu ato. “Recorro sempre aos filósofos. Wittgenstein afirmou que o ser humano é inexplicável, incontrolável”, disse Lygia.<sup>89</sup>

Considerado um dos mais importantes filósofos do século XX, Wittgenstein, em sua obra, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), postula que as ciências experimentais não fornecem uma *explicação*, mas uma *descrição* do mundo. Portanto, a oposição entre “dizer” e “mostrar” é o núcleo do livro. E essas ciências dizem tudo o que é preciso dizer do mundo, sem necessidade da

<sup>89</sup> *O Escritor Por Ele Mesmo*, palestra proferida no Instituto Moreira Salles, em junho de 2003

filosofia. Ao diferenciar lógica e filosofia, ele diz que a lógica, assim como a matemática, não descreve uma realidade empírica. Já a filosofia está presa à gramática; portanto, nenhum discurso fora da lógica é possível. Daí afirmar-se que o filósofo anunciou o fim da filosofia. A ética e a estética são portanto, discursos transcendentais, já que não se referem à descrição do mundo. Seu objetivo é criar condições do mundo, além dele, através do Bem e do Belo.

Numa obra posterior, as *Investigações filosóficas*, Wittgenstein lança o conceito da linguagem como um jogo. A questão é saber como aprendemos que tal nome designa tal objeto. Portanto, só conhecemos a significação das palavras quando conhecemos seu uso. Às regras que comandam o uso das palavras chama-se gramática, que não pode ser explicada, mas mostrada, ou descrita. Sem a pretensão de aderir ou refutar o pensamento de Wittgenstein, o que pretendo destacar é a sua importância para a obra de Lygia. Se o pensamento do filósofo é tão marcante é porque ele presenciou, com a Primeira Guerra Mundial, o início de várias hecatombes que marcaram profundamente o século XX, levando, de um lado ao niilismo, de outro à perplexidade diante da capacidade de auto-destruição do ser humano. E em parte é o que o protagonista de *Helga* reflete quando recapitula seu passado :

A beleza de Helga e sua perna... Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu. O meu hitlerismo era jovem, leal, risonho e franco e a guerra não entrava na jogada. Nela fiz mais ou menos tudo o que os outros fizeram e até menos do que vi ser feito em matéria de luta ou crime...A palavra *unerbittlich* significava mesmo implacável e era para valer? Só mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição.<sup>90</sup>

Em Kierkegaard, Lygia foi buscar outra idéia fundamental para transformar o protagonista num cidadão respeitável. O filósofo fala da vida respeitável para compensar o desespero, e afirma que o indivíduo estético é diferente do ético. A vida estética é empírica, e seu objetivo é a busca do prazer. Mas a vida estética carece de um sentido para a existência, e é essa falta de sentido que leva ao desespero:

---

<sup>90</sup> TELLES.L.F., 1971, p.28

Esse desespero pode ser reprimido ou ignorado e pode ser mesmo completamente esquecido com uma existência burguesa respeitável. Em outros casos, um indivíduo pode chegar a ver esse próprio desespero como o significado da sua vida. Perversamente vai tranquilizá-lo de que pelo menos isso é certo. Quando nada, é algo de que não pode ser privado. Como o herói trágico, pode mesmo encontrar consolo dizendo-se que está fadado por natureza a esse desespero.<sup>91</sup>

Por outro lado, a alternativa da vida estética, a vida ética, leva o indivíduo a fazer sua opção. O sujeito ético busca o auto-conhecimento para mudar. Enquanto o sujeito estético é contingente, o ético é necessário e autocriativo. É interessante notar como os conceitos de Kierkegaard anteriores às descobertas freudianas, remetem aos conceitos psicanalíticos de sublimação, ódio e reparação e ao antagonismo entre Eros e Thanatos.

O desespero que Kierkegaard descreve é uma condição profunda que se tornou cada vez mais dominante em nossa época. A maneira como delineou esse desespero – a forma que adquire, as falácias psicológicas por trás das quais se esconde – foi extremamente premonitória. A solução que lhe deu foi igualmente radical. A única resposta é assumir a posse integral da própria existência e aceitar responsabilidade por ela.<sup>92</sup>

Em *Helga*, há uma condenação sutil do ato do personagem. Essa dicotomia estético/ético traduziu-se na dupla nacionalidade da personagem: Durante a guerra, assumiu a identidade alemã (identificando-se com o nazismo), era Paul Karsten e, ao voltar para o Brasil, assume a identidade brasileira:

Paul Karsten cometeu seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada...Alguns anos mais tarde, Paulo Silva Filho voltou para o Brasil anistiado e rico, mas voltou um homem de pouca fé e imaginação amortecida. A única maneira que encontrou de expiar o crime do jovem Paul foi tornar-se um cidadão exemplar. Hoje o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e seus camaradas.<sup>93</sup>

Um século separou as vidas de Kierkegaard e Sartre, mas se Kierkegaard foi o criador do existencialismo, esta filosofia só iria ser

<sup>91</sup> STRATHERN.P.,1999, p.34

<sup>92</sup>Ibid., p.36

<sup>93</sup> TELLES.L.F., 1971,p.33

reconhecida e se popularizar com Sartre, devido às condições históricas e políticas do pós - Segunda Guerra. A máxima sartreana, “o ser humano está condenado a ser livre”, ou seja, ele é responsável por seus atos, assume uma dimensão maior quando articulada à idéia de que essa responsabilidade admite a inclusão do “outro”.

E ao quisermos a liberdade descobrimos que ela depende inteiramente da liberdade dos outros, e que a liberdade dos outros depende da nossa...Por consequência, quando num plano de autenticidade total reconheci que o homem é um ser no qual a essência é precedida pela existência, que é um ser livre, reconheci ao mesmo tempo que não posso querer senão a liberdade dos outros.<sup>94</sup>

Esse diferencial marca a ruptura entre Sartre e outro existencialista, contemporâneo dele, Heidegger. Ao contrário do solipsismo de Heidegger, o marxismo de Sartre o levou ao engajamento social. Se no início ele se envolveu com Heidegger, é porque este falava do homem, da história, da angústia da morte, do significado da existência. Ele ainda não havia passado pelos horrores da Segunda Guerra e Heidegger ainda não aderira ao nazismo

A alteridade refere-se também à condição da mulher. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir ressalta que, histórica e culturalmente, a mulher sempre foi “o outro”:

Por mais que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem. Sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu. É em parte porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto.<sup>95</sup>

Tendo conhecido pessoalmente Sartre e Simone de Beauvoir quando eles estiveram no Brasil, o encontro foi registrado no fragmento *Papel quadriculado*, no qual Lygia fala com humor do existencialismo tupiniquim:

A pergunta inesperada: o povo deste Terceiro Mundo, mesmo vagamente, teria tomado conhecimento do existencialismo? Por sorte entrou no restaurante um intelectual conhecido da escritora e a conversa tomou o rumo das estrelas.

<sup>94</sup> SARTRE.J.P., 1973, p.25

<sup>95</sup> BEAUVOIR.S.1970,p.13

Enquanto eu ria lá por dentro, o povo? Ah, sim, foi um sucesso a marchinha daquela Chiquita Bacana, que se vestia apenas com uma casca de banana, liberdade total, não? ... A letra resumia a doutrina, *Existencialista com toda razão/ Só faz o que manda o seu coração!* Minha empregada, Valda, cantava o dia inteiro, *Existe na lista com toda razão...*- eh! Brasil.<sup>96</sup>

Simone de Beauvoir com certeza despertou na jovem Lygia a preocupação com a velhice, tema recorrente em vários contos e que volta à cena de forma espetacular no seu último romance, *Horas Nuas*, onde o existencialismo sartreano, ateu e promíscuo, também exhibe seus vestígios. Lygia deixa clara sua surpresa ao ser perguntada sobre a questão da velhice:

Em seguida, olhou firme nos meus olhos e assim inesperadamente fez a pergunta, Você tem medo de envelhecer?

Baixei a cabeça e fiquei muda, pensando...Tocou de leve na minha mão, Então está com medo...todo aquele que faz o elogio da velhice, esse não pode mesmo amar a vida, não pode amar a vida.

...E na obra da escritora está a sua tranquila resposta, obra inteira estruturada na certeza de que a imortalidade seria a morte da própria vida. Só a idéia de que vamos morrer um dia , só essa idéia pode fazer a nossa existência mais feliz.<sup>97</sup>

Se a velhice e a morte são nossa destinação final, é importante abordar esses temas sob a ótica feminina, principalmente na nossa sociedade, onde, segundo a perspectiva masculina, o principal atributo da mulher é a beleza física. Por isso, uma verdadeira ditadura tecnocrática, com suas cirurgias e medicações, montou-se para instaurar a ilusão da volta à juventude. Como escreve Ana Chiara:

Em contrapartida, a lógica da sociedade de consumo investe a exterioridade do corpo feminino de importância exagerada, de uma aura de sedução com parâmetros de beleza quase inatingíveis pelo curso da natureza. Inventam-se o mito da mulher perfeita e eternamente jovem a partir dos métodos de *body construction* mais violentos e assustadores. Reconstruindo-se a cada seis meses, mas sem conseguir deter o todo da ação desgastante do tempo, a mulher vai sobrepondo tintas e máscaras, lipos e massagens até tornar-se máscara sobre máscara, um rosto sem rugas de expressão.<sup>98</sup>

Em *Boa Noite, Maria*, a velhice é tratada como uma chaga, algo humilhante do qual só se escapa através da morte. E é essa a escolha de Maria Leonor: construir sua própria morte. No magnífico *A Ceia*, o tema reaparece. Um casal está se separando, depois de 15 anos de convívio. O cenário, que no início do encontro era singelo, à medida em que aumenta a tensão entre os

<sup>96</sup> TELLES.L.F.,2002, p.36

<sup>97</sup> Ibid., p.40

<sup>98</sup> CHIARA.A.C., 2003, p.342

personagens, torna-se desolador. O desespero de Alice, tentando apegar-se ao passado - já que o presente significa a perda da juventude e do relacionamento amoroso – é metaforizado na imagem da samambaia agarrando-se ao mato rasteiro:

Deram alguns passos contornando as mesas vazias. No meio do jardim decadente, uma fonte extinta. O peixe de pedra tinha a boca aberta, mas há muito a água secara, deixando na boca escancarada o rastro negro da sua passagem. Por entre as pedras, tufo de samambaia enredados no mato rasteiro.<sup>99</sup>

Mas, a velhice de Alice é flagrada através da chama do isqueiro:

A chama rompeu azulada e alta. A mulher recuou batendo as pálpebras. E se manteve afastada, o cigarro preso entre os lábios repentinamente ressequidos, como se a chama lhes tivesse absorvido toda a umidade...É que a luz desse isqueiro mostra tudo – disse ela num tom sombrio<sup>100</sup>

Finalmente, quando ela aproxima mais uma vez a chama do isqueiro do próprio rosto, decide mandar Eduardo embora. A tensão dramática chegara ao auge. Após o momento epifânico da revelação do envelhecimento de Alice, nada mais há a dizer. Ele vai embora, mas esquece o isqueiro. Este objeto é também um personagem, é ele que revela a condição trágica da mulher que envelheceu e ficou só.

Em *A Ceia*, há duas histórias. A primeira, aparente, é o relato do jantar de despedida de um casal: o cenário é sombrio, há cenas de ciúmes, etc. O segundo relato é narrado de modo elítico: é a revelação da velhice de uma mulher, que se descobre velha e abandonada. É uma Alice muito longe do país das maravilhas que ouve, por vias tortuosas (a fala ingênua do garçom), outra revelação: há uma diferença inexorável entre ela e seu ex-companheiro, a marca da idade.

- A madama está se sentindo mal?

Ela abriu os dedos. Rolou na mesa uma bolinha compacta e escura.

- Estou bem, é que tivemos uma discussão..

O garçom recolheu o pão e o vinho. Suspirou.

-Também discuto às vezes cm a minha velha, mas depois fico chateado à beça.Mãe tem sempre razão – murmurou, ajudando-a a levantar-se.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> TELLES.L.F., 1999, p.52

<sup>100</sup> Ibid., p.52

<sup>101</sup> Ibid., p.103

No conto *Apenas um Saxofone*, a parte frágil, comumente identificada com a figura feminina, é invertida. É o homem que se situa numa condição subordinada, a ponto de pagar com a própria vida essa submissão. O próprio nome que o saxofonista dá à sua amada, Luisiana (Luis e Ana), é uma metáfora dessa ambiguidade. O irônico é que é o próprio saxofonista quem investe Luisiana da nova identidade. Isso se dá num ritual de batismo, invocando simbolismos primordiais. É a água do mar, símbolo de pureza e renovação, que vai marcar a mudança:

A primeira vez que nos amamos foi na praia. O céu palpitava de estrelas e fazia calor. Então fomos rolando e rindo até às primeiras ondas que ferviam na areia e ali ficamos nus e abraçados na água morna como a de uma bacia. Preocupou-se quando lhe disse que não fora sequer batizada. Colheu a água com as mãos em concha e despejou na minha cabeça: “Eu te batizo, Luisiana, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo. Amém.”<sup>102</sup>

O conto é narrado na primeira pessoa. Luisiana é uma prostitua rica, de 44 anos, com medo da velhice que se aproxima e que lhe parece inexorável e fria. A metáfora do tapete persa, que não impede que ela sinta o frio do inverno, é perfeita:

Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi rápido, não? Rápido. Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado muito nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete. Meu tapete é persa, todos meus tapetes são persas mas não sei o que fazem esses bastardos que não impedem que o frio se instale na sala.<sup>103</sup>

Luisiana é uma mulher estereotipada, que se julga e despreza:

Sou mulher, logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível fazendo parte de um poema. Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita. Uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo<sup>104</sup>

<sup>102</sup> TELLES.L.F., 1999, p.24

<sup>103</sup> Ibid., p.19

<sup>104</sup> Ibid.,p.20

O mote do conto, “Onde agora?”, é a pergunta que se repete quando ela relembra seu relacionamento com o etéreo saxofonista, que satisfazia todas as suas vontades e acabou matando-se quando ela, durante uma briga, ordenou que ele o fizesse. Seu remorso, sua decadência, mesclam-se com o medo da velhice e da morte. Como em *A Ceia*, a perda do ente amado significa também a perda da juventude, de algo tão vital quanto respirar:

Quero deixar bem claro que a única coisa que existe para mim é a juventude, tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho. Posso fazer duas mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude. Ele era a minha juventude, só que naquele tempo eu não sabia.(...) Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela tristeza, puxa, eu respirava tão bem...<sup>105</sup>

Com essa mesma linguagem intimista, porém muito mais elaborada, uma personagem que igualmente se depara com a decadência e a velhice vai voltar à cena no último romance de Lygia, *As Horas Nuas*. Em comum com Luisiana, Rosa Ambrósio tem o fato de que o corpo é percebido como o grande trunfo feminino. Se Luisiana usa a beleza e a juventude como fatores de sedução, Rosa Ambrósio, uma atriz de teatro, decadente, também via no corpo seu bem mais valioso. Só que essa valoração do corpo feminino, ao invés de estar ligada a um sentimento de vitalidade, está subordinada à ideologia masculina, ou seja, o corpo feminino é o instrumento de submissão da mulher. E é na invisibilidade, na noite escura, que ela busca a contestação dos valores que sempre a mantiveram visível demais:

Eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! Delícia beber sem testemunhas, algodoadas no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível. O que já é uma proeza num planeta habitado por gente visível demais. Gente tão solicitante, olha meu cabelo! Olha meu sapato! Olha aqui o meu rabo! E pode acontecer que às vezes a gente não tem vontade de ver rabo nenhum.<sup>106</sup>

As duas epígrafes no início do livro resumem o sentido da obra. “De tudo fica um pouco. Não muito”, de Drummond e a citação bíblica de São Matheus,

<sup>105</sup> TELLES.L.F., 1999, p.23

<sup>106</sup> Ibid., p.9

“Abrirei em parábolas minha boca/ e dela farei sair com ímpeto/ coisas ocultas desde a criação do mundo”. Nesse romance pode-se ver um pouco de toda a obra de Lygia e, ao mesmo tempo, ao criar dois protagonistas, a atriz Rosa Ambrósio e o mítico gato Rahul, ela fala sobre a condição feminina e sobre a própria condição humana.

Reaparecem o tema do feminino, a “mulher - goiabada”, numa escrita feminina, onde se fazem sentir cheiros e a fala oral, como neste trecho em que Rosa Ambrósio fala sobre sua mãe com Ananta, a psicanalista:

Prendas-domésticas, a pequena Ananta anotaria na sua ficha, a analista gosta dos rótulos. Mulher-goiabada. E daí? Mexia tão contente o seu doce no fundo do tacho. Morta, não me pareceu triste, mas apreensiva, na iminência de alguma descoberta. Os cheiros. Fui buscar correndo o vidro de água-de-lavanda que ela usava, espremi o algodão encharcado em redor da sua face, acendi o incenso perfumado, ah, mamãe!...<sup>107</sup>

Rosa Ambrósia debocha do feminismo de Ananta, para ela não há solidariedade entre as mulheres, “mulher detesta mulher” e ironiza as mulheres emancipadas. A interjeição “hem?!” tão característica da linguagem falada, acompanhada de uma pontuação que enfatiza sua sonoridade, se faz ouvir neste romance inúmeras vezes: “Como posso julgar as modernas comunidades de mulheres emancipadas, as deslumbrantes mulheres tão conscientes na virada deste século de merda, hem?!...”<sup>108</sup>

Para Rosa Ambrósio, a velhice é marcada por perdas sucessivas:

A gente vai perdendo. Perdendo uma coisa atrás da outra, primeiro, a inocência, tanto fervor. A confiança e a esperança. Os dentes e a paciência, cabelos e casas, dedos e anéis, gentes e pentes – todo um mundo de coisas sumindo num sorvedouro, ô! Meu Pai, tantas perdas.<sup>109</sup>

Para Rahul, no entanto, ela continua bela, é “uma bruxa que seduziu o tempo”. Paradoxalmente, é ele quem testemunha o desmantelamento dessa

<sup>107</sup> TELLES.L.F., 1999, p.17

<sup>108</sup> Ibid., p.18

<sup>109</sup> Ibid., p.41

beleza e o lado grotesco do narcisismo, como na cena (e essa passagem é uma verdadeira cena teatral, magistralmente descrita) em que ela se despe diante do espelho. O ritual de mascaramento desmascara o drama do ridículo e da solidão. Ela finge tomar banho, enquanto usa tinturas e cremes que resvalam pelo seu corpo:

Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim?... , experimentou ao levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados. Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado(...) Não sei porque esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa. Ô! meu Pai!...( ) Lambuzou as mãos, a cara. Sentou-se nua na borda do bidê. Acendeu um cigarro. Com a cara branca de creme e a auréola da cabeleira esgrouinhada, escorrendo tinta, ficou um palhaço à espera da roupa para entrar no picadeiro.<sup>110</sup>

Rahul, um gato “que sonha em ser homem, assim como o homem sonha em ser Deus” já atravessou séculos com a forma humana e é capaz de sentir uma amizade tão profunda pelos humanos e se deprimir, como acontece em relação a Gregório, cujo suicídio ele presencia. Essa é outra passagem memorável, onde o desespero e a impotência diante da fatalidade são expressos com contundência. O gato é o narrador:

Restava o testemunho de um gato e foi esse testemunho que o fez hesitar. Ficou me olhando, pensativo: e se o bicho, consciente de que o dono está morrendo, sofrer essa morte? (...) Passou a mão na minha cabeça. Passou a mão nos meus olhos para limpá-los da excessiva umidade. A mão branda e sábia tateou o meu focinho com a percepção de um cego. Quis lambêr sua mão e me contive, sei da aspereza da minha língua.(...) Descartado o vidro – ou caixa – apressou-se, já devia ter tomado o líquido. Ou pílula, que sei eu. Fechou a porta. O relógio. Tinha o tempo exato para arrumar o cenário da morte planejada. (...) O livro tombou-lhe do regaço para o chão. Levou de repente as mãos crispadas ao peito, agarrando a camisa. Tremeu inteiro. Lágrimas escorriam pelo seu nariz, pela boca quando inclinou a cabeça para o peito. Subi nos seus joelhos que se colaram num tremor que fez sacudir a cadeira.

Gregório! Eu chamei. E o meu miado de dor foi o grito que ele não deu.<sup>111</sup>

<sup>110</sup>TELLES.L.F.,1999, ps.33,35

<sup>111</sup>Ibid., ps.101,102

Um ser ambíguo, Rahul também sofre com sua condição felina. Com os mesmos olhos que assistiu à morte de Gregório, testemunha a morte da gatinha Lorelai:

-Como foi acontecer isso, credo! Um bicho se matar...

-Era uma gata bobinha, ela não se matou, aconteceu outra coisa, disse e voltou para mim o olhar malicioso. Ele sabe.

Ainda uma vez Diogo acertou, Lorelai não tinha nem idéia da morte. Gostava de me provocar sabendo por instinto que eu era inofensivo e ainda assim, provocava. Quando enjoou da provocação, resolveu brincar sozinha. Subiu no parapeito da janela e começou a mexer na cortina. De repente enroscou a pata no forro. Enrolou-se nele. Perdeu o equilíbrio e lá se foi pela noite sem ter tido tempo de dizer Miau.

- Miau, digo por ela e por todos os gatos que saltaram das janelas das prisões.<sup>112</sup>

Aí está mais uma marca da escrita de Lygia, o hibridismo, a mescla de realidade e ficção. O gato Rahul é capaz de sentir como um ser humano, mas também tem vida própria Lygia, como ela já declarou em entrevistas, e já registrou em textos, ama os animais. No conto *Suicídio na Granja* (2000), animais, assim como os humanos, são capazes de se matar por amor. Nos fragmentos de *A disciplina do Amor* (1998), ela narra a história de uma gatinha e o seu relacionamento com ela, feito de amor, ódio e culpa. Neste trecho de uma entrevista, afirma que o seu primeiro contato com a morte foi através de uma cachorrinha:

Na minha infância, havia muitos cachorros e um dia uma cachorrinha que eu amava, a Kate, olhou para mim com duas rugas na testa e começou a ganir. Ela tinha acabado de ter filhotes e olhou para mim e os cachorrinhos e gania. Então, eu disse: "O que é, Kate? Você quer sair, pode sair. Eu tomo conta dos cachorrinhos." E ela saiu. No dia seguinte, foi encontrada morta. Tenho a certeza de que ela me entregou os cachorrinhos. Ela tinha o instinto da morte. O meu primeiro contato com a morte foi com a Kate Morta.

Vivemos num planeta enfermo, a única saída é a compaixão, a solidariedade. Nossa salvação é ver o outro, sermos solidários, pode ser em relação a um vizinho, um cachorro, um gato.<sup>113</sup>

<sup>112</sup> TELLES.L.F., 1999, p.151

<sup>113</sup> Trecho da entrevista em vídeo *Diálogos Impertinentes*, realizada pela PUC-S.P; jornal Folha de São Paulo e SESC-São Paulo, gravada em 2000

Outra característica da escrita feminina, o fluxo de pensamento é percebido quando a atriz narra suas memórias, diante do gravador. É a fala oral, intimista, exacerbada, uma fala que cachoeira. É o discurso da consciência plena, é um discurso triunfal. É a mulher assumindo seu corpo envelhecido, despindo-se, desta vez com dignidade, muito diferente da que se despiu narcisicamente diante do espelho. O corpo feminino, que durante a história da mulher sempre foi instrumento da repressão masculina, agora torna-se elemento de libertação:

Toma meu copo, mas não toma meu corpo que esse não te merece. Não é modéstia não que esse tempo também passou. Fiz as pazes com meu corpo porque fiquei com pena dele, faz o que pode para me agradar, para me corresponder, consegue? Fico comovida, tantos anos de luta, quase sessenta e esse corpo ainda de pé, perdendo um pouco o equilíbrio, mas de pé o pobrezinho.

(...)

Fico mais perto do gravador e da fita virgem gravando este depoimento – virgem, vou falar do meu primeiro amor, parece tão ridículo, uma idiotice mas não interessa o que possa parecer, interessa é a palavra testemunhando este instante, captando o fluido que vem aqui de dentro na minha voz bem timbrada, estou serena.<sup>114</sup>

Cristina Ferreira Pinto afirma que a versão feminina do “Bildungsroman”, ou romance de aprendizagem, rompe com os padrões tradicionais. Dessa forma, há dois modelos narrativos, que incluem tanto a evolução da protagonista a partir de sua infância quanto seu crescimento interior, já na idade adulta.

A observação de Abel e suas companheiras coincide com a que Pratt faz a partir do levantamento de enredos constantes na ficção escrita por mulheres. Dois dos modelos narrativos registrados por Pratt referem-se especificamente ao desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual da personagem feminina: o “romance de desenvolvimento”, ou “Bildungsroman” propriamente dito, e o “romance de renascimento e transformação” (“rebirth and transformation”).<sup>115</sup>

<sup>114</sup> TELLES.L.F., 1999, p.200

<sup>115</sup> PINTO.C.F., 1990, p.15

De acordo com essa perspectiva, verifica-se que *Horas Nuas* é um romance de renascimento e transformação. Ao final, Rosa Ambrósio reconcilia-se com seu corpo e com sua atividade profissional (o romance termina com ela internada numa clínica para desintoxicação, fazendo planos para encenar sua próxima peça). A semântica do renascimento encontra-se intencionalmente refletida nos dois nomes (prenome e sobrenome) da personagem, pois rosa é o símbolo da vida, da regeneração e ambrosia era o bálsamo usado pelos deuses do Olimpo para se protegerem da putrefação e do envelhecimento.

Ananta, a dublê de psicanalista e ativista feminina, desaparece misteriosamente. Simplesmente sai de casa e não volta mais. É como se para fazer as pazes consigo mesma, para ser livre, a mulher tivesse que matar seu lado masculino, que obedece as regras sociais sem questioná-las. É interessante observar que o próprio nome de Ananta, , tem em sua etimologia a junção de “ananto”, que significa tanto a que não dá flor como designa uma planta medicinal, e “anan”, que remete a anã, um personagem recorrente na obra de Lygia, símbolo do inconsciente. Como escreveu Ribeiro Secco,

Ananta Medrado, a psicanalista, é uma personagem envolta em mistério e ambiguidade, tanto que a etimologia de seu nome se abre a uma pluralidade de interpretações: “ananto”, a que não dá flor, “ananto”, planta medicinal; anan -, sugere a figura de uma anã, símbolo do inconsciente.<sup>116</sup>

As personagens femininas têm diante de si uma charada: a complexa questão da identidade feminina. Se as mulheres, apesar de suas conquistas, correm o risco de tornarem-se tão autoritárias quanto o masculino dominante, por outro lado sabe-se que o devir é uma incógnita. Ninguém sabe para onde caminhará a revolução das mulheres. Isso está explícito nesse diálogo entre a cética Rosa Ambrósio e Ananta:

- Não adianta nada, o homem não tem jeito e já faz tempo, toda nossa história é um horror. Pensando bem, apesar da fenda entre as pernas a mulher ainda é melhor. Pelo menos era. Pirou nessa luta pelo poder, ela quer o poder. Então ficou insuportável como os mais insuportáveis machões. (...) Entram adoidadas nesse beco e depois descobrem, é um beco sem saída.

<sup>116</sup> SECCO.C.L.R., 1993, p.125

Não tem saída. Acho que eu procurava o caminho de Deus e fiquei no beco de Deus, existe isso? As velhas tristes, as jovens tristes, tanta menina viciada em drogas e dando o rabo a quem pedir mais sempre tristes, uma tristeza. Enfarto aos montes, são frágeis, as pobrezinhas. Tantos suicídios, estão enlouquecendo ou se matando...

- E se realizando. A revolução é recente, Rosa. Pense num tubo de ensaio que foi sacudido, a água ficou turva mas quando o depósito se assentar essa água vai ficar límpida. Ainda que o fundo seja de sangue.<sup>117</sup>

A reflexão final cabe a Rahul:

As mulheres que me confundem e me escapam, mais perigosas do que os homens na conspiração, conspiram como as nuvens, segundo Rosa Ambrósio. Mais vulneráveis no vício. No amor. Acredita Ananta Medrado que elas serão as únicas capazes de salvar esta vida sem qualidade. Este mundo.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> TELLES.L.F., 1999, ps.136,137

<sup>118</sup> Ibid., p.145