Maria Aparecida Antunes de Macedo

Lorena, de As Meninas, em Busca do Tempo da Origem

unesp

MARIA APARECIDA ANTUNES DE MACEDO

LORENA, DE "AS MENINAS", EM BUSCA DO TEMPO DA ORIGEM

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

606/93

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração "Teoria da Literatura", do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

1991

HOMENAGEM

- Aos meus pais, Márcia e Alcino.

- Aos meus irmãos Maria do Carmo, Carlos Eduardo, Maria Inêz, José Enrique.

- Aos meus amigos e professores Anna Maria Musiello e Eli Nazareth Bechara.

AGRADECIMENTOS

Aos Profs. Drs. Romildo Sant'Anna, Gentil de Faria, Carlos Daglian.

Ao Prof. José Maria de Lima.

À Celeste, Romildo e Getúlio.

Às bibliotecárias deste Instituto.

À CAPES.

RESUMO

Este trabalho estuda a busca romântica da *origem* nas personagens dos romances de Lygia Fagundes Telles, dando ênfase à análise de Lorena, de **As Meninas**, pois é nela que se verifica o encontro com a *origem*. Contém a análise do sentimento romântico do tempo e, dentro desse enfoque, o estudo do tempo histórico como causa de conflito do homem e também como propulsor de busca do tempo da *origem*. Observa-se o encontro com a *origem*, em Lorena, através do devaneio, da fuga do tempo da paixão, e da contemplação estética.

UNITERMOS: Literatura brasileira contemporânea, Lygia Fagundes Telles, sentimento romântico do tempo, tempo histórico, tempo da *origem*, paixão, morte e contemplação estética, Decadentismo.

ABSTRACT

This is a study of the romantic search for *origin* in the characters of Lygia Fagundes Telles's novels, emphasinzing the analysis of Lorena from **As Meninas** (The Girls), a good example of the meeting with *origin*. It includes the analysis of the romantic feeling of time and, within this approach, the study of historical time as a cause of human conflict as well as a propeller of the search for the time of *origin*. Lorena's meeting with the *origin* is observed through daydream, flight from passion time and aesthetic contemplation.

KEY-WORDS: Contemporary Brazilian Literature; Lygia Fagundes Telles; romantic feeling of time; historical time; time of *origin*; passion, death and aesthetic contemplation; Decadentism.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

I - O TEMPO NO ROMANTISMO 6

II - A QUESTÃO DA *ORIGEM* EM ALGUMAS DAS PERSONAGENS DOS ROMANCES DE LYGIA

II.1. As "Meninas": Ana Clara, Lia e Lorena 19

II.2. Algumas Personagens dos Romances **Ciranda de Pedra** e **Verão no Aquário** 25

II.3. O Contraponto entre Lorena e Rosa, de **Horas Nuas** 30

III - O DEVANEIO E O TEMPO DA *ORIGEM* EM LORENA

III.1 O Devaneio como Fuga ao Tempo Cronológico 34

III.2 Tempo e Devaneio em Lorena 40

IV - O TEMPO COMO SENTIMENTO DE VIDA E MORTE

IV.1 O Tema da Paixão-morte 72

IV.2 A fruição da Paixão-morte em Lorena 80

V - A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA EM LORENA COMO PROCURA DA *ORIGEM*.

V.1. O Esteticismo e a Suspensão do Tempo 98

V.2. Lorena: Uma Personagem Decadente 110

CONSIDERAÇÕES FINAIS 121

BIBLIOGRAFIA 125

INTRODUÇÃO

O propósito desta dissertação é estudar a busca romântica da unidade perdida da *origem* nas personagens de Lygia Fagundes Telles - especialmente aquelas dos romances - com ênfase para a verificação de tal busca na personagem Lorena, em **As Meninas** (1973). Para tanto partiremos da concepção do tempo no Romantismo, especificamente a atitude de procura da unidade perdida do passado, unidade onde, acreditavam os românticos, estaria um passado intemporal, de origem do ser e/ou do universo.

No discurso de saudação feito pelo acadêmico Eduardo Portella por ocasião da posse de Lygia na Academia Brasileira de Letras, verificam-se alguns comentários pertinentes para a fundamentação do nosso estudo. Portella analisa a obra narrativa da escritora e diz que nela existe um "realismo imaginário, onde contracenam o natural e o sobrenatural, o cotidiano e o extraordinário, impulsionados pela legenda voluntariosa do 'eterno retorno'. As rememorações se sucedem, porque o tempo é o centro do mundo."(1). Entendemos, nesta reflexão, que a temática do tempo, nas obras de Lygia, parece estar centralizada sob o enfoque de um contraponto entre dois tempos: um linear, outro cíclico. Isto é, um tempo cíclico, do "eterno retorno", entrevisto nas personagens de Lygia, justamente quando da tomada de consciência de um tempo linear, histórico.

Em uma entrevista que mantivemos com a escritora(2),

(1) TELLES, Lygia Fagundes. **Posse na Academia.** "Discurso de saudação do acadêmico Eduardo Portella à acadêmica Lygia Fagundes Telles". p. 23.
(2) Em 17 de junho de 1991, por ocasião de sua visita a São José do Rio Preto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ela comentou a respeito de uma preocupação constante que permeia sua obra. Trata-se da fugacidade, transitoriedade, finitude e degradação dos seres e das coisas no tempo - tempo histórico, contingente. Essa visão de tempo responde às indagações que temos feito com vistas a desenvolver um estudo sobre o sentimento do tempo na personagem Lorena, onde se observa, cremos, mais nitidamente, a existência de dois tempos, ou seja, um que é aquele da infinitude, eternidade (que se localiza na origem do ser) e um outro da finitude, fugacidade (fragmentação do ser).

Ainda apoiando-nos em Eduardo Portella, lembramos outro trecho de seu discurso, no qual ele cita Jorge Luis Borges para refletir a respeito da obra ficcional de Lygia. Diz que as ficções da escritora paulista "são o tempo o tempo todo. Sobretudo porque o tempo tem, é, a chave do sentido."(3) Assim, entende-se que a preocupação da escritora, no que concerne ao tempo, está manifesta tanto nas construções das personagens, quanto na própria concepção que tem em relação à função da literatura. A respeito dessa última preocupação, Portella observa que em Lygia a "literatura se afirma como vontade, vontade realista de domar o tempo e evitar o apodrecimento dos homens e das coisas."(4)

Com relação a **As Meninas**, romance que se coloca no centro de nossa pesquisa, vale lembrar que ele pode-se caracterizar, na formulação teórica de Edwin Muir, como um "romance de personagem", ou seja, um romance que se configura como um quadro de modos de existência. Isto se observa nas características das "meninas" Lorena, Ana Clara e Lia, todas representativas de modos

(3) *Idem*, *Ibidem*, p. 27

(4) *Idem*, *Ibidem*, p.24. Convém lembrar que a função da literatura com relação ao tempo, será discutida na parte V deste estudo.

unesp

distintos de existência: Lorena vive de seu mundo imaginativo, em que Lygia dá ênfase à realidade da imaginação; já a personagem Lia está construída sob o eixo da relação do homem com o mundo exterior, empírico; Ana Clara, por sua vez, caracteriza-se por uma dificuldade (intransponível) na sua relação com o mundo e também por uma dificuldade de compreensão de si mesma. Ou seja, ela atinge seu mundo interior, sem, no entanto, conseguir recriá-lo - tal recriação será visualizada em Lorena.

E. Muir, nas suas reflexões sobre o "romance de personagem", diz que, neste, as personagens existem independentes do enredo e a ação lhes é servil.(5) Isto ocorre em **As Meninas**. Para reforçar essa concepção, lembramos a citada entrevista que fizemos com Lygia sobre seu processo de criação literária. Diz que, quase sempre, ela dá vida às suas personagens e estas ganham tamanha autonomia, que, muitas vezes, a escritora fica subordinada às suas próprias criaturas.(6)

Em vista de **As Meninas** se caracterizar como um "romance de personagem", propusemo-nos a afunilar nosso estudo em uma das personagens desse romance: Lorena. A explicação para tal afunilamento se deve ao fato de encontrarmos em Lorena - mais nitidamente e em maior número do que em outras personagens - traços semelhantes àqueles observados nas personagens românticas. Estamos pensando em certos traços da personagem onde se observa a busca romântica da unidade perdida do passado. No entanto, é possível notar em outras personagens de **As Meninas**, como em algumas dos demais romances anteriores a essa obra, tais como **Ciranda**

(5) MUIR, Edwin. **A Estrutura do Romance**. p.11

(6) Vale lembrar que o veio dramático do romance **As Meninas** pode ser notado através da personagem Ana Clara, que, como as personagens dramáticas, "inconscientes de seu destino, precipitam-se para ele num vôo resoluto." in **A Estrutura do Romance**, de E. Muir. pp. 45-46.

unesp

de Pedra (1954) e **Verão no Aquário** (1963), e também no último romance de Lygia intitulado **Horas Nuas** (1989), certas aproximações ou distanciamentos de um aspecto sensível na caracterização de Lorena - aquele assinalado como a busca romântica da unidade perdida do passado.

Como será tomado como ponto de partida, para o nosso estudo, o sentimento romântico do tempo, haverá necessidade de uma breve exposição da concepção do tempo no Romantismo. Segundo alguns críticos, tais como Octavio Paz e Virgílio Ferreira, o período romântico constitui um importante marco que determina, até nossos dias, um novo sentimento do homem frente ao tempo. Constatada a importância do tempo, do Romantismo para os dias atuais - refletindo na arte -, iremos adentrar propriamente no sentimento romântico do tempo, pois este terá relevância para a análise das personagens de Lygia - em especial Lorena. Assim, a primeira parte do nosso estudo terá como enfoque o sentimento romântico do tempo - que é aquele da fragmentação do ser no tempo histórico e seu desejo de reencontro com o passado - universal ou individual. Nessa parte do estudo serão observadas duas atitudes românticas face ao tempo. A partir dessa constatação, será possível estudar as personagens dos romances de Lygia, dando ênfase à pesquisa sobre Lorena.

A segunda parte terá como objetivo a análise das personagens, confrontando estas com Lorena. Tal confronto terá a preocupação de verificar semelhanças (aproximações) ou diferenças entre ela e as demais personagens, no que tange à procura romântica da *origem*.

Após a apresentação dessas personagens e o afunilamento em direção à análise da procura do tempo da *origem* em Lorena, se-

rá possível entrar propriamente no estudo de tal personagem. A sua busca romântica, como será vista, dar-se-á sob o signo do devaneio e constituir-se-á na terceira parte desta Dissertação.

Outro aspecto romântico que se nota em Lorena - e que será a quarta parte deste estudo - configura-se na idéia de que, através de um presente, o homem encontra um futuro, no qual haveria um encontro com a morte. Vale lembrar que tal futuro, do ponto de vista romântico, coincide com o estado passado, de origem do ser e/ou da humanidade. Ciente de um presente que traz um futuro negativo ao ser, a personagem acaba por dele se evadir, pois tal futuro sob forma de presente traz um signo mortal - o da *paixão-morte*. A paixão que é vida no tempo, pode ser considerada um condutor para a morte. Assim, para fruir a paixão, suprimindo o tempo que dela é inerente, a personagem acaba por vivenciá-la de uma maneira peculiar: através, apenas, de imagens que lhe possam despertar o *sentimento* de paixão, já que as imagens não se encontram sob o domínio do tempo.

A quinta parte da Dissertação surgiu da observação sobre a maneira singular com que a personagem frui a paixão. Esta, para ser vivenciada por Lorena, não poderá conter o aspecto degradante do tempo. Dessa forma, a personagem reveste o seu anelo da paixão com o sentimento de beleza. Verifica-se, em tal atitude de Lorena, a intenção de suspender o tempo por meio da contemplação estética. Aí a personagem encontra uma maneira de fugir da degradação e morte de seu ser.

Com isso, pretendemos verificar a busca do tempo da *origem* nas personagens dos romances de Lygia, afunilando tal verificação em Lorena, pois é nela que se verifica com maior intensidade a procura da *origem*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

I - O TEMPO NO ROMANTISMO

Antes de adentrarmos na questão do sentimento romântico do tempo, comentaremos a nova concepção do tempo - surgida no Romantismo - que se relaciona, segundo Octavio Paz, estreitamente com a Modernidade(7). Trata-se de uma espécie de *estética da mudança* - uma desenfreada busca por transformações através do tempo histórico, ou da história. Sob a *estética da mudança* está a idéia de revolução, não mais como um movimento cíclico do tempo, mas sim a idéia de revolução como transformações dentro da história - transformações que desembocam na procura de um *futuro de perfeição*. Diante dessa concepção do tempo no Romantismo, o poeta e crítico mexicano aponta uma postura paradoxal que se observa desde o século passado. A *estética da mudança* está baseada na pressuposição de que os "seres e as coisas não atingem sua perfeição, sua plena realidade no outro tempo e no outro mundo, mas no tempo de aqui - um tempo que não é um presente eterno, mas fugaz. A história é o caminho de perfeição."(8) Octavio Paz explica a fundamentação para a idéia de perfeição do ser na história: esta torna-se a substituta das religiões e filosofias antigas, fundamentadas no princípio da intemporalidade. Porém, o tempo histórico (que substituiu o princípio da intemporalidade dos antigos) provém da concepção da sociedade cristã e medieval, que

(7) Restringimos o conceito de Modernidade, aqui, ao aspecto de uma nova concepção do tempo. Aliás, sempre que a palavra Modernidade aparecer no nosso estudo, ela apenas estará se referindo à análise que Octavio Paz faz da Modernidade com relação ao Romantismo, observada no corpo do nosso estudo.

(8) PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro** (Do Romantismo à Vanguarda). p. 49.

admite o tempo como um futuro eterno. Esse tempo histórico do futuro eterno tem como base a idéia de que a perfeição está na fusão com Deus. No Romantismo, a perfeição é buscada pelo homem através de sua participação na ação terrestre, temporal. O romântico procura transformações visando à sua perfeição no futuro. Assim, a revolução que a Modernidade cultua é a da transformação através da história. O futuro é buscado como uma perfeição a ser atingida e, quando conquistada, não será mais vista como tal, pois ela está (e estará) sempre no tempo futuro e os homens sempre no tempo presente. A perfeição é mais um ideal do que uma realização. Dessa maneira, o tempo de perfeição que o homem projeta, para ser alcançado num futuro, nunca é atingido, pois a realização do perfeito está sempre num tempo mais além do tempo vivido. Também o futuro traz mais do que um componente, além da inquietante busca da perfeição: a realidade da morte do ser.

Nesse tormento, o romântico torna-se testemunho de algo que a sua época criou: a invenção (imperfeita) do tempo histórico. E sua luta está no desafio à sua criação, onde ele procura ressuscitar o tempo anterior à história, que é o mítico, intemporal.

Outro escritor e teórico da literatura coloca a história como um dos grandes mitos do século 19. Trata-se de Virgílio Ferreira. Em **Páginas de Estética Contemporânea**, ele comenta sobre o tempo, dizendo que o "herói épico vive na eternidade, entrelaçado com os deuses que se misturam à sua ação. Igualmente na Idade Média o tempo não existe, porque o tempo é a dimensão do acontecer humano e o homem vive na transcendência, ou seja, na eternidade. Ora, porque é no Romantismo que o indivíduo alcança o estatuto da sua individualidade, aí também, ao que julgo, devemos

situar fundamentalmente o tempo, ou mais rigorosamente, talvez, a sua invenção."(9)

Virgílio Ferreira parece estar falando sob o mesmo ponto de vista de Octavio Paz, já que os dois tocam a questão da invenção do tempo realizada pelos românticos. Porém, o escritor e crítico português não vai muito além desse comentário: ele não diz que essa invenção do tempo pode ser a própria invenção do tempo histórico - analisado por O. Paz.

G.Poulet, em **étude sur le Temps Humain**, analisa o sentimento do homem face ao tempo, relacionando-o com a produção artística de várias épocas. Para o nosso estudo importa o sentimento do tempo a partir do século 17, que é o sentimento de que a consciência humana se encontra reduzida a uma existência sem duração, ou seja, ela se encontra sempre no momento presente. A consequência de uma existência sem duração é uma consciência fragmentada. Já não se trata mais aqui do sentimento resultante da procura do futuro de perfeição, enfocado por Paz. Poulet analisa o mesmo sentimento de negatividade do ser diante do tempo histórico, porém perspectiva tal sentimento no distanciamento do homem com Deus - distanciamento que não havia no passado.

Existência e duração constituem a experiência do homem moderno. Segundo Poulet, elas passam a ser distintas entre si.(10) A idéia do homem medieval a respeito da criação contínua é a única noção que ainda subsiste. G. Poulet observa que essa noção subsiste no século 17 de maneira mais despótica que antes:

(9) FERREIRA, Virgílio. "Situação Actual do Romance", in **Páginas de Estética Contemporânea**. p.214
(10) POULET, Georges. **étude sur le Temps Humain**. p.XV

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"Em lugar de conferir continuamente às criaturas uma existência que é uma duração, ela [a idéia da criação contínua] lhes confere agora apenas uma existência que se confina a um instante, tendo, então, perpetuamente necessidade de ser prolongada de instante a instante. (...) Nada permanece, nada, a não ser o dom da existência atual; depois, em um novo instante, o mesmo dom e a mesma consciência deste dom (...) A duração é um rosário de instantes. Somente a ação criativa permite transpor de um grão a outro."(11) O crítico francês lembra que no século 17 também subsiste um sentimento da Renascença. é o sentimento de que cada momento pode ser instantes de iluminação e de plenitude. Por conseguinte, tais instantes ligarão o homem à eternidade.(12) No entanto, mesmo subsistindo esse sentimento da Renascença, intensifica-se cada vez mais a inquietude sobre a descontinuidade da duração. No século 18 a "existência continuada não é mais concebida por uma criação divina contínua. A relação do universo e da criatura não é mais instantaneamente concebida como efeito imediato do ato criador. Este se situa em um momento infinitamente anterior no distante e fabuloso momento primeiro das coisas. E do instante atual o Deus criador e conservador está ausente."(13)

Em razão de a concepção romântica do tempo configurar nosso ponto de partida para o estudo das personagens dos romances de Lygia (com ênfase em Lorena), será necessária uma análise mais atenta do paradoxal sentimento do tempo no Romantismo.

Existe, nos românticos, o sentimento da negatividade do ser no tempo histórico (causador de sua fragmentação e morte).

---

(11) *Idem, Ibidem*, p.XVI
(12) *Idem, Ibidem*, p.XVI
(13) *Idem, Ibidem*, p.XXII

unesp

Contra tal sentimento, eles reagem, buscando um tempo passado,onde, acreditavam, estaria a unidade perdida. Para melhor entendermos a procura romântica da unidade perdida, faremos nossa muitas das palavras de Albert Béguin, em sua obra **L'âme Romantique et le Rêve**. O crítico afirma que a procura dessa unidade perdida do passado é entrevista mais intensamente e em maior número nos poetas alemães. Diz que os românticos místicos alemães procuravam tal unidade, de maneira consciente, o que não parecia acontecer com os românticos de outros países. Estes, para Béguin, constituíam-se num número menor e eram menos conscientes dessa procura mística da unidade, da harmonia do ser existente num tempo passado - um tempo imemorial, localizado no momento de origem do universo. Comenta que, na Alemanha, os românticos objetivavam atingir a um verdadeiro conhecimento e reencontrar a harmonia primitiva do homem com o seu ambiente. Eles procuravam uma profundidade que revelasse a vida inconsciente e onde pudesse se instalar a imaginação livre. Essa profundidade era buscada nos momentos em que uma "certeza irracional" persuadia-os para que escapassem dos limites da existência separada do ser para, finalmente, atingir uma outra realidade à qual pertenciam. Tomando-se o real como referência, o romântico alemão esperava "preparar a reintegração final da humanidade na unidade original."(14)

O ensaísta de **L'âme Romantique et le Rêve** diz que os românticos alemães eram conscientes da metafísica que os inspirava. Estes, menos embaraçados na tradição clássica (racionalista, como os franceses), puderam melhor explorar a região do inconsciente, do sonho, do não-racional.

(14) BÉGUIN, Albert. **L'âme Romantique et le Rêve**. p.328.

Para o nosso trabalho, importa a procura romântica da harmonia primitiva do homem com o seu ambiente - procura observada, principalmente, com o Romantismo alemão, segundo A. Béguin. No Romantismo em geral, entre outras situações, o homem expressa tematicamente a sua dolorosa condição de ser. Nesse aspecto, encontra-se na condição de estar preso ao tempo e com o seu destino amarrado à duração dos instantes fragmentários. Ele já não encontra a certeza de seu ser, criado, conservado e prolongado nos instantes por Deus - como o homem da Idade Média. Dessa maneira, o romântico descobre-se isolado, já não mais colocado num sistema de relações permanentes, engendradas pelo Criador.

Georges Poulet explica melhor esse sentimento de fragmentação do ser face ao tempo. Já foi observado, na teoria de Poulet, que a soma dos instantes (duração), desde o século 17 em diante, aí se incluindo o Romantismo, não é mais sentida como um efeito imediato do ato Criador. Assim, o romântico percebe a insuficiência do instante e a fragmentação do seu ser no tempo. A sua existência é sentida como estando separada, distante do momento da *criação*. A soma dos momentos já não é mais prolongada por Deus, e o homem não se sente capaz de criar, continuamente, a sua unidade no tempo, pois não consegue extrair dos momentos uma duração integral, mas sim fragmentada. Deste modo, observa-se nos românticos uma reação contra essa sua condição de fragmentado pelo tempo. O sentimento de um tempo negativo ao romântico encontra-se traduzido num estado de nostalgia, ou seja, esse homem procura refazer a sua unidade perdida nos momentos fragmentários, através da busca de um passado. Béguin comenta essa reação romântica dizendo que no *início* "o homem dispôs de poderes mágicos bem mais extensos e a queda foi um fato do homem em si (...) A deso-

bediência da criatura deu origem ao Tempo, de quem ela se encontra prisioneira com toda a natureza (...) É preciso que o homem desça em si, e encontre aí todos os vestígios diversos que, no amor, na linguagem, na poesia, em todas as imagens do inconsciente lhe possam ainda lembrar as suas origens."(15) A nostalgia romântica seria, então, o sentimento da perda do *estado inicial* - quer dizer, a perda do estado de unidade do ser, acontecida no momento de *criação*. O homem romântico não consegue promover a vida em cada um dos seus momentos. Dessa maneira, ele procura, no momento único e passado do *início* (coincide, para os místicos, com a origem do Universo), a unidade de seu ser.

Já dissemos que existe uma idéia romântica que, para Octavio Paz, constitui-se num aspecto fundamental da Modernidade. Trata-se da idéia romântica que propõe buscar na história um *futuro de perfeição*. Contrariando esse *futuro de perfeição*, do qual fala Paz, o romântico místico reage, buscando a *perfeição dos primórdios*. Para melhor entendermos essa reação contrária à idéia do *futuro de perfeição*, lembramos Eliade quando diz que a *perfeição dos primórdios* é uma reação contrária ao tempo histórico, uma "idéia nutrida pela recordação imaginária de um paraíso perdido, de uma beatitude que precedeu a atual condição humana. O decorrer do tempo significa o distanciamento progressivo do 'princípio' e, portanto, da perda da perfeição inicial. Tudo o que dura se desfaz em pó, degenera e acaba por perecer."(16) Dessa forma, observa-se, na afirmativa de Eliade, o sentimento da negatividade do ser no tempo histórico. Essa negatividade baseia-se na impossibilidade de o homem se sentir existindo integral-

(15) *Idem*, *Ibidem*, p. 73.
(16) ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** pp. 50-51.

unesp

mente na soma dos momentos. A soma dos momentos nada mais é do que a causa da fragmentação do seu ser. Essa fragmentação que sofre o homem no tempo é enfocada mais de perto por Poulet. Ele diz que o homem, por sua condição de estar preso ao tempo, acaba por ser lançado a um mundo em que o "o objeto e momento de desejo tomam um aspecto todo particular, um aspecto dramático (...) Não há possibilidade de vida para além do *momento de vida*, não há senão esse momento único, em torno do qual tudo se concentra, momento de *tudo ou nada* (...) é exatamente em razão do momento preciso, do momento único onde o ser concentrou todo seu interesse sobre o objeto momentâneo, que o objeto e o momento devem simultaneamente se dissolver. O momento investido (...) cede sob os pesos. Volta ao nível da existência. Ele se confessa *mortal*, como todo o resto."(17)

O estudo que Béguin faz sobre o Romantismo parte exatamente da tomada de consciência do romântico em relação a um tempo mortal, que dissolve as coisas e os seres. O sentimento de negatividade do tempo histórico pode se constituir num ponto de partida para uma transcendência que pretende atingir o intemporal (já que tal ponto de partida se baseia na idéia da *perfeição dos primórdios*). Para se atingir o intemporal, faz-se necessária a fuga ao tempo, a essa "dispersão de si em instantes de cuja unidade é impossível de se apoderar; estar enfim subtraído à vida que se desenrola indefinidamente, conhecer num segundo sua própria identidade, subitamente concentrada e dotada de uma espécie de eternidade (...)."(18)

---

(17) POULET, Georges. **étude sur le Temps Humain.** pp. 224-225.
(18) BÉGUIN, Albert. **L'âme Romantique et le Rêve.** p. 334.

Na angústia do homem romântico, na sua luta contra o tempo - inimigo e promotor de sua fragmentação e morte - ele anseia por encontrar, no intemporal, a infinitude e plenitude de seu ser, que somente a unidade, existente no momento inicial de *criação*, poderia lhe dar. Na procura de unidade, o romântico foi conduzido à história do seu ser.

Uma premissa dos românticos, segundo Béguin (19), era aquela que, na sua *origem*, o homem não era individualizado, mas sim fazendo parte de uma alma universal e eterna. No momento em que ele se afastou da *origem*, passou a viver numa existência separada, cuja manifestação o tempo tomou para si. Tal premissa gera uma oposição radical entre o mundo da manifestação (do tempo), que só lhe traz a efemeridade e fragmentação, e o mundo eterno, que é o da alma universal.

O *estado inicial* está afastado do estado atual dos homens. Porém, mesmo jogados no mundo da manifestação, o romântico acredita que, no final, acontecerá a sua reintegração na harmonia universal. Esse final coincide com a morte. No entanto, a busca do ser na harmonia universal não precisa se dar, necessariamente, na morte. Na existência separada, sentida pelo homem romântico, existe um germe de unidade perdida, que é a própria alma, invulnerável aos movimentos do tempo e apresentando uma estrutura análoga ao universo. Béguin observa que é através dessa alma que, no Romantismo, vai acontecer uma espécie de endeusamento do ser, pois este, atingindo sua alma, ficará em sintonia com o universo e, consequentemente, com Deus. O teórico da literatura diz que os românticos fazem uma analogia entre o corpo, a alma, e Deus:

---

(19) *Idem, Ibidem*, in: "L'unité cosmique." pp. 63-73.

"O corpo, figura velada, o rosto e as mãos são o esquema visível onde estamos envoltos: justamente o *sinal* que revela *o homem escondido em nós*. E eis que o inconsciente, a realidade 'subterrânea', o mistério interior é designado subitamente como uma presença de uma alma divina, ou como uma analogia de Deus invisível e visível na natureza. Assim como o nosso corpo, o universo sensível tem uma significação puramente simbólica."(20)

A partir da raiz (local da origem do ser ou da alma)é possível, para os românticos, alcançar e conhecer o verdadeiro ser (perdido no tempo) e atingir a comunhão com a harmonia universal. A alma - que se encontra na raiz do ser - para os românticos, corresponderia ao inconsciente. Porém este "não é nem uma soma de antigos conteúdos da consciência esquecidos ou reprimidos (Freud), nem uma consciência larvária (Leibniz), nem mesmo uma região obscura e perigosa (Herder). Ele é a própria raiz do ser humano, seu ponto de inserção no vasto processo da natureza. Somente por ele permanecemos fiéis a nosssa origem divina."(21)

O inconsciente, segundo os românticos, é o resquício da unidade perdida do homem e somente através dele se é possível atingir a plenitude do ser. Já adiantamos que desse fato - a estreita relação, que os românticos fazem, entre o corpo, a alma e Deus - observa-se a divinização do homem pelo inconsciente (lugar que o homem encontra sua alma).

Da situação paradoxal em que se encontra o Romantismo, devido à sua criação da história e sua luta contra essa mesma história (um tempo "infernal", avesso às aspirações humanas), resultam duas posições opostas em relação ao tempo. Os românticos,

---

(20) *Idem, Ibidem*, p. 54.
(21) *Idem, Ibidem*, p. 76.

unesp

segundo Henri Peyre, na obra **Introdução ao Romantismo**, "queriam deter a fuga das horas, chegar a uma unidade com o mundo exterior e o divino e angélico que sentiam acima deles."(22) A partir dessa observação, Henri Peyre apreende duas atitudes com relação aos românticos, ou seja, ou eles "arruinavam-se quebrantados pelo desespero; ou refugiavam-se nos mitos dourados de épocas anteriores ou nos que conseguiam imaginar."(23)

Entende-se que nessa primeira atitude romântica está um apego ao tempo histórico. Tal atitude será explanada, em uma parte do nosso estudo, na abordagem da temática da morte, da transformação. Todavia, o apego a um tempo, que resulta na morte, é buscado pelos românticos como uma volta ao *começo*. É um final (morte) que gera um (re)começo. Geralmente, a temática da morte encontra-se relacionada ao tema da paixão, a ponto de fundirem-se no tema obsessivo da *paixão-morte*. Por conseguinte, a morte seria a passagem do tempo infeliz, histórico, ao tempo da felicidade, o intemporal. Se paixão e morte encontram-se fundidos numa mesma temática, isto se faz pelo fato de ser o elemento que age a favor da realização da passagem (paixão --) morte), a própria paixão - um desejo de estado de perfeição.Se se pensa no que Octavio Paz diz a respeito do desejo de perfeição buscado no futuro, seria possível sua relação com a paixão, já que em ambos o homem é consumido pelo tempo. Ou seja, o homem, através de um intenso viver, é arrastado para um futuro, que, sem ser a perfeição, é a morte.

Nota-se, assim, que o romântico procura a unidade da origem, momentaneamente perdida, num presente que desemboca no

---

(22) PEYRE, Henri. **Introdução ao Romantismo**. 132.
(23) *Idem, Ibidem, p.132*

futuro. Porém, neste futuro, o romântico não encontra a perfeição buscada, mas sim a morte. Ele adere ao atual, ao momento, de onde é arrastado, através do tempo, para um futuro que testemunhará sua morte. Paradoxalmente, o romântico procura no *final* (morte) seu antigo *início*, onde acredita fazer parte da harmonia universal.

Nessa atitude romântica não há uma fuga temporal explícita, como acontece na segunda atitude que veremos a seguir. Há um apego e dependência angustiados em relação ao tempo, e uma luta - já sabidamente vã - contra seu aspecto fugaz e degradante.

Uma outra atitude romântica, que Henri Peyre nota nos românticos, é aquela onde estes procuravam refúgio na *origem*. Dessa forma, observa-se, por essa atitude, uma oposição ao tempo histórico, através do sonho, do não-racional, do que no homem ainda não foi tocado, que ainda não foi temporalizado por ele mesmo. Através do devaneio (espaço-tempo da *origem*) o romântico alcança a unidade que houve no *início*. Ele busca no passado a unidade perdida, que tanto pode ser o da humanidade ou o individual.(24)

Dolorosamente consciente da finitude e da irrealização de seu ser no tempo, o romântico procura concentrar-se em um instante, diante do qual ele subtrai todos os outros, direcionando-o verticalmente e encontrando, dessa maneira, a raiz de seu ser, seu centro, sua alma. Não existe uma luta desesperada do ser con-

---

(24) O passado individual seria o infantil que, por sua característica de pouco contato com a sociedade, com o mundo dos homens, estaria mais ligado à solidão, ao silêncio do Cosmo. Nesse tempo infantil, ainda restariam vestígios de uma existência ainda não-manifesta. Por isso, o estado infantil pode comungar com o Universo. O passado individual, então, estabelece uma comunhão com o passado da humanidade. Ele é o lugar de ressonâncias da harmonia universal.

tra o tempo, mas sim uma tomada de consciência de um tempo negativo ao seu ser. A partir daí, observa-se a rejeição a tal tempo, traduzida na evasão temporal.

Existe uma realidade perfeita, infinita e longínqua - que está na intemporalidade da *origem* - pressentida pelo romântico, e outra imperfeita, sensível e atual, que o angustia. O homem romântico percebe que sua existência é suportada e determinada por uma duração. O tempo é uma entidade independente que dá a existência e que a toma. Oferece a ilusão de vida.

Da apresentação teórica sobre a concepção e o sentimento do tempo no Romantismo, resultou a observação de duas reações contrárias a tal tempo, ambas traduzidas numa busca - direta ou indiretamente - de um passado intemporal, de *origem*. Baseando-nos em tais reações românticas frente ao tempo, iremos abordar as personagens dos romances de Lygia, mais especificamente Lorena.

II - A QUESTÃO DA ORIGEM *EM ALGUMAS PERSONAGENS DOS ROMANCES DE LYGIA FAGUNDES TELLES*

II.1. As "Meninas": Ana Clara, Lia e Lorena

Como o romance **As Meninas** pode ser apreendido como uma obra onde há a predominância do *romance de personagem* - na caracterização de E. Muir - é relevante analisar as personagens ou as "meninas" : Ana Clara, Lorena e Lia. Convém observar que tal análise estará dentro da abordagem proposta desde o início deste estudo, ou seja, abordaremos as "meninas" do ponto de vista da procura romântica do tempo da *origem*.

Para que as personagens de **As Meninas** pudessem ser reveladas na sua interioridade (tom intimista característico do *romance de personagem*) Lygia usa o recurso da suspensão do tempo, através da suspensão da ação - configurada por meio de uma greve estudantil: as personagens são estudantes universitárias. A partir da suspensão da ação no romance, surge todo um mundo interior das "meninas".

Também com o intuito de verificar o aspecto preponderante da obra, como um *romance de personagem*, observa-se que a obra se inicia com a seguinte epígrafe:

> Ana Clara, não envesga! - disse Irmã Clotilde na hora de bater a foto. - Enfia a blusa na calça, Lia, depressa. E não faça careta, Lorena, você está fazendo careta!
>
> A pirâmede

Nesta epígrafe está a apresentação das três "meninas" do romance, da qual se pode notar as caracterizações de Ana Clara, Lia e Lorena. Ana Clara vê o mundo à sua frente como a si mesma, de uma maneira deturpada. Sua visão é aquela oferecida pelo inconsciente - este "envesga" seu olhar, sua visão de mundo. Na mesma epígrafe, Lia já é caracterizada como uma personagem que questiona e se rebela contra os valores da sociedade. Sua rebeldia pode ser visualizada através da maneira displicente de se vestir. Em Lorena existe a recriação de si mesma e do mundo. Na epígrafe, tal recriação, feita pela personagem, pode ser notada através de sua "careta".

Observa-se que Lygia apresenta *modos-de-ser* através de cada uma das "meninas". Em cada uma parece estar representada a fragmentação do ser. No entanto, na somatória das três "meninas" parece estar o esforço proposto pelo romance, através do próprio título **As Meninas**, que é aquele da busca da unidade do homem.

Ana Clara, vive o tempo histórico, sofre o aspecto da paixão nele contido. Vive basicamente subordinada ao seu inconsciente, que aflora sob o poder dos tóxicos. Ana Clara é um ser desejante, que não encontra, no mundo, ressonâncias e correspondências com sua realidade interior. De sua infância, a personagem obsessivamente se recorda do estado de pobreza e abandono em que viviam ela e sua mãe. Ana Clara constantemente comenta a respeito de não saber quem foi seu pai. A falta de origem (ou sua negação) parece constituir a causa de sua degradação e morte. Tal fato pode ser observado na apresentação da vida inconsciente da personagem - apresentação que se dá sob a forma de *fluxo da consciência*. Neste, é possível observar o lamento da personagem pela ausência de uma *origem*. A tentativa de uma construção desta pode

ser notada sob o signo da procura de uma "ponte":

> Cresci naquela cadeira com os dentes apodrecendo e ele [o dentista] esperando apodrecer bastante e eu crescer mais pra então fazer a ponte. Uma ponte pra mãe e outra pra filha. Bastardo. Sacana. As duas pontes caindo na ordem de entrada em cena.
>
> **(As Meninas.** p. 31)

> Perdi minha ponte. Minha ponte mãe!
>
> **(As Meninas.** p.159)

A ponte aí parece estar simbolizando tanto o lamento pela ausência de uma *origem* como também a tentativa de sua reconstrução. O restabelecimento do estado de *origem* - que será observado com Lorena - existe quando da coincidência com o estado infantil. Este seria um estado de felicidade, de unidade do ser. Porém, na infância de Ana Clara inexiste o estado de *felicidade*, portanto, o estado de *origem*. A procura de felicidade, encontrada na infância, pode ser observada quando a personagem pede ao seu namorado: " - Max, me dá a sua infância!"(p.48)

O estado de felicidade, de criação do ser, que poderia ser encontrado na sua origem (infância), em Ana Clara, não está presente. Daí a negação de sua infância (infeliz) e a procura angustiada por um futuro onde a personagem possa encontrar a felicidade de seu ser. Tal negação do passado - que não constitui o estado de felicidade encontrado na *origem* - pode ser entrevisto em várias passagens do romance. Exporemos, a seguir, dois trechos

unesp

de **As Meninas** onde se nota a negação do passado (infância) e a procura do futuro como tempo-espaço da felicidade:

> Mas no ano que vem me arranco feito um jato (...) Me desgrudo desta pele e nasce outra sem tatuagem sem nada.
>
> **(As Meninas.** p.83)

> Eu não quero mais lembrar e lembro. Sei que a infância acabou tudo acabou e que ela era uma. No ano que vem vai começar tudo novo e tudo bom e eu posso viver como se não tivesse atrás esse começo.
>
> **(As Meninas.** p.75)

Em Ana Clara pode-se constatar o apego romântico ao tempo histórico. Esse apego, com relação a Lorena - como será visto no nosso estudo - não existe. O que se nota com Lorena é uma fuga ao tempo histórico, sentido por ela como causa de degradação e morte do ser.

Uma outra "menina", Lia, é construída basicamente sob o eixo do homem na sua relação social. Através de tal personagem é possível notar a situação político-social de uma determinada época: a década de 70 no Brasil. Vê-se através dessa personagem, o movimento estudantil contra a ditadura militar da época em que o romance foi escrito. Porém, para o nosso estudo, importa averiguar se existe em Lia a procura romântica da *origem* do ser. Nesse aspecto, observa-se que a personagem parece não possuir semelhanças com a personagem Ana Clara. Esta lamenta-se por não alcançar

a sua *origem*, seu estado de felicidade no passado (infância). Devido a esse fato, Ana Clara acaba por se lançar ao tempo histórico, onde encontra primeiramente sua fragmentação e posteriormente a morte (morte que para os românticos seria uma volta à *origem*: comunhão do ser com o universo). Em Lia não se percebe tal lamento pela ausência da *origem* - como é o caso de Ana. Também não se nota em Lia a procura romântica da *origem*, através de uma suspensão do tempo - por meio do devaneio e da contemplação estética - como é o caso de Lorena.

A personagem Lia adquirirá relevância para o nosso estudo, na última parte deste trabalho, quando formos observar a sua relação (nitidamente uma relação de confronto) com Lorena. Em tal relação está o próprio questionamento da literatura no mundo atual. Adiantamos que Lia apresenta o questionamento da função social da literatura. Já em Lorena se visualiza a função individual da literatura, ou seja, esta como meio de recriação (e unidade) do ser.

Quanto à personagem Lorena, no que se refere ao seu nome, nota-se que ele aparece não somente em **As Meninas**, mas também na coletânea de contos intitulada **Antes do Baile Verde**, em "Os Objetos". Neste conto há uma personagem, também com o nome de Lorena. Esta aparece em uma relação com Miguel. Trata-se de um casamento onde já não existe amor, isto é, casamento sem a função de união. Os objetos que envolvem o espaço do conto parecem simbolizar o questionamento da função do casamento: eles se apresentam como objetos de decoração, sem as respectivas funções. Miguel estabelece um diálogo com Lorena no qual se nota o questionamento da função dos objetos (objetos que, na sua inutilidade, estariam simbolizando o próprio casamento sem a união):

> Para que serve isto, Lorena?
> - é um peso de papel, amor.
> -Mas se não está pesando nenhum papel (...) - E este anjinho? (...) Mas para que serve? - insistiu (...) Veja, Lorena, aqui na mesa este anjinho vale tanto quanto o peso de papel sem papel ou aquele cinzeiro sem cinza, quer dizer, não tem sentido nenhum.
>
> (**Antes do Baile Verde.** p. 03-04)

Além do questionamento que Miguel faz de seu casamento, através da função dos objetos, observa-se que Lorena, no conto "Os Objetos", assemelha-se à Lorena de **As Meninas.** Esta parece ter a simbologia do feminino, se se pensa no que Bachelard diz sobre o feminino e o masculino frente aos objetos. Diz o ensaísta que "amar as coisas em função de seu uso é próprio do masculino (...). Mas amá-las intimamente, por elas mesmas, com as lentidões do feminino, eis o que conduz ao labirinto da natureza íntima das coisas."(25) Tal aspecto do feminino parece estar melhor desenvolvido em Lorena, de **As Meninas.** Assim, na análise desta personagem, existirá uma análise mais aprofundada do binômio *masculino-feminino* - esboçado em "Os Objetos".

Fez-se aqui uma apresentação das "meninas", somente com o objetivo de contextualizar o aspecto da procura da *origem*, nas demais "meninas" de Lygia e também em Lorena, de "Os Objetos". No entanto, no estudo de Lorena à procura da *origem*, as personagens Ana Clara e Lia serão analisadas mais demoradamente à medida em que elas adquirirem importância para a elucidação da personagem central deste trabalho.

---

(25) BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio.** p.30

II.2. Algumas personagens dos romances Ciranda de Pedra *e* Verão no Aquário

É possível encontrar, ao longo dos romances **Ciranda de Pedra** e **Verão no Aquário**, alguns traços de construção de personagens, nos quais se observa certa semelhança com os de Lorena. No entanto, iremos nos deter, apenas, na chamada "família dos delicados" da qual fala Lorena, pois tal "família" se encontra também nesses dois primeiros romances da escritora e parece estar estreitamente relacionada com a questão da *origem*, como tentaremos verificar mais adiante na análise de Lorena. Adiantamos, assim, que a questão da "delicadeza" será abordada, no decorrer desta investigação, como sendo um aspecto inerente ao estado de *origem*. Nesta acepção incluem-se as personagens Virgínia, Conrado e Daniel, de **Ciranda de Pedra**, e André, Giocondo e Tia Graciana de **Verão no Aquário**. São personagens cujas características os revelam sem vocação para a vida, com traços semelhantes aos de Rômulo e aos de Lorena, de **As Meninas**.(26)

Em **Ciranda de Pedra** vemos Conrado e Daniel possuindo traços de delicadeza. São personagens distantes da vida, sonhadores, "irreais" e frágeis, com um toque do "anjo sedutor": uma beleza demoníaca, uma vida de *paixão-morte* que, no final do romance, acaba por sobressair o aspecto de morte. Tal conteúdo de *pai-*

---

(26) A temática dos "delicados" permeia toda a obra romanesca de Lygia. Iremos analisar tal temática na próxima parte do nosso estudo, com a personagem Lorena e seu irmão Rômulo. Porém, adiantamos que a "delicadeza" se apresentará contraposta ao estado bruto do mundo - este será sentido pelas personagens delicadas como causa de sua morte. Daí sua falta de vocação para a vida. As personagens "delicadas" não conseguem uma satisfatória união entre o *eu* e o mundo.

xão-morte do "anjo sedutor" se faz presente na descrição de Daniel:

> Nesta posição, com uma sombra de barba azulada no rosto fino e com aqueles cabelos crescidos, ele era igual ao cavaleiro da capa de um livro de histórias que ela ganhara na escola, um cavaleiro pálido e triste, seguindo com o olhar um cisne que nadava num lago. Lembrava Conrado, os dois tinham qualquer coisa ... Baixou a cabeça. Assim mesmo mal vestido, e de barba por fazer, ele ainda era muito mais bonito (...) "O demônio toma várias formas", avisara Bruna.
>
> **(Ciranda de Pedra.**p.28-29)

Daniel parece se enquadrar em um modelo de personagem romântico: a morte como possibilidade de volta à origem, à união absoluta com o universo. Pode-se verificar a idéia romântica de morte como união do homem com o universo no trecho onde Daniel comenta sobre a morte com Virgínia:

> Mas a gente não é só isso, entende?
> Dentro desse corpo, Virgínia, há como que um sopro. Isso é o que a gente é de verdade. E isso nunca morre. Com a morte esse sopro se liberta, vai-se embora varando as esferas todas, completamente livre, tão livre.
>
> **(Ciranda de Pedra.** p.60).

Conrado também possui quase os traços de Daniel, porém, na sua impotência para o sexo, como para a vida, acrescenta-se um

traço característico da própria personagem Lorena, isto é, o mesmo gosto pelo "inútil"

> Ouça Virgínia, é preciso amar o inútil. Criar pombos sem pensar em comê-los, plantar roseiras sem pensar em colher rosas (...) - Aquela estrelinha que está nascendo ali ... está vendo aquela estrelinha? Há milénios não tem feito nada, não guiou os Reis Magos, nem os pastores, nem os marinheiros perdidos ... Não fez nada. Apenas brilha. Ninguém repara nela porque é uma estrela inútil. Pois é preciso amar o inútil porque no inútil está a Beleza.
>
> **(Ciranda de Pedra.** p.135)

A idéia da "inutilidade" da beleza no mundo será melhor visualizada através de Lorena. Assim, apenas a título de observação, foi apontado o parentesco (o aparecimento) dessa idéia em Conrado e seu desenvolvimento em Lorena.

Em **Verão no Aquário,** não somente André e tia Graciana estão desenvolvidos sob o signo da delicadeza, mas também o tio e o pai da protagonista Raíza, respectivamente Samuel e Giocondo. No trecho a seguir, esses dois personagens são incluídos, por Raíza, na "família dos delicados":

> Quem cuidaria do meu pai, delicado como uma folha miúda, dessas que caem ao primeiro vento? E do tio balofo como um fruto que aprodecesse antes de amadurecer, quem cuidaria dele, quem? No espelho eu via que fazíamos parte da mesma árvore (...).
>
> **(Verão no Aquário.** p.6)

unesp

Na descrição de Raíza, seu pai era vago e sonhador. Observa-se também que ele tem o mesmo final de morte, assim como o pai de Virgínia, Daniel, de **Ciranda de Pedra.** Raíza estabelece alguma semelhança entre ela e o pai:

> Que importância meu pai ou eu podíamos ter? Nós dois tão desfibrados, tão frágeis com nosso medo da morte, com nosso medo da vida.
>
> **(Verão no Aquário.** p.49)

A protagonista de **Verão no Aquário**, Raíza, assim como a protagonista de **Ciranda de Pedra**, Virgínia, localizam seu objeto amoroso na figura do delicado, sem vocação para a vida, respectivamente, André e Conrado. A respeito de André e de sua falta de vocação para a vida, Raíza comenta:

> - André André você devia ter ficado para ver, mesmo sem vocação para a vida, você devia ter ficado até o fim.
>
> **(Verão no Aquário.** p.173)

Também tia Graciana, descrita como uma menina antiga - a mãe de Lorena também a descreve dessa maneira - faz parte da "família dos delicados". No trecho que se segue vemos Raíza comparar sua tia com André:

> Pensei em André fechado na sua cela heróica, espumejando também entre seus dogmas e mitos, escondendo-se

> atrás deles como tia Graciana se escondia nos seus leques e rendas, ambos completamente ilhados nos seus mundos ideais.
>
> **(Verão no Aquário.** p.144)

Fez-se um apontamento de algumas personagens dos romances de Lygia, apresentando-as (rapidamente) na sua busca da unidade perdida. Porém, pode-se notar que em tal busca não se deu, necessariamente, o encontro com a *origem*. Lorena parece aí ser a única personagem capaz de encontrar a vitória da delicadeza do ser, de sua inutilidade em um mundo material. Nela não se percebe o conflito da delicadeza *versus* tempo e realidade empíricos resolvendo-se através da morte, como nas personagens aqui apresentadas. Para a sua vitória, Lorena sai da realidade para, no estado de isolamento (solidão), transfigurar tal realidade. Nesse sentido, Lygia parece ter querido mostrar que a vitória do ser sobre o mundo e o tempo está na capacidade do homem de recriar um mundo consonante aos mais profundos desejos humanos.

Em **Ciranda de Pedra**, a protagonista Virgínia possui certa semelhança com Lorena, no aspecto de procura de recriação do mundo. Porém, Virgínia não consegue atingir a verdadeira recriação do universo (que está no encontro do homem com sua *origem*), pois ela se encontra atrelada ainda à realidade contingente. É aí que se localiza uma diferença fundamental entre Lorena e Virgínia. Nesta, existem certos esboços de devaneio, porém tais esboços não realizam aquilo que se pode observar no devaneio: a volta à *origem* e a transfiguração do mundo que se dá através de tal volta.

Em **Verão no Aquário**, a protagonista Raíza se distancia tanto da personagem Virgínia, quanto de Lorena, no sentido de que

ela vive o sentimento da *paixão-morte* da vida empírica. Nesse aspecto ela se assemelha com Ana Clara, de **As Meninas**

É em Lorena que se encontra uma vivência da *paixão-morte* protegida pela beleza - causadora de uma espécie de sentimento de suspensão do tempo, de sua ação degradante no homem. A recriação de um mundo compatível com seu ser, também persiste em seu estado de devaneio.

A derrota que se observa do delicado sobre a agressividade do mundo, em todos os romances anteriores a **As Meninas**, será anulada quando pensamos em Lorena - personagem onde Lygia consegue unir, singularmente, mundos completamente díspares, dificilmente comunicáveis: "o mundo do homem e o mundo dos homens".(27)

II.3. O Contraponto entre Lorena e Rosa, de Horas Nuas.

Pode ser visualizado nos romances de Lygia o problema da *realidade* versus *fantasia*, ou, adotando um termo mais condizente com a análise que será feita na próxima parte deste estudo, o problema da *realidade* versus *devaneio*.

Nos romances **Ciranda de Pedra** e **Verão no Aquário**, a oposição devaneio/realidade não se faz notar de maneira tão forte, como é o caso de **As Meninas** (oposição que se pode observar através de Lorena). Portanto, neste romance, a análise do binômio

---

(27) *Apud*, ZERRAFFA, Michel, **Personne et Personnage.** p.227

devaneio/realidade vai-se tornar imperativa. No quarto e mais recente romance de Lygia, **Horas Nuas**, a oposição entre devaneio/realidade é resolvida, não em favor de um destes elementos ou do surgimento de um terceiro elemento que solucionaria tal oposição, mas sim através da eliminação de um deles, ou seja, a eliminação do devaneio.

O próprio título de **Horas Nuas** já torna explícita a resolução da autora, que é a de entrar em concordância (passiva) com a realidade, revelando, com isso, o tempo histórico, empírico, as "horas nuas", onde se tira a "vestimenta humana" que o tempo, anterior à história, coloca. Nesse sentido, a protagonista de **Horas Nuas**, Rosa, já não é mais o sujeito transfigurador da realidade, como Lorena, de **As Meninas**. é tão somente o seu objeto, subordinado às contingências dessa realidade. é interessante notar que, no princípio de **Horas Nuas**, Rosa lamenta-se pela instalação do tempo histórico, sentido como causa de sua infelicidade, de sua degradação e ressente-se também pela perda do sentimento de um tempo feliz, de devaneio, de criação. Tal tempo observa-se através das várias personagens que Rosa - uma artista de teatro - interpretou: as criaturas a que ela deu vida e que dela viveram na representação artística. O tempo da criação já passou, existe apenas uma rememoração do passado, em forma de lamento, e não uma rememoração com a intenção de recriação do seu ser, através do passado. O tempo de criação já passou - repetimos. O tempo histórico instala-se.

O que se entrevê em **Horas Nuas** é a representação do homem sem o poder criador do tempo mítico ou do devaneio. Essa impotência do homem, como criador, é revelado, nesse romance, sob a forma de mudança do ponto-de-vista. O narrador, no início do ro-

mance, é a protagonista Rosa. Porém, da metade para o final de **Horas Nuas** instala-se um outro narrador, uma personagem que até então não existia e, de repente, entra na história, desmontando toda a narrativa intimista, confessional do romance. Este, no seu final, adota um estilo policial de narração, no sentido de que ele se transforma em uma *investigação* sobre o desaparecimento de uma personagem. Tal substituição da narrativa confessional para a narrativa policial coincide com a posição de Virgílio Ferreira, no tocante à "situação atual do romance". No referido ensaio, o escritor e crítico afirma que a vida humana se encontra destituída de qualquer importância, e o romance, acompanhando essa vida, acaba, muitas vezes, por assumir a forma de um romance policial, já que o ser humano se encontra no pólo oposto de um questionar metafísico.(28). A personagem que se transforma de um *eu* para um *ele*, em **Horas Nuas**, parece, então, representar o próprio sujeito transformando-se em objeto.(29)

Lygia parece colocar em questão o conceito de personagem, a qual reflete a crise por que passa o homem frente ao seu sentimento de impotência, diante da realidade.

Como já foi observado, os românticos "destronam" Deus. Colocam o homem em seu lugar. Na nossa época, o homem é deposto, não em favor da arte, como se pode observar com o Decadentismo, mas em favor das próprias coisas (objetos), ou seja, nos nossos dias "o centro de gravidade da responsabilidade já não está no homem, mas nas relações das coisas entre si."(30)

---

(28) FERREIRA, Virgílio. "Situação Atual do Romance", *in* **Páginas de Estética Contemporânea.** p.223

(29) Essa mudança de um *eu* para um *ele* não parece - em **Horas Nuas** - uma intenção que objetiva a imparcialidade da narração.

(30) *Idem, Ibidem*, p. 213.

Em **Horas Nuas**, vemos a natureza animal vindo auxiliar esse homem já enfraquecido - enfraquecido por ter sido substituído pelas coisas. A natureza aparece, no romance, sob o signo do gato. O gato, nesse romance, é uma personagem que consegue engendrar o tempo mítico. Libertando-se do tempo linear, histórico, ele consegue rememorar suas várias e sucessivas mortes e vidas. É somente através do gato que se pode observar o tempo circular, do devaneio ou mítico.

Fêz-se, nesta parte, alguns apontamentos sobre as personagens dos romances de Lygia Fagundes Telles que possibilitaram observar a questão do tempo, no seu aspecto de busca da *origem*. Entretanto, entendemos que é em Lorena que tal busca dar-se-á tanto de maneira mais intensa, como também ela parece ser a única que realmente encontra a sua *origem*, não através da morte, como muitas outras personagens, mas através da recriação de si e do universo circundante. Por isso, a partir da próxima parte, iremos nos deter, especificamente, no estudo de Lorena em busca do tempo da *origem*.

III - O DEVANEIO E O TEMPO DA ORIGEM *EM LORENA*

III.1. O devaneio como fuga ao tempo cronológico

Para o objetivo do nosso estudo, que é aquele de pôr em exame a temática romântica do tempo, especialmente em Lorena, em **As Meninas**, de Lygia Fagundes Telles, houve necessidade de uma explanação sobre o sentimento romântico do tempo, no seu aspecto de procura da harmonia primitiva do homem, localizada na *origem*. Porém, uma indagação surge dessa procura: como atingir o inconsciente, a alma, o centro divino do homem, onde ainda estaria um resquício da harmonia primitiva? A primeira atitude que se observa nessa procura romântica é uma fuga para fora do real, do empírico.

Marie Bonaparte, em seu livro **Chronos, Eros et Thanatos**, classifica algumas vias de fuga para fora do real. Segundo a estudiosa, essa fuga se verifica na "ivresse" amorosa(31): "A perda do sentido do tempo e o retorno à ilusão infantil em que nosso tempo é infinito, não são a própria atmosfera onde respira o amor? (...) Sem dúvida Eros, que então nos domina, canta com toda razão, num coração mortal, o seu canto imortal (...)" (32)

Outra via de fuga está na "ivresse" tóxica, que é "uma soberana euforia, análoga àquela que segue o pleno orgasmo do amor, mas

---

(31) "Ivresse" significa êxtase, exaltação, embriaguês. Pelo fato do contexto exigir ora uma, ora outras dessas significações apontadas, preferimos não traduzir o significado da palavra, deixando-a em seu original francês.

(32) BONAPARTE, Marie. **Chronos, Eros et Thanatos**. p.21.

com a perda da sensação da gravidade. Acredita-se flutuando em qualquer espaço: o sentido do espaço não é abolido, mas sim expandido, imensificado; o que, entretanto, parece abolido é o sentido do tempo, outra maneira de se possuir o infinito."(33) Marie Bonaparte observa a existência de um parentesco obscuro entre a "ivresse" amorosa e a "ivresse" tóxica, porém ela não explica o dito parentesco. Parece que essas duas formas de fuga para fora do real objetivam à supressão do sentimento de fragmentação do ser no tempo, em favor de uma eternidade onde reina a unidade do homem.(34)

Outra via de fuga, visando ao acesso ao inconsciente, encontra-se na "ivresse" mística. Ocorre, nesse tipo de "ivresse", "uma supressão do amor terrestre em benefício do amor celeste, ou seja, castidade exaltada, mas amor inflamado por algum deus (...) A perda do sentido do real pelo enfraquecimento do consciente, da razão, pela queda das inibições que se opõem à irupção na alma, das forças do inconsciente."(35)

Além das "ivresses" observadas, uma indagação importante reside no tema da fuga para fora do real, através do devaneio, que é a reflexão, neste instante, posta em questão. No devaneio é possível ao homem o sentimento da reversibilidade do tempo - reversibilidade efetuada quando do encontro com um *estado de ser* ocorrido no passado. Através dessa característica do devaneio, o homem pode remontar à unidade perdida da harmonia universal (como desejam os românticos místicos), por meio de um estado passado . Tal estado passado

(33) *Idem; Ibidem;* p.22

(34) A respeito dessas duas formas de fuga para fora do real, elas serão analisadas na Parte IV do nosso estudo.

(35) BONAPARTE, Marie. **Chronos, Eros et Thanatos.** p.23

é o infantil - caracterizado por uma multiplicidade de imagens determinadas pelos desejos do inconsciente. Aí, o sujeito ainda não se encontra separado do objeto, isto é, ainda não existe a dissociação do mundo interior (sujeito) e do mundo exterior (objeto). O universo é do homem, pois não existe, no estado infantil - estado próprio do devaneio - a delimitação do *eu* (sujeito) e do *não-eu* (objeto).

Charles Mauron, na **Des Metaphores Obsedantes au Mythe-Personnel**, analisa o papel desempenhado pela imaginação na realização de um universo onde existe uma não-delimitação do *eu* e do *não-eu*. Segundo Mauron, as primeiras fantasias da criança parecem ser satisfações alucinatórias de desejos. Essas fantasias primitivas constituem a primeira troca entre objeto e sujeito. Tais formas iniciais de introjeção e projeção de imagens criam o que Melanie Klein (36) chamou de "objetos internos", derivados da combinação dos objetos exteriores e das estruturas esboçadas da personalidade. Mas existe a evolução da vida mental. Nessa evolução, segundo Mauron, a fantasia constrói o psiquismo futuro, religa-o ao passado e adapta-o ao meio, graças às comparações e correções incessantes efetuadas por esse psiquismo. Evidentemente, esse processo do psiquismo não ocorre sem estar marcado pela afetividade, entendida por Mauron como uma busca de contatos que se tornam graduamente mais complexos. Aparece, então, nas fantasias, uma representação daquilo que regula tais contatos, ou seja, a imagem dinâmica (interrelações) das estruturas da psique. No processo de sua própria construção, a alma mistura lembranças, e projetos como interior e exterior.Porém, a alma não somente se constrói, como também se repara, "pois os contatos alteram e ar-

(36) *Apud*, MAURON, Charles. **Des Metaphores Obsedantes au Mythe Personnel**, p.109.

ruinam os objetos interiores, as separações cavam vazios, o ódio danifica, o medo petrifica porções mais ou menos vastas do universo interno, e, por conseguinte, da personalidade. A imaginação desempenha então uma função restauradora (...)."(37)

A falta de delimitação entre o *eu* e o mundo, encontrada na infância, também está presente no devaneio, pois neste ocorre o restabelecimento do estado infantil, em razão da função restauradora da imaginação. A união entre o homem e o mundo que o circunda é procurada pelo devaneador, devido ao sentimento de angústia causado pela sua ausência nas coisas. Ele se sente separado do mundo, existindo como que numa "prisão estreita que faz obstáculo ao desejo de expansão, de dissolução no universo."(38)

No devaneio, conforme afirma G. Bachelard, em **A Poética do Espaço**, ocorre uma "fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal e consistente." (39) O que pode existir de real se encontra, no devaneio, transfigurado pela linguagem da alma. Tal linguagem nada mais é do que imagens projetadas por desejos - desejos estes que dominam o universo interior e profundo do homem e que transportam (transformando) a realidade exterior para si.(40) Assim, o mundo exterior, absorvido pelas imagens

---

(37) *Idem*, *Ibidem*, p.109

(38) BéGUIN, Albert. **L'âme Romantique et le Rêve.** p.28

(39) BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio.** p.09

(40) Vale lembrar que os românticos acreditavam, sobretudo, na recriação do mundo pela imaginação, onde o desejo humano não encontra limites à sua expansão. Observa-se, nos românticos, uma vitória do sentimento e imaginação (atividade mais primitiva) sobre as faculdades mais racionais.

unesp

encontradas no devaneio, pode ser considerado uma recriação realizada pela alma.

Vale dizer que para a recriação de um universo (devaneio), vivenciado em imagens, observa-se a existência de dois elementos: a memória e a imaginação. O primeiro elemento está, no devaneio, subordinado à imaginação, ou seja, a recriação do universo que se dá através da imaginação, transforma os dados (fatos reais) da memória. Pode-se observar a existência dessa subordinação ao constatar que o ser devaneador penetra muito mais no estado infantil, do que propriamente se lembra de fatos ocorridos na sua infância. Dessa forma, no devaneio, a possibilidade de se atingir o estado infantil, através da imaginação, é maior que quando o homem apenas alcança, pela memória, os fatos ocorridos na infância. O devaneio, então, parece ter mais a função de restabelecimento de um estado infantil. Neste, alarga-se um tempo íntimo de expansão e enriquecimento do ser, pois ele é preponderantemente o espaço da imaginação e, por conseguinte, da criação, da *origem*. É nesse espaço (tempo infantil) de felicidade, instalado pelo devaneio, que o homem consegue evadir-se do tempo cronológico, indo de encontro à intemporalidade das sensações passadas. A esse respeito, G. Bachelard afirma que os devaneios nos "colocam num mundo, e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, tranquilidade (...) nos ajuda a escapar ao tempo. É um *estado* (...) Penetremos no fundo de sua essência: é um estado de alma (...) a alma não vive ao fio do tempo. Ela encontra o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio."(41) Ou seja, no devaneio o ser não é consumido pelo tempo, pois o que existe são

(41) BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio.** pp.14-15

estados de ser (de *origem*, nascimento) e não fatos (estes se encontram submetidos ao tempo).

A volta à origem, que se observa no devaneio, é fundamental para o restabelecimento, a restauração do homem, pois este, localizando-se na sua origem - onde é criador e criatura (ser divino) - liberta-se da obra do tempo (consumação e morte do homem), numa criação infinita.

Para que o homem possa remontar ao seu estado de *origem*, é necessária uma espécie de fechamento de si para o exterior e, consequentemente, o seu firme direcionamento para o interior. Neste, o ser se encontra com um mundo feliz, que é o intemporal, o das profundezas, dos sonhos, do inconsciente. Vale observar que o intemporal é alojado confortavelmente no inconsciente, pois este desconhece o valor conceptual do tempo (o conceito de tempo encontra-se no consciente).

Nesse espaço de felicidade - localizado no inconsciente - predominam imagens, que como já foi dito, são projetadas por desejos. No universo das imagens - características do devaneio - ocorre a possessão (logicamente imaginária) do mundo. Tal possessão do mundo, através do espaço-tempo da imaginação, é uma característica tanto do devaneio (estado infantil) quanto da própria infância, pois, em ambos, o inconsciente - que "fala" por imagens - reina com soberania.

A respeito da infância como o espaço-tempo da felicidade, acrescentemos aqui outro dado: Bachelard diz que, na infância, o ser sozinho, pelo seu pouco contato com o mundo dos homens (mundo social), estabelece fortes vínculos com a solidão do Cosmo. Sua alma participa do universo. As horas da infância, encontradas no momento de devaneio, "aprofundam o passado de um ser ao

apartá-lo, pela solidão, das contingências alheias ao seu ser." (42) Dessa forma, o homem integrado ao Cosmo, no estado infantil (próprio do devaneio), pode existir numa vastidão infinita, no infinito, numa existência anterior à experiência, aos fatos do mundo exterior. A integração do ser devaneador e/ou da criança com o Cosmo existe pela razão de que, ambos, estão sob o domínio do inconsciente e este, sob o ponto de vista romântico, ainda mantém fortes vínculos com a harmonia universal.

III.2. Tempo e devaneio em Lorena

Munidos da fundamentação teórica, anteriormente apresentada, foi observado o conflito romântico do *eu* fragmentado no tempo e no espaço (mundo). Daí o romântico objetivar um afastamento de tal mundo, para então, buscar o encontro com a unidade da *origem* (acontecida num passado). Acabamos de observar que essa unidade pode ser encontrada através do devaneio, que instala o estado infantil. Foi feito esse trajeto para possibilitar o entendimento das implicações que envolvem o devaneio, para, assim, estudá-lo nos romances de Lygia. Estudar a procura da unidade existente no estado passado, equivale a analisar a própria caracterização de Lorena, pois é nela que se encontra manifesto o tempo da unidade, promovido pelo devaneio.

Primeiramente, observa-se que a solidão buscada pela própria personagem tem o propósito de encontrar a alegria da ex-

(42) *Idem, Ibidem*, p.115

unesp

pansão e o enriquecimento do seu ser - estados próprios do devaneio. A personagem explica, ela mesma, que na sua solidão - ponto de partida para o devaneio - é possível a alegria e o enriquecimento de seu ser:

> Enriqueço na solidão: fico inteligente, graciosa e não esta feia ressentida que me olha do fundo do espelho.Ouço duzentas e noventa e nove vezes o mesmo disco, lembro poesias, dou piruetas, sonho, invento, abro todos os portões e quando vejo a alegria está instalada em mim.
>
> **(As Meninas. p.140)**

Vê-se, no trecho acima, o "enriquecimento" da personagem na solidão, onde ela "abre os portões" que a separam de si mesma. Para uma melhor compreensão de tal enriquecimento de Lorena no devaneio, citemos A. Béguin quando ele lembra que "no mundo profundo da alma dorme uma faculdade particularmente eficaz, aquela que dá nascimento às formas e às imagens."(43) Dessa forma, o "mundo profundo da alma" parece ser o espaço do devaneio, se se lembra do que Bachelard, em **A Poética do Devaneio**, diz sobre esse assunto. Afirma que o devaneio geralmente transporta o homem para um estado poético. Este pode ser relacionado com a faculdade "que dá nascimento às formas e às imagens". Segundo Bachelard tal faculdade ou o estado poético é o destino de todo devaneio.(44) Feita a relação entre Bachelard e Béguin sobre o

---

(43) *Apud*, BÉGUIN, Albert. **L'âme Romantique et le Rêve.** p. 158. O ensaísta cita Herder, dizendo que este faz uma analogia entre a vida inconsciente e a poesia. Entendemos que, para Bachelard, nessa analogia estaria o próprio devaneio, que seria seria mais a união da vida inconsciente e da poesia.

(44) Segundo Bachelard, em **A Poética do Devaneio**, o devaneio "tece em torno do sonhador laços suaves, que ele é o 'ligante' - em suma, que, em toda a força do termo, o devaneio 'poetiza' o sonhador." (p.16)

elemento poético que se encontra no devaneio, é possível dizer que a abertura para o estado de devaneio, no trecho citado de **As Meninas**, encontra-se na imagem de "portões". Também pode ser visualizada a coincidência daquilo que o estado de devaneio propicia - o estado poético do ser, na sua possessão estética do mundo - nas ações de "sonhar" e "inventar" da personagem.

Para esclarecer essa mesma idéia de possessão do mundo no devaneio - através do estado poético - citamos outro trecho da obra de A. Béguin: "Possuir o mundo seria encontrar uma contemplação pura, uma visão mais bela para que todas as coisas, de repente, aparecessem numa relação de perfeita e benfazeja harmonia."(45) Essa "contemplação mais pura" de que fala Béguin, exige, como já foi visto, um afastamento da realidade.

No trecho a seguir, nota-se esse afastamento e contemplação no próprio monólogo interior da personagem:

> (...) mas como gostaria de mandar minha palavra de equilíbrio, de amor ao mundo mas sem entrar nele, é lógico. Ficar fora, *mantenha distância* (...) Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já se sente odores. Vozes. Um pouco mais e já nem se é expectador, vira testemunha. Se abre o bico para dizer *boa noite* passa de testemunha para participante (...) Ah, que alegria quando fico aqui sozinha. Sozinha.
>
> (**As Meninas**. pp.50-51)

Observa-se, no excerto acima, que Lorena nota a imperfeição da vida sensível e, na solidão que instala o devaneio, ela

---

(45) BÉGUIN, Albert. **L'âme Romantique et le Rêve**. p.163

consegue reparar tal imperfeição, ao ponto de fazer, da vida sensível, uma outra vida que a personagem considera mais bonita e rica. Para tanto, a personagem foge do mundo dos sentidos (odores, vozes), para um mundo mágico, paradísico, infinito.

Pode-se dizer que o isolamento de Lorena do mundo exterior tem como objetivo a busca do intemporal. Nesse isolamento ela penetra numa atmosfera de imobilidade, onde inexistem as mutações que o tempo realiza. Convém observar que a questão do tempo, que Lygia coloca em muitas de suas personagens, aqui especificamente em Lorena, coincide com a afirmação de Mircea Eliade sobre o sentimento do tempo do homem primitivo. Este estudioso afirma, em **Mito e Realidade**, que nos primitivos existe o sentimento de que "o decorrrer do Tempo implica o distanciamento progressivo do 'princípio' e, portanto, a perda da perfeição inicial."(46) Lygia parece ter colocado em Lorena a idéia desse tempo-negativo-ao-ser, negativo justamente pelo seu distanciamento do *princípio*. Dessa maneira, nota-se a personagem reagindo contra as mutações do tempo. Nessa reação de Lorena, observa-se sua atitude de manejar e alterar o seu espaço e tempo exteriores e presentes, atingindo, assim, o estado de devaneio. Quer dizer, Lorena não se subordina aos espaços e tempos contingentes: ao contrário, ela transfigura-os para que eles possam alcançar a imensidão e infinitude da *origem*.

Em consequência de sua atitude de alteração de tempo e espaço presentes, Lorena acaba por viver e sentir-se, de maneiras diferentes, em dois planos, um dos quais é o da realidade, da duração, da fragmentação. Porém, esse primeiro plano constitui-se apenas um ponto de partida para o segundo plano, que é aquele da

---

(46) ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. pp.50-51

realidade metamorfoseada, transfigurada em consonância com o seu ser profundo. É nesse segundo plano que a personagem encontra sua vida integral. O espaço e tempo da realidade empírica não fazem senão fragilizar e fragmentar a personagem, razão pela qual Lorena distancia-se, transformando tempo e espaço, sentidos como negativos, em positivos - transformação inerente ao devaneio.

Nesses momentos de felicidade, o espaço circundante passa a ser revestido de imagens de desejo. Na experiência de êxtase que surge através dessas imagens, a personagem é liberada da realidade sensível.

Convém dizer que o devaneio primeiramente separa o homem da realidade sensível. No entanto, acontece, posteriormente, uma volta à realidade, onde o homem, agora amparado de sua alma, realiza a união entre esta e o sensível. O que, à primeira vista, parece ser uma separação do homem e do mundo, nada mais é do que um caminho que o leva, como no passado, a unir-se ao mundo. A fuga ao mundo sensível nada mais é do que uma reação contra o sentimento de desunião do *eu* com o mundo: evade-se da realidade para se encontrar o *eu* profundo. Esse *eu* que o devaneio encontra, volta ao mundo, já não mais subordinado a este, mas agindo sobre esse mundo sensível, transformando-o (e estetizando-o) segundo vontade do *eu*.

Dessa forma, entende-se que a recriação do universo sensível ganha uma significação simbólica. Tal universo passa a ser, no estado de devaneio, uma alusão a outros espaços com os quais o ser (a alma) está intimamente ligado (Cosmo). O espaço circundante do ser devaneador torna-se lírico por nele ocorrer um prolongamento do *eu* profundo (alma). Exemplo desse espaço lírico pode ser notado na descrição, feita por Lorena, de seu quarto:

> (...) o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lápis vermelho ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado - virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro.
>
> **(As Meninas.** p.51)

Nota-se, nesse trecho, uma possessão estética do mundo circundante de Lorena, realizada através de seu devaneio. Nessa possessão estética parece existir uma determinação lírica (*eu*), contrapondo-se, ascendentemente, ao estado bruto do mundo (realidade empírica). A possessão estética do mundo pode ser observada na atitude da personagem a qual transforma um quarto (mundo) em uma concha amarela-dourada.

A oposição do mundo (*não-eu*) com o *eu*, que o devaneio parece resolver, acaba sendo observada pela própria personagem:

> Se eu sou, não estou porque para que eu seja é preciso que eu não esteja. Mas não esteja onde? Muito boa a pergunta; não esteja onde. Fora de mim, é lógico. Para que eu seja assim inteira (essencial e essência) é preciso que não esteja em outro lugar senão em mim. Não me desintegro na natureza porque ela me toma e me devolve na íntegra: não há competição mas identificação dos elementos. Apenas isso. Na cidade me desintegro porque na cidade eu não sou, eu estou: estou competindo e como dentro das regras do jogo (milhares de regras) preciso competir bem, tenho consequentemente de estar bem para competir o melhor possível. Para competir o melhor possível acabo sacrificando o ser (próprio ou alheio, o que vem a dar no mesmo). Ora, se sacrifico o ser para apenas estar, acabo me desintegrando (essencial e essência) até a pulverização total.
>
> **(As Meninas.** pp.176-177)

unesp

A personagem, no trecho citado, opõe-se ao mundo dos homens, porém, identifica-se com a natureza.

Mikel Dufrenne, em seu livro **O Poético**, diz que a natureza mantém relação com um mundo sem o homem, de um mundo anterior ao homem. No entanto, tal mundo anterior encontra sua consciência através do próprio homem. Observa-se, então, que este é um prolongamento da natureza, diferenciando-se tão somente em razão da evolução de uma consciência. Dessa maneira, o ser, quando se volta à natureza, caminha para a sua origem, retorna ao elementar.(47) Daí uma explicação para o fato de a personagem se sentir numa relação feliz com a natureza, pois entre ambas existe uma "identificação dos elementos".

Inexistindo uma oposição entre o *eu* e a natureza, abordaremos, então, a oposição que Lorena aponta entre o ser (*eu*) *versus* estar (*não-eu*). A fim de visualisarmos essa oposição, adotaremos o seguinte quadro esquemático:

EU	*NÃO-EU*
-ser (sujeito do mundo)....	- estar (objeto do mundo)
-natureza	- sociedade
-unidade.....	- fragmentação
-origem.....	- distanciamento da origem.
-expansão.....	- prisão
-liberdade.....	- sacrifício

Segundo a personagem, o ser só é, realmente, na medida em que se afasta da sociedade (sentida por Lorena como uma prisão

(47) DUFRENNE, Mikel. **O Poético**. p.192

- motivo de sua fragmentação), quando passa a viver além dos fatos, para além do tempo, na sua unidade de *origem*. No perigo de "pulverização" do ser na sociedade, da qual fala a personagem, parece existir a idéia de que o homem, na sociedade, "deixou uma parte essencial de si fora de sua criação. Ou melhor, tal parte se encontra aí implicada, mas como que inutilizada (...) que não encontra emprego, que existe sempre no presente sob a forma de um vazio ou de uma falta, e que existe sempre para fora do presente sob a forma de um desejo ou de um lamento. O homem revela-se um mau criador do homem." (48) Instaura-se, assim, um "tempo negativo, composto de destruição e ausências." (49)

Observa-se a ação de um tempo negativo ao ser, através da "pulverização" comentada por Lorena. A personagem foge, então, de tal tempo, através do devaneio.

Existem dois espaços que aprofundam e revelam a personagem. São eles, o pensionato e seu quarto. Nesses espaços, acontece o mergulho da personagem ao encontro do seu passado, de seu ser. No seu mergulho solitário, existe todo um mundo interior a ser explorado: porém, a iniciação da personagem, nesse mundo de origem, amedronta-a:

> Às vezes, o medo, não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama.
>
> **(As meninas.** pp. 51-52).

---

(48) POULET, Georges. **étude sur le Temps Humain.** p. XXXI-XXXII.
(49) *Idem, Ibidem,* p.XXXIV

Entretanto, o medo da personagem não a impede de procurar o seu ser (ser é uma consequência inerente ao estado de devaneio e Lorena vive nesse estado). Se o medo não constitui um empecilho intransponível para se atingir o ser - perdido no *estar* do tempo - é pelo fato de que o *ser*, procurado por Lorena, é protegido no devaneio. Existe no devaneio uma transposição poética que, conforme diz Bachelard (50), garante e protege o devaneador contra os perigos interiores, ou, como diz a personagem, contra o "medo que nasce debaixo da minha cama."

Poderíamos abstrair dois movimentos do devaneio, um dos quais é aquele que procura o distanciamento de um *não-eu* hostil (sociedade, ou mais especificamente, a cidade de que fala Lorena). O segundo movimento do devaneio pode ser notado na absorção e transfiguração de dados reais efetuados pelo *eu* (alma). Esse segundo movimento acontece após o distanciamento do *não-eu*, distanciamento que visa à procura do *eu*. Este, encontrado no devaneio, expande-se no real, ou seja, existe uma saída do real, uma transfiguração do real efetuada pelo devaneio e uma expansão do *eu* no real transfigurado. A expansão do *eu* no mundo empírico é explanada pela própria personagem:

> (...) a grama do jardim é mesmo grama, a sopa da sopeira não esconde nenhum símbolo e o beija-flor é a negação do mistério. Mas se a gente estiver em estado de graça pode intuir todo um leque de direções que se abre tão rico quanto o baralho (...).
>
> (**As Meninas**. p.109).

O "estado de graça" de que fala Lorena parece corresponder ao estado-de-ser, encontrado no devaneio. Sobre a corres-

(50) BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. p. 13.

pondência desses dois estados, uma personagem secundária, Irmã Clotilde, comenta, num diálogo com Lorena:

> O estado de graça de uma alma está mais num estado de inconsciência do que em outra coisa.
>
> (**As meninas**. p.137)

No devaneio, que atinge o "estado de graça" ou o "estado de inconsciência", os objetos exteriores que circundam a personagem passam a ter uma relação dinâmica com o seu *eu*; tais objetos encontram-se impregnados pelo ser da personagem. Anteriormente estáticos no mundo, os objetos ganham riqueza e movimento no mundo singular de Lorena. O espaço da personagem, em virtude da intensa atividade de sua vida interior, é então transfigurado, expandido. O espaço (mundo visível) passa a ser, então, a imagem do mundo invisível, interior de Lorena (ou mundo simbólico, como já foi comentado); o mundo visível não é senão uma contiguidade de seu ser.

Assim, através do devaneio, a personagem faz uma reconciliação de dois mundos sentidos anteriormente como separados (*eu* e mundo exterior ao *eu*). O *eu* de Lorena, reconciliado com o mundo exterior, acaba por fazer, neste, sua expansão. Em consequência desse fato, o mundo interno se mistura ao mundo externo da personagem, mundo este já não mais considerado estranho, hostil, pois tal mundo foi (re)criado pela personagem, no seu devaneio.

A ameaça da personagem de "pulverizar-se", na sociedade, não mais existe. Na absorção de dados reais realizada pelo *eu*

de Lorena, ocorre uma transformação sublimada da realidade e não mais a dissolução ("pulverização") do ser nessa realidade. No seu mundo de criação, a personagem pode ser tudo, ou como lembra Bachelard, "num mundo que nasce dele, o homem pode ser tudo."(51)

A personagem se revela, pois, no seu estado nascente e, por conseguinte, no espaço que abriga seu "nascimento". Esse estado de nascimento parece corresponder à imagem de concha; Lorena chama seu espaço (quarto) de concha. Na imagem da concha, sentimos as forças de produção, criação, nascimento. Bachelard, no seu livro **Poética do Espaço,** dá-nos o lema do molusco que vive na concha: "É preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela."(52) Ou seja, a vida está, a todo momento, sendo criada.

Na imagem da concha, vê-se a força do devaneador de gerar, construir formas, construir seu espaço, como é o caso da personagem Lorena:

> (...) isto *não é mais* o quarto de chofer. O nome da Neuza ficou sepultado para sempre sob o azulejo cor-de-rosa. O encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lapis ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado - virou concha
>
> **(As Meninas. p.51)**

> Abandonar minha concha. Meu delicado mundo que amo tanto.
>
> **(As Meninas. p.230)**

---

(51) *Apud* BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio.** p.08
(52) *Idem, Ibidem,* p.89

Terei que dizer adeus à concha cor-de-rosa.

(As Meninas. p.129)

Entrou na minha concha mas não entrei na dele.

(As Meninas. p.70)

Entro na minha concha.

(As Meninas. p.157)

O espaço de Lorena, interno e retirado do mundo, promove e conserva sua verdadeira vida. Segundo Bachelard, em toda a retirada do ser no mundo - como é o caso de Lorena - vai existir uma determinada "figura de refúgio".(53) No caso da personagem, é na imagem da concha que ela encontra refúgio do tempo, onde na intimidade da matéria concha está guardada a intimidade de seu ser. Dessa forma, a imagem da concha está carregada de um valor íntimo, particular. A personagem sonha com sua própria intimidade ao imaginar sua habitação em um espaço fechado.

A concha, segundo Bachelard, é uma imagem primitiva, elementar, ainda não exposta à dualidade e, portanto, possuindo toda a sua virtude sintética.(54) A concha possui uma imagem de nascimento e, é justamente nessa imagem que a personagem vai oniricamente se localizar. A imagem de concha oferece à personagem a força da *origem* (devaneio). Tal símbolo - concha - possui o valor de abrigo, repouso, crescimento, imobilidade, e, tais valores

(53) BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** p.108
(54) BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio.** p.209

unesp

estão enraizados na intimidade da personagem. Também possui um valor que domina a maioria das imagens côncavas: a intimidade física. A concha é construída pelo corpo, ajustada a um só corpo; é o espaço de proteção menor e mais próximo do habitante. "A pequena casa é melhor que a grande casa para se dormir tranquilamente, e é melhor ainda aquela cavidade perfeita que foi o ventre maternal."(55)

Estamos de posse de uma correspondência "concha" e "ventre" que se estabelece, em última análise, pelo desejo de proteção, uma proteção máxima que se encontra no útero. Nota-se, assim, que a concha possui valores profundamente inconscientes; sua imagem é o desejo de retorno ao estado de latência, maternal e bem protegido. Como se observa, a personagem, através do seu sonho quimérico de habitar uma concha, acaba resolvendo - por um estado sintético - a dialética da vida e morte. Ou seja, o refúgio do mundo, que é sua concha, condensa os signos de crescimento (vida) e repouso (morte).

É necessário observar que os devaneios de Lorena geralmente se iniciam através de alguma referência a um objeto próximo (num tempo e espaço presentes) para logo fugir para as imagens longínquas que são apenas a "linguagem" das sensações mais profundas, de um estado encontrado no passado. Isto é, o germe propulsor dos devaneios de Lorena geralmente desenvolve-se através dos detalhes das coisas. Conforme diz Bachelard, o sentimento de imensidão, encontrado no devaneio, muitas vezes é despertado pelo pequeno(56). São os pequenos objetos que despertam no homem o desejo de penetrar nos seus mistérios. Nesses pequenos objetos a

---

(55) BACHELARD, Gaston. **La Terre et les Rêveries du Repos.** p.163
(56) *Idem, Ibidem*, pp. 07-19.

alma penetra e alarga-se. O pequeno espaço envolve, acaricia a alma, fazendo-a expandir-se num sentimento de infinitude, de imensidão. É numa particularidade do objeto que está contido o germe do devaneio em Lorena. A própria personagem diz:

> Tudo está nos detalhes: as origens, a fé, a alegria. Deus. Principalmente as origens.
>
> **(As Meninas.** p.17).

A alegria e a fé são estados desfrutados no devaneio e, a *origem*, o local inerente à sua expansão. Expomos, a seguir, uma outra fala de Lorena onde ela comenta sobre o estado de êxtase (atingido no devaneio) que o detalhe proporciona:

> Se Deus está no pormenor, o gozo mais agudo também está na miudeza.
>
> **(As Meninas.** p 08)

Observa-se que, no trecho citado, trata-se do detalhe do detalhe ("pormenor") e do detalhe do "pormenor" ("miudeza"). Para a personagem, quanto mais próximo dela estiver o detalhe, maior será o êxtase que ela poderá obter. Verifiquemos uma passagem onde o detalhe surge como promotor do devaneio da personagem:

> Deu corda na caixinha de música e ficou olhando a gravura da tampa: Beatriz e Dante na ponte. Ele se

> afastou um pouco para deixá-la passar, o olhar incendiado, a mão direita apertando o coração. "Sou Beatriz *beata e bella*, arrastando a cauda do meu vestido de púrpura." Na ponte não mais Dante, mas M.N trespassado de amor e rugas (...)
>
> **(As Meninas. p.93).**

Observam-se quatro instâncias do detalhe promotor do devaneio da personagem: a primeira instância localiza-se na caixinha de música (objeto-pormenor); a segunda é Beatriz-Dante (imagem miudeza do pormenor); a terceira é o próprio devaneio que se instala, e, por último, a quarta instância, que é Lorena-M.N (imagem-desejo atingida no devaneio).

No trecho a seguir pode se observar uma outra imagem que engendra imagens longínquas:

> Atiro-lhe o lenço cor-de-rosa que não se abriu como o verde. Por que meu coração também se fecha? Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum.
>
> **(As Meninas. p. 15).**

Observa-se que a personagem movimenta-se de um objeto que se fecha (lenço) para a sua intimidade (coração). Nesse trecho de **As Meninas**, surge uma nova personagem - Rômulo - constantemente presente nos devaneios de Lorena. Rômulo parece ter feito parte da infância da personagem. Dizemos "parece" porque Lygia Fagundes Telles deixa em dúvida a existência de Rômulo na infância de Lorena.

Verifica-se, em **As Meninas**, o recurso de multiplicação de narradoras-personagens que parece justificar-se pela necessidade de uma confrontação dos vários pontos-de-vista. Scholes e Kellog, no livro **A Natureza da Narrativa**, explicam a multiplicidade dos pontos-de-vista como sendo "sinais da decadência do 'realismo' como força estética na narrativa." (57)

Existem, no romance em análise, três pontos-de-vista sobre a (in)existência do irmão de Lorena: um ponto-de-vista é o da própria Lorena, outro de sua mãe e um outro, que tenta descobrir onde está a verdade destes dois primeiros pontos-de-vista, que é o da personagem Lia. Esta funciona, aí, como um narrador "histor". Este, segundo Scholes e Kellog, tem a função de "apresentar versões contraditórias em sua busca da verdade do fato."(58) No caso de Lia, ela tenta buscar a verdade sobre Rômulo, confrontando a narração sobre o assassinato contada por Lorena e sua mãe. Expomos, a seguir, a "verdade" procurada por Lia:

> - Aquela arvorezinha de retratos, o menino é Rômulo ou Remo ?
> - Remo. Rômulo não podia estar ali.
> - Não ?
> - Morreu nenezinho, querida.
> - Nenezinho ?
> - Não tinha nem um mês, não chegou nem a isso.
> (...) - Um momento: o Remo deu um tiro nele enquanto brincavam. Não foi isso ? (...) Milhares de vezes Lorena contou essa história com detalhes.(...)
> - Minha pobre filhinha. Nem conheceu o irmão, é a caçula. Era menininha ainda quando começou a inventar isso (...) Não queria que pensassem que ela estivesse mentindo, foi sempre uma criança tão verdadeira. Os médicos nos acalmaram, que não tinha essa gravidade, ia passar com o tempo, imaginação infantil rica demais, quem sabe na adolescência ? Não passou. (...)
> - ô Lorena. Que coisa mais sem sentido, por quê ? Por

(57) SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert. **A Natureza da Narrativa.** p.185
(58) *Idem, Ibidem,* p.171

unesp

> que, fico repetindo e me aproximo do casulo onde ela dorme acordada, as pálpebras mal escondendo o olho aceso. E se estiver mentindo? E se a versão verdadeira for a de Lorena ? (...) Ao mesmo tempo, Lorena com tamanha fixação pela verdade, armando enredos até em torno de um botão. "E as maquininhas de sonho ?"
>
> (**As Meninas**. p.222-223)

A personagem-narradora "histor", Lia, não chega a nenhuma conclusão sobre a verdade da história de Rômulo. Essa não-conclusão parece ser um índice que demonstra o desaparecimento da "certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial (...)"(59), o mundo. Este não aceita ordens dessa consciência.

Em face de uma consciência "epidérmica e superficial", Lygia Fagundes Telles parece ter intencionado direcionar a narrativa de **As Meninas** para um mundo mais rico, em consonância com o ser, que é aquele do devaneio, onde, como Lorena diz: (...) o mundo dobra-se sempre às nossas decisões. (p.66)

Dessa maneira, acompanharemos Lorena, conscientes de que, nesta, a verdade estará em sua imaginação, e não nos fatos do seu mundo externo. Portanto, mesmo analisando a história do assassinato do irmão de Lorena, Rômulo, ainda nos encontraremos no domínio do devaneio da personagem.

Lorena narra obsessivamente o "fato" do assassinato de seu irmão, ocorrido na infância de ambos.(60) Quando a persona-

---

(59) ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. pp.84-85

(60) A história que Lorena narra a respeito do assassinato de Rômulo é a seguinte: Rômulo e Remo estavam brincando, respectivamente, de mocinho e bandido. E a brincadeira acabou tendo um final trágico quando Remo pegou a espingarda de seu pai e matou, sem querer (vive dizendo Lorena) seu irmão Rômulo.

gem se volta a esse "fato", nota-se, na sua narração, que ele continua intocado. Existe uma atualização da infância, ou melhor, do estado infantil; atualização inalterada (fato do devaneio). A personagem para resgatar os "fatos" (estes parecem ser mais imagens de estado de alma) sem a alteração que o tempo realiza, abole, então, o intervalo entre o "fato" acontecido num tempo determinado (passado, infância) até a rememoração do mesmo (presente). O fenômeno de atualização do estado infantil parece ser comum no devaneio, pois é neste, e não "no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil."(61) No estado de devaneio a alma emerge e, a "alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram."(62)

Para o reaparecimento do estado infantil, observa-se Lorena numa intensa busca de imagens que possam ser associadas com imagens do "fato" passado. Surge, em virtude dessa associação, uma animação e atualização de sensações e sentimentos passados. Dessa forma, a infância da personagem volta à tona sem qualquer alteração, fato que equivale à virtude do devaneio, que é a de restabelecer um estado passado na sua integridade.

Numa espécie de rememoração cíclica (narração obsessiva), a personagem é conduzida à história de sua origem. Lygia Fagundes Telles parece ter querido dar a idéia de *origem*, criação, através dos nomes lendários Rômulo e Remo. Pela descrição que Lorena faz desses dois irmãos, no seu devaneio, tende-se a visualizar aí o mito da origem (Rômulo e Remo) e, posteriormente, o mito da fragmentação, que seria o assassinato de Rômulo por Remo. O

---

(61) BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** p.291
(62) STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais de Poética.** p. 40

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo revelado no devaneio da personagem (de acordo com Béguin e Bachelard) parece se assemelhar ao tempo mítico conceituado por Mircea Eliade: todos sendo tempo do inconsciente ou da alma romântica, tempo anterior à queda, paradísico, anterior à fragmentação, tempo de comunhão do real e da imaginação.

Lorena, em busca do tempo mítico (ou o do devaneio), procura - como nos ritos de renovação, analisados por Eliade - restaurar, recuperar, reintegrar-se num tempo onde tudo estava sendo iniciado, onde a confrontação dos opostos (Rômulo e Remo) ainda não implicava morte e, sim, vida, criação. A personagem, no trajeto da busca do tempo paradísico, encontra um ponto trágico onde se instala a fragmentação do ser - fragmentação que interrompe o estado de *síntese inicial*. O ritual executado pela personagem, isto é, a narração do assassinato de seu irmão parece ter como finalidade "queimar" um pecado. Este seria a morte da delicadeza (estrutura psíquica feminina, preponderante no estado de devaneio e que parece estar representada na própria caracterização de Rômulo) e a vitória da agressividade (Remo). Delicadeza e agressividade parecem ser aspectos opostos existentes na *origem* - *origem* procurada por Lorena. Numa espécie de rememoração, a personagem pode ultrapassar o evento trágico (o assassinato) e alcançar o tempo do desejo humano, que é o mítico ou o do devaneio.

Essa "queima" do pecado é possível notar na narração obsessiva de Lorena. De diferentes maneiras é narrado o assassinato do irmão Rômulo, porém, sempre insistindo em alguns detalhes que expomos a seguir:

> Rômulo com o furo no peito borbulhando sangue, um furo tão pequeno que se mãezinha tapasse com um dedo, heim, mãezinha.
>
> **(As Meninas.** p.50)

> O sangue escorrendo do furo que mãezinha procurava tapar com a palma da mão.
>
> **(As Meninas.** p.61)

> (...) a mão que tapava o furo do peito tinha uma crispação enérgica.
>
> **(As Meninas.** p.61)

> A mãe está sentada no chão com Rômulo no colo, uma das mãos sustentando-lhe o tronco, a outra escondendo a ferida.
>
> **(As Meninas.** p.101)

> A mão da mãe tapando o furo que borbulhava como uma garrafa de vinho empapando a toalha.
>
> **(As Meninas.** p.112)

> Um furinho insignificante e todo aquele sangue.
>
> **(As Meninas.** p.112)

Nota-se um complexo simbólico na narração purgatória da personagem: *mãe-furo-sangue-mão* que, pela sua aparição insistente, leva-nos a uma busca de interpretação, pois a imagem da morte do irmão, que Lorena nos oferece, parece estar montada sob signos

de um mesmo eixo sêmico. Tal superposição de signos (*mãe-furo-sangue-mão*) oferece a imagem de uma "rede associativa". Charles Mauron, em seu livro **Des Metaphores Obsedantes au Mythe Personnel**, diz que a superposição de signos coloca em evidência a autonomia da rede associativa; autonomia qué é mantida no inconsciente devido à angústia que a rede causa no consciente, pois está carregada de afetos ambivalentes(63). Estes podem ser notados, na rede associativa da narração da personagem, por meio de palavras que remetem às idéias de vida e de morte. É na rede associativa, portadora de elementos ambivalentes, que iremos procurar o significado latente da narração obsessiva da personagem Lorena.

A fim de que se possa entender o significado latente da rede associativa acima sublinhada, é necessário observar um monólogo da personagem, do qual é possível perceber uma relação com essa rede:

> - Sua traidora - sussurou Lorena examinando o furinho na lombada do livro. Abriu-o e soprou o furo que prosseguia ondulante por entre as páginas. "Onde agora? Onde?" - perguntou-se e apertou os olhos, não, não era em Rômulo que estava pensando, era no caruncho. Tão sutis os caruncho. Labirintos, galerias.
>
> (**As Meninas**. p.95)

Vemos que o signo "furo" da rede associativa que observamos está relacionado, no texto acima, com *Rômulo, caruncho, labirintos, galerias*. Consideraremos estes signos uma outra rede

(63) MAURON, Charles. **Des Metaphores Obsedantes au Mythe Personnel**. p. 49

da rede que tentamos aclarar. Para penetrarmos na última rede citada e descobrir o significado latente, ou seja, um significado nuclear que une termos aparentemente distintos entre si, é necessário buscar um conceito comum entre a rede associativa que expusemos anteriormente e essa outra rede (*Rômulo-caruncho-labirintos-galerias*). O conceito comum que aí se visualiza está no fato de que os elementos de ambas acordam imagens mobilizantes, possuindo o valor de lugar, busca, provação, circularidade. Primeiramente observemos que "labirintos" e igualmente "galerias" possuem o valor simbólico de iniciação, busca, viagem, morte e renascimento, conforme assinalam J.Chevalier e A.Gheerbrant, no **Dicionário de símbolos:** "A ida e a volta ao labirinto seriam o símbolo da morte e da ressurreição espiritual. O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, *a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso* da pessoa humana. Pensa-se em *mens*. Templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda, nas profundezas do inconsciente (...)É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersara na multidão dos desejos."(64) Ou ainda: "A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia da viagem de retorno, no término dessa passagem das trevas à luz, marcará *a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega*."(65)

É importante notar que essa passagem das trevas à luz, que, como se disse acima, marca a "vitória do eterno sobre o perecível", está, na narração da personagem, metaforizada através

(64) CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos.** p. 531
(65) *Idem, Ibidem,* p.532

unesp

da palavra "caruncho", ou seja, vida que nasce de matéria morta ou vida ressurgindo, sob nova forma, da morte.

As imagens do labirinto, galerias, furo e caruncho associam-se, entre si, pois todas elas têm "o mesmo centro de interesse: um *ser fechado*, um *ser protegido*, um *ser escondido*, um *ser rendido* à profundidade do seu mistério. Este ser sairá, este ser renascerá. Há aí um *destino da imagem* que exige essa ressurreição."(66)

Essas imagens, inclusive a do caruncho, correspondem ao tema da "morte maternal".(67) Existem nelas a ambivalência da vida e morte, a escuridão da morte e da germinação; sintetizam o sonho, o repouso e a germinação, ou seja, a morte viva. A esse respeito, lembremo-nos do que a própria personagem diz sobre os mortos:

> (...) também as letras são atiradas ao mar, aos abismos, às latas de lixo, aos esgotos, falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas. Algumas morrem, mas não importa, voltam sob nova forma, como os mortos.
>
> **(As Meninas.** p.61-62)

Atendo-se à metamorfose de vida, metamorfose esta operada através de rituais iniciatórios (simbolizando a morte e a ressurreição), que, no texto acima citado aparece sob uma forma violenta - "falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas" -, pode se observar que Lorena, através de uma linguagem

---

(66) BACHELARD, Gaston. **La Terre et les Rêveries du Repos.** p. 182

(67) Na obra **Mythes, Rêves et Mystères,** Mircea Eliade estuda, no capítulo "La terre-mère et les hierogamies cosmique", a "morte maternal". pp. 207-253

simbólica, reúne nas imagens do labirinto, galerias, caruncho, uma mesma rede associativa, sob o signo comum de vida e morte. Vale acrescentar que a personagem parece ressaltar o valor positivo do primeiro elemento desse binômio.

Rômulo parece estar no centro dessa rede, por estar investido da função absorvedora das virtualidades das demais imagens: vida renascendo da morte; elevação da vida sobre a morte. A personagem ao negar seu pensamento em Rômulo, associa-o à imagem de um caruncho. Rômulo está morto e, se os mortos, como Lorena diz, "voltam sob nova forma", nada melhor do que a metáfora do caruncho para se atingir a significação de morte e ressurreição.

De posse dessa rede associativa, que tem seu centro na imagem de Rômulo, é possível relacioná-la com a nossa primeira rede, que é aquela da *mãe-furo-sangue-mão*. A morte de Rômulo é acompanhada de uma aproximação com a mãe. Esta, portadora de um valor de *origem*, carrega um elemento de vida e morte. Morrer, na "imagem-tela" (termo usado por Mauron) da rede que aqui tentamos aclarar, acaba por suscitar a imagem de retorno à mãe. A morte de Rômulo, acompanhada da mãe, parece equivaler a uma volta à terra, ou seja, ao ventre de uma mãe telúrica, conforme observa Mircea Eliade, nos seus estudos sobre o mito agrário da "terra-mãe".(68) Parece tratar-se, a morte narrada por Lorena, mais de uma criação, restauração e regeneração do ser humano. Esta significação também acompanha a rede anteriormente estudada: Rômulo e caruncho portadores da imagem de vida e morte, implicando sempre um retorno às *origens*. M. Eliade comenta que "Toda mãe humana não faz senão imitar e repetir esse ato primordial da aparição da Vida no seio da Terra: por consequência, toda mãe deve se encontrar

(68) *Idem, Ibidem*, p.222

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

em contato direto com a Grande Genetrix, para se deixar guiar por ela no cumprimento desse mistério que é o nascimento de uma vida, para dela receber suas energias benéficas e aí encontrar a proteção humana."(69)

Observa-se que a terra é possuidora de um valor positivo, pois voltar a ela não significa morte absoluta, mas sim uma transformação que se operará nas profundezas dessa terra. Ela é um continente possuidor de novas possibilidades de vida (conteúdo), como o corpo feminino. Daí a analogia entre a terra e a mãe, possuidoras no texto de Lygia Fagundes Telles, de signos como a morte, mas ressaltando-se um valor de regeneração e transformação. O irmão morto, nos braços da mãe, mais do que significar a morte, restaura, através da destruição (morte), a vida pulsante de um embrião, ou de um caruncho, conforme a metáfora que a personagem de Lygia nos oferece de Rômulo.

Lorena, através de símbolos que remetem à *origem* (vida-morte), procura as fontes humana e cósmica do ser. Na narração da personagem sobre o assassinato de seu irmão, observa-se, através de símbolos de vida e morte, a circularidade que envolve seu tempo. Esta circularidade está implícita no furo que o projétil da espingarda revela, no labirinto, nas galerias, no caruncho, na mãe. Tudo isso relaciona-se com a idéia de profundidade, de circularidade,ou seja, de retorno à mãe, de "morte maternal" e finalmente à idéia de *origem*.

A idéia de *origem* também se encontra latente em outra rede associativa, que aproxima signos como *latim-Rômulo-Remo-Cartago*. A tensão existente na defrontação desta rede torna-se clara

(69) *Idem, Ibidem*, p.234.

quando pensamos na própria origem da civilização ocidental. Aí se nota a rivalidade entre a cidade de Roma (com sua língua - o latim) e Cartago. Essa rede, da qual agora estamos tratando, parece conter signos que remetem ao tempo passado, mas revividos numa atualidade que objetiva "queimar" um pecado: o da fragmentação acontecida num determinado momento do *início*. Essa fragmentação acaba por afastar o homem da harmonia universal, rompendo, assim, o estado de *síntese inicial*. Assim como Remo - assassino de Rômulo - encontra-se vivo, a cidade de Cartago, que Lorena diz ser a morada de Remo, continua a existir. A respeito da relação Cartago e Remo, Lorena fala:

> A embaixada é em Tunis mas sua casa fica em Cartago, ainda existe Cartago, Remo?
>
> (As Meninas. p.66)

> Remo, meu irmão, conhece bem aquilo lá, ele mora em Cartago, na Tunísia.
>
> (As Meninas. p. 196)

> Meu irmão Remo prometeu um dos beduínos lá da Tunísia, ele agora está em Tunis, mora numa casa linda em Cartago, já pensou ? Cartago ainda existe, Lião. *Delenda, delenda*! Mas ainda existe.
>
> (As Meninas. p.25).

Cartago, segundo Lorena, continua existindo juntamente com aquele (o assassino Remo) que a separou de seu estado infantil ou de síntese inicial - síntese que se observa na imagem dos

seus irmãos Rômulo e Remo. É preciso ter a cidade em mente, fazê-la ressurgir, destruí-la, para assim, reintegrar-se ao *início*. É uma ação danificadora que pretende engendrar uma ação construtora.

Também a recitação do latim, feita constantemente pela personagem, parece ter a mesma intenção de recuperar o *início*:

> (...) *per omnia saecula saeculorum. Amém.*
>
> (As Meninas. p.13)

> (...) *Virgo et intacta.*
>
> (As Meninas. p.28)

> – *Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo. Ite, Missa est.*
>
> (As Meninas. p.97)

> *Ad saecula et saeculorum.*
>
> (As Meninas. p.192)

Recitar frases em latim (a língua-mãe) parece corresponder a uma volta ao passado, à *origem*, ao repouso, à mãe, com toda a significação que estes carregam, as de vida e morte, ou morte e ressurreição. Aliás, sobre o latim, Lorena diz:

> (...) a morte combina muito com o latim, não tem coisa que combine tanto com latim como a morte.
>
> (As Meninas. p.07)

O latim ("língua-mãe") e Rômulo e Remo (os fundadores lendários de nossa civilização) são símbolos históricos de nossa origem ocidental e católica, que aparecem mesclados à própria história pessoal de Lorena.

A narração obsessiva da morte de Rômulo, assim como a existência de Cartago, para Lorena,e o seu desejo de destruição da cidade, parecem ter como intenção a "queima"de um pecado cometido num determinado ponto da *origem*. Na narração ritualística da morte de Rômulo, feita por Lorena, e na aproximação do morto com sua mãe, assim como na recitação constante do latim, está a tentativa de recuperação de um tempo já não mais histórico, mas sim circular e, portanto, a favor do homem. É através da reversibilidade deste tempo que a personagem pode corrigir um "pecado" (quebra da *síntese inicial*) do passado e alcançar um estágio feliz.

De posse de todos esses signos de *origem*, chega-se a um aspecto fundamental, ou seja, a síntese dos contrários, onde se observa o "mito do andrógino". Deparamos, aqui, com o esquema mítico da androgenia, que, segundo Mircea Eliade, mais do que representar a síntese dos princípios masculino e feminino, representa uma fórmula geral para exprimir a autonomia, a força, a totalidade.(70) O andrógino simboliza um modo de ser integral, uma totalidade neutra e criadora do estado primordial.

Na narração de Lorena, a descrição de seus personagens Rômulo e Remo está carregada de signos de oposição:

> As mãos de Remo eram banais, mas as mãos de Rômulo eram douradas, a penugem dourada do braço se estendendo até elas. Ficavam douradas.
>
> (As Meninas. p.192)

(70) *Idem, Ibidem,* p. 233.

E na descrição de Remo, uma oposição:

> Remo querido, passou tudo. Passou. Mas às vezes,está vendo, preciso me lembrar. Você montado em burro bravo, pinoteando desgrenhado. O olho intenso. Você caçando moscas para jogar no suco de laranja de Rômulo. Escondendo mariposa na minha cama.
>
> (As Meninas. p. 50)

> Remo subiu no galho mais alto e rasgou o jeans no galho. Se sujava e se rasgava da mesma fúria com que colhia os frutos, ou brincava de xerife e bandido. Era sempre o bandido carregando a espingarda grande demais.
>
> (As Meninas. p.52)

> Os cabelos pretos de Remo continuavam pretos, mas os louros cabelos de Rômulo (...)
>
> (As Meninas.p.112)

Nessa descrição que Lorena faz de seus irmãos, fica evidenciada a imagem agressiva pela qual ela vê seu irmão Remo. Este contrapõe-se ao seu outro irmão, Rômulo, carregado de signos tais como "dourado", "mocinho"! imagens da delicadeza (características do devaneio). Para melhor analisar Lorena nessa sua (re)vivência *anterior* e interior, é necessário deixar claro que as características nitidamente opositórias entre seus dois irmãos realiza-se num nível profundo, não se limitando apenas a uma oposição descritiva, mas a uma oposição relacionada à própria origem e desenvolvimento humanos. De um lado, temos a agressividade e, de outro, temos a delicadeza (estrutura psíquica feminina), personificada na imagem de Rômulo. A narração de Lorena sobre essas duas personagens, existentes na sua infância, é a própria tensão surgida da relação de oposição delicadeza/agressividade. Na his-

tória de seus irmãos, está a síntese dos contrários, inerente ao *estado primordial*, de *origem* - tudo existindo conjuntamente. Nesse estado de *origem*, um evento trágico quebra a síntese, isto é, acontece aí o "assassinato" da delicadeza (parece que a morte de Rômulo seria o símbolo da ruptura do ser humano no seu mundo nascente, primordial). Já não se nota, na narração de Lorena, somente uma história familiar, individual, mas sim, todo um passado, uma *origem* anônima e impessoal da humanidade. Descobrimos uma analogia entre seu passado e um passado profundamente humano, universal. Na morte de Rômulo parecem estar centralizados os aspectos da delicadeza e da profundidade do ser escondido (encontrado no devaneio), o princípio feminino que, conforme aponta Bachelard, seria preponderantemente atividade da "anima"(71) O princípio feminino não parece estar somente esboçado em Rômulo, mas também na própria personagem Lorena:

> Rômulo e eu éramos os delicados. Lembra? Nasci num tempo de tamanha violência.
>
> (As Meninas. p.50)

> Já meu irmão Rômulo e eu sempre fomos diferentes.
>
> (As Meninas. p.199)

> Sou da família dos delicados. Dos sensitivos.
>
> (As Meninas. p.49)

---

(71) BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** p.59

Lorena, através de uma projeção estimulada pela imagem do irmão, parece deparar-se com sua própria delicadeza. A importância que a personagem confere ao assassinato de Rômulo, com a sobrevivência do assassino Remo, parece estar em concordância com a história humana, mais especificamente, o momento de entrada do ser no mundo social. Momento que transforma a delicadeza contida na *origem*, em fragilidade, e fragilidade que não resiste à agressividade do mundo. Rômulo parece representar - através da descrição feita por Lorena - a imagem da delicadeza contida no *início* e sua morte parece significar a perda da delicadeza na entrada para o mundo social. A personagem sente essa entrada para o mundo de maneira abrupta e violenta. É um momento trágico que quebra a situação inicial de androgenia ou totalidade. É nesse momento que a personagem-narradora Lorena procura localizar-se, para daí ultrapassar o evento trágico (morte de Rômulo, ou de sua delicadeza) e atingir o *estado inicial* encontrado no seu devaneio.

Acompanhamos, ao longo desta parte, a personagem à procura da unidade de seu ser - unidade esta acontecida na *origem*. Para tanto, observamos Lorena numa atitude de fuga para fora do real e seu encontro com o estado de *origem*. Esse estado de *origem* pode ser encontrado no devaneio. Foi necessário observar que a união entre o *eu* e o mundo, encontrada no devaneio, também faz parte do estado infantil. Vale lembrar que, neste estado o ser ainda faz parte do universo, portanto, nos devaneios encontra-se a cosmicidade do ser.

Analisamos Lorena no seu estado de solidão (onde ela se afasta das contingências alheias ao seu ser), que promove o devaneio. Neste mundo a personagem encontra a unidade de seu ser. Esse fato não acontece no tempo empírico, contingente - causa-

dor da fragmentação do ser.

No devaneio Lorena se liberta da ação do tempo (degradação e morte do ser), estabelece fortes vínculos com o universo. Surge desse fato a possibilidade de transfigurar, em concordância com seu ser, o mundo ao seu redor. Esse estado de beleza e felicidade do ser que o devaneio propicia é vivenciado em imagens - imagens de *origem*. Foi possível observá-las através das imagens de concha, da mãe (morte/vida), do labirinto, das galerias, do caruncho, e dos irmãos da personagem: Rômulo e Remo.

IV - O TEMPO COMO SENTIMENTO DE VIDA E MORTE.

IV.1. O Tema da paixão-morte.

Já foi observado que os românticos procuravam, tanto no presente quanto no passado, a unidade perdida da *origem*. Na terceira parte foi analisada a procura da unidade no passado - unidade encontrada por meio do devaneio. Nesta quarta parte, vamos analisar a procura dessa unidade no presente. Neste enfoque tal procura dar-se-á sob o que poderíamos chamar de *paixão-morte*. Isto é, a personagem romântica apega-se ao momento em que está vivendo e, daí é arrastada pelo tempo, para um futuro que testemunhará sua morte: nesta, descobre seu antigo *início*, onde seu ser fazia parte da alma universal. A morte é, para os românticos, antes de mais nada, o encontro com um tempo sentido como positivo para o seu ser. Isto equivale dizer: a ausência de tensão e a integração do homem com o Universo. Assim, a morte, buscada no futuro, através de um presente, seria uma volta ao *início*.

Existe, nessa procura - indireta - da unidade perdida, uma "entrada" no tempo histórico, traduzida em um apego e em uma dependência angustiados do homem em relação aos aspectos efêmero e fragmentário de tal tempo.

Com base no tempo da *paixão-morte*, desse tempo regido por forças contraditórias, induziremos o leitor a nos acompanhar numa triagem teórica, que fundamentará nossa análise de Lorena fruindo tal tempo de um modo totalmente singular.

Para tratarmos do tempo da *paixão-morte*, tomaremos, antes de mais nada, como ponto de partida, a existência de duas forças antagônicas - mas não dissociadas - que são o instinto de

vida (Eros) e o instinto de morte (Tânatos)(72). Embora uma teoria sobre esses dois instintos só tenha sido exposta no começo do nosso século por Sigmund Freud, é possível observar que suas raízes foram lançadas durante séculos antes do Romantismo, porém foi com os românticos e decadentes que se intensificou o aspecto da *paixão-morte* na literatura, principalmente pelas influências de Hegel e Schopenhauer.

A teoria de Freud e a desses dois filósofos, tocam-se no ponto onde abordam a questão da natureza da nossa existência: pela nossa própria natureza orgânica, feita de necessidades, vontades, instabilidade e tensão, estamos condenados à morte, morte pela "inadequação do animal à universalidade"(73), pela vontade que impregna nossa existência. Essa vontade faz com que estejamos sempre dinâmicos, tensos, para a busca da satisfação de um desejo que, quando satisfeito, volta sob uma nova forma. "A felicidade seria um repouso, mas esse é incompatível com a vontade".(74) E, por último, pela dinâmica dos instintos, com presença acentuada

---

(72) Para aclarar o tema em pauta, convém dizer que os autores de orientação psicanalítica chamaram para a sua teoria a mitologia grega, por nela estar presente dois arquétipos das grandes forças existentes no homem, ou seja, o amor e a morte, respectivamente representados por Eros e Tânatos. Aí encontramos Eros como força do amor, força universal de atração, aquela que impulsiona os seres a se unirem. São várias as versões sobre o seu nascimento e a sua evolução. Filho do Céu e da Terra, Mercúrio e Vênus, Marte e Vênus, da Pobreza e do Recurso. De jovem no esplendor de sua beleza, ele evolui em garoto louro, arqueiro travesso e irresponsável. Sendo filho da Pobreza e do Recurso, Eros expressa a eterna carência, a inquietude e a busca constante de uma plenitude de totalidade. Ele é o movimento objetivando a força amorosa. Tânatos é o filho da Noite, que o concebeu sem auxílio de qualquer outro ser. Divindade infernal; deus da destruição e inimigo implacável da espécie humana. Se ele é contrário à união dos seres, isso não significa que podemos dizer que Tânatos não favorece nenhuma união. Ele é o deus da morte, portanto, na sua função de destruidor, ele objetiva - se se pensa do ponto de vista do Romantismo - uma outra união, que é aquela do ser com o Cosmo. São essas duas forças de atração que envolvem a nossa existência e das quais os psicanalistas se valeram para a simbologia dos instintos.

(73) ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** p.654.

(74) MANN, Thomas. **O Pensamento Vivo de Schopenhauer.** p.19

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de Eros, cujo objetivo é o de "complicar a vida, aumentar a tensão e conservá-la assim, por meio de uma síntese cada vez mais ampla da substância viva, dividida em partículas."(75)

Dessa maneira, para esses três pensadores da vida-morte, somente a morte seria capaz de pôr um termo a essa matéria orgânica, tão tensa, instável, desejosa e sempre insatisfeita. Para podermos atingir, segundo eles, a serenidade, repouso, felicidade, seria necessário eliminarmos nossa organicidade, nossa condição animal, para que fôssemos, então, matéria inorgânica, estável, num eterno repouso, o que corresponderia à morte.

A questão sobre a vida-morte que Hegel e Schopenhauer colocam vai ser estudada mais de perto no ensaio de Freud **O Ego e o Id**, no capítulo "As duas classes de instintos". Dessa maneira, é necessária uma pequena explanação sobre sua teoria dos instintos, principalmente a atuação de Eros e Tânatos na nossa vida, para que alcancemos algum entendimento sobre a temática obsessiva do amor-morte dos românticos. Essa temática iremos denominá-la de *paixão-morte*, por estarmos analisando o amor no seu aspecto erótico, de desejo (entendido como consumação do ser no tempo).

Segundo Freud, parece existir na vida anímica "uma energia deslocável, indiferente em si, mas susceptível de se unir a um impulso erótico ou destruidor, qualitativamente diferenciado, e intensificar sua carga geral."(76) Esse estudioso da psique humana diz que essa energia deslocável (ou primordial) viria de Eros dessexualizado, de onde proviria tanto o instinto sexual quanto o instinto de morte. Este ficaria submerso no primeiro, o instinto sexual. Quando Eros, agora sexualizado,

---

(75) FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id**. "As duas classes de instintos", in **Obras completas de Sigmund Freud**. vol.VI. p. 220

(76) *Idem, Ibidem*, p.203.

desembaraça-se das substâncias que integram as tensões eróticas, o instinto de morte fica sozinho e onipotente para exercer sua função. Interrelacionando essas leituras, infere-se que a satisfação sexual teria como consequência a coincidência com o estado encontrado na morte, pois inexistindo a tensão erótica (que se extingue, temporariamente, com a satisfação sexual), existiria apenas o repouso, o que equivaleria a uma "morte" em vida. Ve-se nesse fenômeno a paixão estando estreitamente relacionada com a morte. Mas, além desse fato, observa-se também que a morte parece se encontrar ao lado da vida do homem, esperando que o ciclo de sua vida se complete, para daí sua onipotência se estabelecer por completo, com a morte definitiva do indivíduo.

Dessa maneira, podemos dizer que a paixão está vinculada tanto à vida quanto à morte, parecendo, porém, que a paixão em relação à vida se encontra num nível mais consciente. O mesmo não acontece na relação paixão e morte, pois esta parece se estabelecer num outro nível, acontecendo mais silenciosa, inconsciente.

Foi aí, nessa última relação, que os românticos obsessivamente se detiveram. Se Freud aclarou de alguma maneira o conceito paixão-morte, os escritores já há muito tempo estavam expondo a temática *paixão-morte* através de certas imagens que lhes eram próprias, como veremos no decorrer desta parte.

O Romantismo intensifica a procura do que antes, muitas vezes, esteve abafado através de uma harmonia aparente e ilusória do ser humano. Sempre os escritores pressupuseram a idéia de composição da personalidade, a presença de um componente de força desconhecida e poderosa - o inconsciente. Porém, é no período romântico que se intensifica, entre os escritores, a questão da personalidade, a sua composição, que em termos literários,

percebe-se na temática da fragmentação do ser

Os românticos parecem ávidos da verdade, verdade que, para eles, encontra-se na interioridade do homem. Para atingir essa verdade, acabam por sacrificar a harmonia até então aparentemente existente. Diante da realidade das contradições inerentemente humanas, do seu ser sempre duplo - o *eu* e o *outro*, "l'âme et la bête"(77), os escritores do Romantismo parecem destinados ao conflito, cuja resolução, para eles, estaria no *não-ser* hegeliano ou no *nada* schopenhaueriano.

Vale observar que os escritores atualmente vivenciam o sentimento da *paixão-morte* e procuram a resolução desse sentimento conflitante de maneira diferente da dos românticos. A diferença fundamental entre os escritores atuais e os românticos está na procura de soluções para o conflito. Se aqueles encontram na morte a solução do conflito da vida, os escritores deste século buscam, através da vida, a resolução dos sentimentos conflitantes. Os românticos procuravam a morte - e a promoviam - de maneira mais consciente. No nosso século a busca de soluções na vida tem de ser bem mais analisada, pois uma vida factual e excessivamente vivida, como hoje acontece, traz em si um fado potencialmente mortal. Numa vida excessiva, sensações e sentimentos são explorados até à consumação total das energias humanas, isto é, até à morte do ser. Uma vida assim parece ser um atalho para a morte.

Paixão-morte encontra uma satisfatória união na urgência aflitiva de privilegiar o viver factual, o viver das sensações prazerosas. É no saciamento desse viver (paixão), no seu esgotar que a morte se faz presente.

---

(77) "L'âme et la bête" ou "a alma e o animal": sistema metafísico que o narrador de **Voyage Autour de ma Chambre** procura explanar. p. 13.

unesp

É importante salientar o papel que as drogas tóxicas alteradoras da mente passaram a desempenhar na exploração das sensações dos nossos sentidos. Foi com o Romantismo, no século passado, que essas drogas proliferaram pela Europa. Sua procura era devida ao auxílio que elas poderiam dar na criação de sonhos, devaneios que, posteriomente, poderiam ser transformados em arte. Porém, a finalidade com que os tóxicos foram usados no período romântico foi se modificando. De impulsionadores de sonhos, eles passaram a ser consumidos, acrescidos de outros objetivos, no final do século passado. Theophile Gautier funda nesse período o "Clube do haxixe", e dele participam pintores, poetas e escritores franceses. Objetivavam com o seu uso não somente a inspiração, mas também a fuga do tédio. Sua função era a de despertar o gozo dos apetites sexuais, da luxúria, do prazer. Assim, o tóxico poderia ser um remédio - passageiro - para o tédio e o pessimismo agudo da época.

O uso dos tóxicos como fuga do tédio e busca do prazer foi se intensificando na entrada do nosso século com o advento do jazz. Mais do que nunca, paixão, sexo, prazer, acabam sendo aflorados através de drogas, como a heroína, a maconha, o álcool, e, ao mesmo tempo que levavam os artistas ao ápice dos prazeres, conduzia-os concomitantemente à sua destruição, à morte.

Com o "rock and roll", as substâncias psicodélicas, assim como os outros tóxicos, ultrapassaram os meios artísticos e atingiram enormemente os jovens, quebrando os padrões de decência e repressão sexual. Mas, como sempre, ofereciam-lhes sensações intensas que poderiam culminar com a morte de seus usuários.

Parece que as substâncias alteradoras da mente humana foram e continuam sendo um meio para atingir e explorar intensa-

mente as sensações prazerosas dos sentidos. Mas, no seu explorar são esgotadas todas as energias do homem, matando-o, por fim. A esse respeito, lembremo-nos de uma frase de Rimbaud sobre a vida de Jack Kerouac: "Ele era um ser consumido pela doença do excesso de vida"(78) - frase que aclara a dialética *paixão-morte* relacionada às drogas que intensificam os sentidos.

Pode-se dizer que ainda hoje se procura a morte, como aconteceu no período romântico, embora de uma maneira inconsciente, indireta, através de um intenso viver. O sentimento *paixão-morte* é prolongado, assim, no nosso século, com a alteração que dissemos anteriomente, ou seja, é no modo de procurar a morte que talvez possamos diferenciar tal sentimento no século passado e no atual. Além disso, parece ser plausível dizer que os elementos desse sentimento no período romântico estão enlaçados frouxamente, pois a paixão parece abandonar o laço, parece não querê-lo e, nessa negação, acaba havendo uma soberania da morte. A partir do final do século passado, o laço entre paixão e morte parece estar mais fortemente atado. A paixão aí não se nega, ao contrário, ela explora todas as suas possibilidades, estando o tempo todo ao lado da morte: em cada ato da paixão, do prazer, é sugado - ironicamente - um pouco das energias que a vida nos dá. Assim, esse ato da paixão corresponderia a uma morte em vida, ou melhor, a uma morte temporária. Na somatória das absorções de vida realizada pela paixão, temos como resultado a morte total e permanente do ser humano. Dessa maneira, podemos dizer que, hoje, mais que no período romântico, paixão e morte estabelecem uma forte união e que, em

(78) *Apud* KUSINITZ, Marc. **Tudo sobre Drogas: Famosos e Drogados.** p. 63.

cada assalto da paixão, a morte responde com uma investida de igual intensidade.

Nessa breve fundamentação teórica sobre *paixão-morte*, percebe-se a paixão, não somente unida à morte - uma morte em vida - mas também como elemento propulsor do termo do indivíduo - a morte final. O sentimento da *paixão-morte*, dentro da abordagem aqui pretendida, verifica-se na procura da origem (intemporalidade) através do tempo histórico. Tal procura acontece justamente no transcorrer do tempo e no consequente desgaste do ser na sua duração. O tempo histórico comporta, simultaneamente, dois valores para o homem. Um deles é negativo, no sentido de degradação e morte do homem, e positivo porque é o lugar onde o homem dispõe de possibilidades para a concretização dos seus desejos. Na ambivalência do tempo empírico, nota-se um sentimento também ambivalente, que é o sentimento da *paixão-morte*. O tempo histórico é uma entidade que, ao mesmo tempo que dá a vida (paixão), também a tira (morte).

É principalmente baseado na procura romântica da morte, numa vida excessiva, que é possível observar a atitude romântica de busca da harmonia primitiva do ser num estágio anterior ao tempo. A atitude da qual estamos tratando não é mais aquela da fuga do tempo e o encontro do ser, através do devaneio. Estamos diante de uma atitude um pouco mais complexa, que é aquela onde acontece o "entrar" do homem no tempo, entrar que parece objetivar a sua morte nesse tempo, para que, com isso, estabeleça novamente um tempo sem datas, de reintegração do ser com o universo. Assinala-se, assim, que sob a entrada do homem no tempo, está a intenção de uma fuga temporal, através de um presente, que desemboca no futuro (morte).

IV.2. A Fruição da Paixão-Morte de Lorena.

Antes de atermos propriamente em Lorena, é necessário apresentarmos as outras "meninas", pois a fruição da *paixão-morte* de Lorena dá-se, principalmente, na relação com as outras personagens, mais especificamente com a personagem Ana Clara.

Há nesse romance três personagens-narradoras. O espaço do romance focaliza um pensionato, e a relação que elas mantêm entre si acaba sendo casual, isto é, uma aproximação realizada pelo próprio espaço. A personagem Lorena, como já vimos, é criadora de um mundo particular - mundo onde se vê refletido muito de seus desejos. Ana Clara é uma personagem dramática, que age e vive os pensamentos obsessivos de Lorena.

Iremos estudar, primeiramente, a relação que Lorena mantém com sua amiga Ana Clara e, principalmente, o significado que essa última representa para a nossa personagem.

Ana Clara caracteriza-se por uma intensa densidade e força dramáticas. Vive basicamente do inconsciente que aflora sob o poder das drogas. Através delas, o mundo dos sentidos emerge com uma força mortal, consumindo todas as suas energias, até à sua morte. É na saciedade da vida, da paixão, o ponto culminante onde encontramos a morte do sujeito desejante (Ana Clara). Sua vida é um preâmbulo da paixão em morte.

No romance **As Meninas**, observa-se outra personagem cujo modo de fruir a paixão se dá de maneira diferente dessa que expusemos anteriormente: é Lorena. Nela não se nota a procura do aniquilamento existencial ou físico (morte), procurado conscientemente (à maneira romântica), como meio de atingir a har-

monia, a integração do ser com o universo. Essa procura pode ser verificada em Ana Clara.

Tanto Lorena quanto Ana Clara adquirem importância no nosso trabalho à medida em que procurarmos estabelecer uma estreita relação entre elas. Tal relação parece acontecer na atitude simbólica de um antropofagismo de Lorena para com Ana. A primeira mantém uma atitude fruidora, sugadora da paixão em que vive Ana Clara.

Affonso Romano de Sant'Anna, em seu livro **O Canibalismo Amoroso**, cita Marie Bonaparte quando esta diz que "parece existir duas grandes forças de amor. Uma aspira à absorção - assimilar o objeto cobiçado. A outra aspira a se fundir com o objeto amado, a exemplo da paixão sexual."(79)

Na relação de Lorena com Ana Clara, é importante atermos à primeira força de amor. Esta parece ser de natureza destrutiva - natureza observada quando da fusão da violência (morte) e do prazer. A primeira força de amor pode levar à morte do objeto desejado, pois nesse processo de absorção, pode-se tomar todas as forças do objeto, o que o aniquilaria. Tal assimilação se dá baseada no amor que o objeto inspira no sujeito. O processo de eleição do objeto amoroso ocorre quando nele houver certos traços dos quais o sujeito possa perceber, conscientemente ou não, como sendo seus próprios. É Narciso amando seu próprio reflexo. O amor aí, também, pode levar à morte, mas, nesse caso, a destruição não está no objeto amado, mas sim, no sujeito: com a perda do objeto, tal sujeito se sente mutilado, destruído, pois foi cortado seu *eu* pela metade.

---

(79) SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Canibalismo Amoroso**. p. 131.

No caso de Lorena certos traços contidos no objeto desejado (Ana Clara) parecem estar abafados nela mesma, o que não impede que a identificação ocorra. Lorena, por interditar a paixão, acaba por vê-la, não em si mesma, mas em sua amiga. À sua proibição de vivenciar sua própria paixão não a impede de concebê-la e, principalmente, de assimilá-la de Ana Clara.

Geralmente os conteúdos abafados por Lorena são de natureza sexual e destrutiva (*paixão-morte*), como se pode observar nos trechos abaixo, nos quais fica ilustrada essa experiência indireta dos instintos da personagem:

> O que aprendi com ela [Ana Clara]: não bebo e posso escrever uma *tese* sobre alcoolismo e drogas. Nunca tive nenhum homem e sei com pormenores a arte e desarte de amar.
>
> (As Meninas. p.57)

> A alegria que me dá a idéia de ver em torno a promiscuidade dos sexos se dando sem amor, por aflição, desespero. E o meu *Virgo et intacta*. Abro os braços. Que dia maravilhoso.
>
> (As Meninas. p.28)

Para a personagem, é prazeroso e aliviador um mundo onde haja a paixão (no trecho acima o signo *paixão* pode ser observado nos vocábulos "sexo" e "arte de amar") e a morte (percebida pelas palavras "aflição", "desespero", "desarte de amar". É nesse mundo que Lorena vai buscar vivenciar, de maneira indireta, sua paixão. Essa maneira indireta com que a personagem frui sua paixão faz com que ela permaneça num estado "Virgo et intacta", como

ela mesma diz.

Ana Clara, para Lorena, possui a força de um tabu. Ela é quase que totalmente regida por forças inconscientes. Por sua vez, Lorena abafa essas forças inconscientes - a sexual e a destrutiva - defendendo-se obsessivamente contra elas. Para Lorena, sua amiga é sagrada e impura. Explicando melhor, Ana Clara, para Lorena, possui forças divinas e forças demoníacas. Por conseguinte, o desejo que em Lorena é proibido, pela aproximação de Ana, torna-se forte e tentador (nesse fato se nota a atuação das forças demoníacas de Ana). Por outro lado, observam-se as forças divinas de Ana pelo fato de Lorena considerá-las muito poderosas para a sua condição humana. Esse tabu que representa Ana Clara é visto por Lorena na imagem do "Anjo Sedutor" (força angelical-demoníaca).

Um aspecto do Romantismo é a presença constante desse Anjo Sedutor que traz a fascinação através da beleza e morte.(80) É uma figura ambígua, bissexual, que faz da androgenia a sua marca de sedução. Existe uma passagem de **As Meninas** onde Ana Clara é vista por Lorena como a própria imagem do Anjo Sedutor:

> (...) abriu a gola do chambre e seu pescoço engrossa na risada, tenso, encordoado. As nódoas no peito. A mancha no braço, calcando como um dedo a veia princi-

---

(80) No conto "A moda do diabo", da coletânea de contos **A Disciplina do Amor**, emerge mais nítida e reflexiva a temática do Anjo Sedutor. Nesse conto, Lygia Fagundes Telles descreve as várias metamorfoses pelas quais passa o Diabo e em uma delas entrevemos o Anjo Sedutor: "forma de um belo mancebo de cabelos louros e olhar demorado: o Anjo Sedutor." (p.47). Aí ele é descrito com grande eroticidade e angústia, simbolizando a fusão da *paixão-morte*. Ele pode também ser uma "mulher-Diaba que com seus fartos peitos e cabelos desatados, toda untada de óleo de rosas, ia atezanar os velhos monges de olhos revirados no esforço agudo de resistência." (p.47). Tanto homem quanto mulher, o Anjo Sedutor nesse conto parece ser o arquétipo do desejo humano. Sadicamente ele se compraz com a atração que desperta nas pessoas - atração essa muito mais poderosa do que a fraca resistência com que os homens se debatem. A respeito do Anjo Sedutor simbolizando a "paixão-morte" existe uma vasta análise no livro de Mario Praz **La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica.**

unesp

> pal. *Aes accesória* - digo vagamente. Estou fascinada, olhando. A língua se enrola, obscena. Uma figura dionisíaca e possessa, se revolvendo no chambre vermelho (...)
>
> (As Meninas. p.228)

Este trecho é a última imagem de Ana ainda viva. Um corpo violentado, onde destruição e eroticidade chegam a um alto grau, desencadeando, assim, sua morte.

No trecho abaixo, está exposto o sentimento de horror e fascinação que Lorena tem para com sua amiga:

> Deixo sua mão debaixo da manta e corro até a água fervente. Apago o fogareiro. O perfume do chá me tranquiliza como o incenso, preciso queimar um pouco. Afastar os espíritos, Aninha veio carregada deles como se tivesse descido aos infernos (...) Tinha a expressão do Anjo Sedutor quando a despi, um fulgor nos olhos que fugiam e voltavam.
>
> (As Meninas. p.229).

No contato com Ana Clara, Lorena acredita que poderia ter sido contaminada pelas forças inconscientes e avassaladoras existentes na amiga. Daí a necessidade de um ritual de purificação de si mesma com o perfume do chá e incenso, que afastará possíveis forças inconscientes ou "demoníacas" (fato observado no trecho acima).

No final do romance acontece uma absorção máxima das forças de Ana. Lorena tenta, através de uma "massagem" no corpo morto da amiga, fazê-la voltar à vida. Mas, na verdade, o que está contido, nesse ato que visa a ressuscitar a amiga é, ironica-

mente, a absorção, a dissipação final da paixão de Ana.

A "massagem" de Lorena, ou o ato erótico que aí se encontra camuflado, é realizada pelo fato de a interdição dos seus instintos estar mais abrandada. O perigo de ser destruída - por Ana Clara, ou pela paixão nela contida - já não mais existe, ou seja, a ambivalência da paixão foi dissipada; a morte triunfa, como seria de se esperar num tempo que consome os seres, como o da *paixão*. O fato de a ambivalência ter se dissipado oferece-lhe segurança para absorver a paixão de Ana, já não mais perigosa. Assim, Lorena frui o sentimento da paixão, desviando-se do seu elemento destruidor - a morte.

No excerto que se segue, está exposto um trecho do romance onde fica explícita a absorção total e final, realizada por Lorena, diante da amiga morta:

> (...) ela parecia empenhada não em fazê-lo [o corpo morto de Ana] respirar mas gozar num jogo erótico tão desesperado que Lia precisou morder o lábio para não gritar "chega!". Aproximou-se. Uma gota de suor escorreu da testa de Lorena e pingou no peito de Ana Clara, montaria doce e mole num abandono que contrastava com a tensão da cavaleira firme no seu galope alto.
>
> (As Meninas. p.244)

Para reforçar a idéia de "massagem" que encobre uma espécie de ato sexual de Lorena, chamamos a atenção para os vocábulos existentes no trecho acima, tais como: "montaria", "cavaleira", "galope". É de conhecimento geral a simbologia que o cavalo possui na literatura e outras artes. Ele veicula nessa simbologia

uma força sexual, cuja energia é vinda diretamente do inconsciente.(81)

Esse poder mágico de absorção da paixão de Ana, por contiguidade, parece ainda existir como um vestígio da "propriedade psíquica herdada"(82). Mas, também, o seu ato de "massagem" contém um outro significado, que é a expressão do seu sentimento de morte. Consumindo-a, integrando-se a ela, a personagem está exorcizando e também frequentando a própria morte. E, frequentar a própria morte, em Lorena, é uma maneira mórbida de vivenciar seu próprio sentimento de morte, sem por este ser consumida.

Existe em Lorena uma necessidade de revestir seus prazeres - para poder expressá-los - através da beleza. Esse fenômeno parece significar uma interdição aos seus desejos - inconscientes, julgados, por ela, impuros e indignos de serem expressos na sua forma bruta. No caso da morte de sua amiga, a razão de Lorena de frequentar e expressar o seu próprio sentimento de morte, também está no fato do objeto amoroso suscitar o sentimento estético.

Vemos a seguir a promoção do velório da amiga, onde percebemos a licença de Lorena em expressar e sentir prazer na morte, somente quando o objeto-símbolo (Ana) do seu desejo, puder ser revestido de beleza:

---

(81) Existe um soneto de Antero de Quental, intitulado *"Hors-Amor"*, onde se observa cavalo e cavaleiro representando alegoricamente a morte e o amor - par cultivado pelo Romantismo em variações diversas. O amor-morte geralmente aparece à noite, quando a vigília do homem se afrouxa. Nesse estado ele se torna onipotente. A imagem da Morte, que aparece no cavalo, não se apresenta rebelde, indomável para o cavaleiro, como se poderia esperar - já que o grau de força do cavalo é bastante maior àquele que pretende dominá-lo, ou seja, o cavaleiro - ao contrário, essa força trágica que domina o destino do homem parece estar em perfeita relação com o amor (cavaleira), na imagem de cavaleiro. O "amor" não teme a "morte", pois sua tarefa é cumprir a função essencial da vida, aquela que requer o mais alto grau de energia e de exaltação. Nós a sentimos no espasmo erótico. A morte é a consumação de um estado do ser. Essa consumação pode se dar, como estamos analisando, no nosso estudo, através do amor.

(82) Freud chama de "propriedade psíquica herdada" o que Jung vai chamar de "inconsciente coletivo".

> Tirou o creme-base rosado e começou a maquilar Ana Clara (...) Seus movimentos são rápidos. De uma eficiência exemplar (...) Foi médico, padre e agora está sendo a mais perfeita funcionária da agência fúnebre inspirada em moldes norte-americanos. Sem cansaço, sem desfalecimento prepara a freguesa como se não tivesse feito outra coisa na vida.
>
> (As Meninas. p.249-250)

Lorena ainda continua embelezando a morta, e, numa contiguidade imaginária, enfeitando seu próprio instinto de morte:

> (...) Lorena está sombreando de verde a pálpebra de Ana Clara. Às vezes se afasta um pouco para ver melhor o efeito (...) Luminosa sob a base rosada, a face me parece agora mais distante. Desinteressada. (...) Não me lembro de tê-la visto tão bem vestida e tão bem maquilada como nesta hora. Na poltrona as correntes de prata (...) Os cabelos. Atenção especial para os cabelos. Vou buscar o frasco de perfume, faço questão de trazer o perfume (...) Tudo isso que você está fazendo vai ser desfeito na mesa de mármore, não tem sentido, Lena. Não tem sentido! Tem sentido, sim.
>
> (As Meninas. p250-251).

A personagem está sendo observada do ponto de vista de Lia, e esta geralmente dá importância ao mundo empírico, social. Assim, o que ela percebe não alcança o significado oculto das atitudes de Lorena. Esse significado parece se encontrar no mundo interior da personagem, em seu esteticismo - ela é uma personagem que estetiza a si mesma e ao mundo a seu redor. Assim, o significado da atitude da personagem para com Ana é incompreensível para Lia. Esta personagem está voltada ao social, o que torna a penetração, na complexa interioridade de sua amiga, quase que im-

possível, ou "sem sentido", como ela fala.

Outro dado importante para observar a expressão da paixão em Lorena é o papel da música para o seu ritual simbolicamente canibalístico. O jazz atua aí intensificando o significado de tal ritual. A origem desse tipo de música parece estar ligada aos ritmos que acompanhavam os negros africanos no seu trabalho, rituais religiosos e rituais de sacrifício e orgias satânicas. Esse terceiro acompanhamento rítmico provavelmente esteve ligado, juntamente com o "ragtime" (versão negra das polcas e valsas) às formas primitivas do jazz surgidas em Nova Orleans. A proliferação dessa música aconteceu nos prostíbulos dessa cidade norte-americana, fato que nos auxilia na relação que se pretende estabelecer entre o jazz e a sexualidade (destruição). Se, nessa relação existe uma atenção para as primeiras expressões do jazz é pelo fato de que elas estavam impregnadas de um conteúdo, que hoje, pela sofisticação e complexidade rítmicas do jazz, torna-se difícil captar. Também, atualmente, não nos damos conta dos efeitos do ritmo do jazz, pois nossos ouvidos estão condicionados para esse tipo de música.

Na época dos seus primeiros ouvintes, os efeitos do jazz acarretavam perturbações mais conscientemente sentidas. Um exemplo desse fenômeno é encontrar, na década de vinte, jornais e ensaios que tratavam o jazz não só como sintoma, mas também como causa específica de decadência moral e psicológica(83).

---

(83) A esse respeito o jornal **New York American**, de 22 de junho de 1922, comenta: "(...) música que irrita os nervos e excita o sexo (...) As jovens de cidades pequenas, bem como as das grandes cidades, de lares pobres e de lares ricos, são vítimas da música estranha, insidiosa, neurótica, que acompanha as danças modernas." Também Frank Tirro, na sua obra, **Jazz, a History**, diz: "Tornou-se o jazz símbolo do crime, da debilidade mental, da insanidade e do sexo, e esteve sob constante ataque da imprensa desde o início da década de 1200 (...) é irônico que preservemos, estudemos e desfrutemos hoje o que ainda ontem era considerado insidioso e lascivo." *in* **O Poder Oculto da Música.** David Tame. pp. 208 e 209.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Lygia Fagundes Telles, para a caracterização de Lorena, no seu sentimento de *paixão-morte*, conseguiu captar agudamente o efeito característico do jazz - música em que afloram os sentimentos amorosos e destrutivos do *eu*. No trecho a seguir, verifica-se a exploração que Lygia fez dos efeitos do jazz na caracterização de Lorena.

> Aspirou até o fundo a fumaça com o seu perfume de rosas. "Um perfume antiquíssimo. Velórios. A morte poderia ser apenas isto, incenso e música. Jazz, é o jazz que combina com a morte em desespero. Morte em pecado".
>
> (As Meninas. p.94)

O incenso, segundo J.Chevalier e A.Gheerbrant, pode estar ligado à morte, aqui principalmente, pelo simbolismo de sua fumaça. O incenso, com sua fumaça, parece associar "o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal".(84) Simboliza a alma do homem, já não mais presa ao corpo, mas sim dispersa no ar. O perfume do incenso, que é o de rosas, parece estar relacionado com a lembrança de velórios, na qual se procura, como Lorena, embelezar a morte, enfeitando-a com flores. Porém, atendo-nos aos efeitos característicos do jazz sobre a personagem, verifica-se que esta os associa com "morte em desespero" e "morte em pecado" e, tais mortes têm, para Lorena, conotações nitidamente sexuais e agonizantes. O "pecado" aqui recai sobre um sentimento intenso, porém interditado pela religião e sociedade, que é o prazer sexual. O "desespero" advém do descontrole (violência) que tal prazer pode produzir na personagem.

---

(84) CHEVALIER, J.e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos.** p.503.

A "massagem" que a personagem executa em Ana Clara - da qual já tentamos interpretar seu significado - tem como acompanhamento o saxofone, instrumento frequentemente utilizado no jazz. O som do saxofone acaba por intensificar, por sua analogia, o sentimento *paixão-morte* que daí se pode entrever:

> "Mas por que fechar a janela e não o toca-disco tocando e retocando aquele saxofone?" (...) ô! o absurdo do saxofone ganindo feito um cão danado. Ao mesmo tempo. Não sabia explicar, mas não era aquela música que criava assim um ambiente de expectativa? Enquanto houvesse saxofone e enquanto Lorena continuasse encarapitada lá em cima, lutando.
>
> (As Meninas. p.243)

Além da importância do jazz para Lorena, destaca-se, também, o rock. Ela ouve frequentemente a música de Jimi Hendrix, comentando a vida em morte do famoso cantor e guitarrista. Existe uma passagem do romance em que ela chega a oferecer essa música como sacrifício para o seu ritual. Parece que tal música é uma contiguidade artística do seu sentimento *paixão-morte*. O cantor, com seu rock, constituem o sacrifício que ela oferece a Jesus:

> (...) ai, meu Pai. Só Jesus compreende e perdoa, só Ele que já curtiu como nós, Jesus, Jesus como eu te amo. Vou pôr um disco em sua homenagem, espera, ofereço música assim como Abel oferecia ovelhas, é lógico que ovelha é muito mais importante mas Jesus sabe que tenho horror de sangue, minhas oferendas só podem ser musicais. Jimi Hendrix?
>
> (As Meninas. p.09)

A ovelha, assim como o cordeiro, são símbolos da renovação da vida sobre a morte. Oferece-se um sacrifício animal para a salvação do homem. "Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo."(85). O "cordeiro de Deus" representa Jesus que morreu na cruz como vítima sacrificial para salvar os homens do pecado, e dar-lhes a vida eterna. Porém, o sangue existente em tais vítimas é o princípio corporal e o veículo das paixões - paixões essas interditadas por Lorena. Dessa maneira, a personagem vai negar o sangue (símbolo da *paixão-morte*), preferindo ir buscar, através da arte - na música de Jimi Hendrix, o mesmo sofrimento do qual Jesus foi vítima. O cantor, assim como sua música, despertam nela os sentimentos semelhantes aos sofridos por Jesus no percurso da vida, paixão e morte. Assim, ela recorre a Jimi Hendrix como vítima sacrificial para que, com isso, possa permanecer salva e fora dos perigos do "pecado", e/ou da morte.

Algumas imagens são utilizadas em determinadas épocas para que se entreveja uma específica temática. Assim, no Romantismo existem certas imagens condutoras da força *paixão-morte*, tais como cavalo, galope, cavaleiro, noite, sonho, abismo, água. Muitas dessas imagens continuam a existir no imaginário romântico dos escritores. Já foram abordadas as imagens relacionadas ao cavalo e seus correlativos factuais (montaria, sela, amazona, galope). Mas é também frequente a recorrência às imagens de água; esta possui uma determinação importante na caracterização de Lorena.

A intenção é, aqui, através da poética específica da água, mostrar sua fidelidade em relação à realidade de sentimen-

---

(85) A igreja introduziu essa invocação na liturgia da missa, na eucaristia.

tos primitivos e determinantes da personagem. Gaston Bachelard, em **L'eau et les Rêves**, diz que nos elementos da natureza (ar, fogo, terra e água) há a possibilidade de materializar os sonhos do homem. Através da presença constante desses elementos, pode-se determinar o caráter psicológico das imagens por eles evocadas(86). Dessa maneira, a água, que reflete os desejos de Lorena, será aqui discutida na relação que ela mantém com a temática deste trabalho.

Em Lorena, a água se apresenta sob dois aspectos: na imagem feminina (calma) e na masculina (revolta). A água geralmente está contida numa banheira. Essa imagem estática da água, segundo Bachelard, é feminina, maternal. Assim, uma banheira cheia de água parece simbolizar o útero, a mãe, a proteção. Este elemento é a matéria fecundadora.

Existe uma associação entre os pensamentos e as atitudes de Lorena, onde está empregada essa simbologia protetora da água. Quando a personagem se encontra num estado muito tenso, de angústia, com pensamentos os quais não suporta, ela corre imediatamente à banheira. Nesse ato pode-se compreender a simbologia da água, nessa situação especificada. Lorena parece se sentir ameaçada pelos seus próprios instintos e recorre à banheira para acalmá-los, para se proteger deles. Porém, a água não é somente matéria feminina com função protetora. Ela tem também a função de purificação. Na imersão de Lorena numa banheira está refletida a maneira com que ela vivencia certos instintos, isto é, muitos deles são por ela vistos como impuros. Daí a necessidade de purificá-los num ritual obsessivo que é o seu banho. Também a imersão é regeneradora, ou seja, ela opera um renascimento, no sentido de

---

(86) BACHELARD, Gaston. **L'eau et les Rêves**. p.11

ser, simultaneamente, morte e vida; é uma espécie simbólica de morte, cujo objetivo é o de renascimento.

Em **As Meninas**, encontra-se outra imagem da água, que é a água violenta. Ainda tomando a perspectiva de Bachelard sobre esse elemento da natureza, pode-se dizer que a transformação da água calma para a violenta acarreta uma mudança de significado, isto é, de feminina ela passa conter um significado masculino.(87)

No trecho seguinte, observa-se a água saindo em um jorro de uma torneira e explodindo violentamente sobre o corpo de Lorena:

> (...) entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio (...) Escondi nas mãos a cara querendo fugir e ao mesmo tempo colada ao fundo da banheira com a água subindo destemtemperada, já me cobria inteira, as borbulhas rebentando no meu queixo, por que não abri o ralo? Saciada ou insaciada ela (ou eu) pedia mais, a boca. Penetrou-me encachoeirada, tapou-me o nariz, pronto, vou morrer! pensei num salto. Fugi aos pulos. Era amor, era a morte? Uma coisa só, respondi num verso.
>
> (**As Meninas**. p.18-19)

Lorena está aí descrevendo as suas primeiras experiências sexuais. Nota-se que a água continua significando a fecundação, porém a simbologia feminina nela contida está acrescida de

---

(87) *Idem, Ibidem,* p.21.

um aspecto masculino. A água aí aparece na sua ambivalência, tanto comporta a simbologia de vida (fecundação) quanto a de morte (violência). Também, no último trecho, é verificado um outro aspecto da água: ela está em temperatura quente, que conota vida, ao contrário da água fria, cuja conotação é a de morte. E, ainda mais, quase que está explicitado o elemento erótico.

A imagem dinâmica do jorro quente e violento contém um significado erótico. Na descrição que Lorena faz de sua "masturbação", observa-se que a água toma as características do líquido seminal: quente, ativo, fálico. Dessa forma, o "jorro quente" de que fala a personagem, intensifica ainda mais a simbologia "masculina" da água.

Lorena, ao se deparar com o prazer advindo do elemento água, passa a viver uma experiência conflitante. O conflito surge do seu questionamento sobre a permissão ou não ao prazer. Entretanto, essa água violenta - que representa o primitivo em seu grau intenso - atinge-a de chofre, não permitindo a ela fazer, no momento, o uso da razão; ao contrário, essa água violenta inibe a provável recusa de Lorena, fazendo-a "escorregar", submergindo-a no seu mundo, um mundo inconsciente e primitivo. É aí que a personagem vai se encontrar com o prazer. Mas isso não quer dizer que Lorena vai abandonar-se, definitivamente a esse mundo. Existe nela a percepção de que o prazer mais agudo oferecido por esse mundo submerso - o mundo do "fundo" (da banheira) - corresponderia a um "afogamento", um sufocar-se, onde se fundiriam a morte e o prazer.

A aproximação da morte e do prazer é-nos apresentada pela água subindo, no seu corpo, em borbulhas. Ou seja, é o prazer tomando conta de seu corpo, despertando e intensificando, aí,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

as sensações, ou melhor, "esquentando-o". Tem-se, na descrição que a personagem faz sobre a ação do jorro da água e desta aos poucos cobrindo seu corpo, uma possível correspondência do percurso erótico até um possível orgasmo.

Talvez seja plausível acrescentar que esse conflito impressionista de dissimulação do prazer - onde, na concretização do mais intenso prazer (paixão), encontra-se a morte -, tenha, além da imagem primitiva do gozo (afogamento, asfixia física), um outro significado. Quer dizer, para um intenso prazer - "pecado" - haveria uma consequente punição, entrevista num afogamento, na morte de Lorena.

Dessa análise, observa-se outra íntima relação da *paixão-morte*: o entregar-se à paixão, prazer, na concepção bíblica - no caso de Lorena, trata-se da concepção religiosa católica - equivale incorrer num "pecado". Para esse "pecado" tem-se como consequência uma rápida reação contrária, ou seja, a expiação desse pecado em forma de sentimento de culpa, que leva o indivíduo a cometer agressões interiores consigo mesmo, podendo chegar ao ponto de se destruir (morte). Dessa forma, quando a personagem atinge o "fundo", o ápice do prazer, o remorso a atinge numa representação angustiante do "afogamento".

Lygia Fagundes Telles, no trecho que expusemos sobre a experiência de Lorena na banheira, coloca em relação o gozo (paixão) e o afogamento (morte). A possibilidade de afogamento da personagem comporta a imagem primitiva da reação física, causada pelo gozo. A água subindo pela banheira parece corresponder à intensificação do prazer no seu corpo, que poderia culminar no gozo. Assim, o máximo de água - elemento mais primitivo da natureza - é análogo ao máximo de prazer sexual, primitivo, e/ou ao "pe-

cado" e consequente punição (afogamento psíquico simbolizado no afogamento físico). A proximidade desse prazer e "pecado" vai sendo intensificada através de uma narração tensa, onde é visualizada a relação de prazer e destruição. Porém, o prazer e a destruição acabam não sendo concretizados, finalizados, pela personagem: ao contrário, eles são interrompidos, pois Lorena acaba emergindo desse mundo primitivo no instante iminente do clímax. Dessa forma, o elemento destruidor que o gozo (paixão) traria - o "afogamento" - é, obviamente, rechaçado diante da fuga da personagem.

Lorena não chega sentir a intensidade mais aguda da paixão, prazer, pois pressente o seu elemento consequente, ou seja, o afogamento, a asfixia, a morte. Para não ser vítima, interrompe o gozo iminente. Porém, é importante observar que foi exposta uma situação da personagem, onde ela se permite um maior contato com a paixão. Lorena percebe - e Lygia dá uma bela imagem da coincidência da *paixão-morte* - no final de sua experiência a fusão do amor e da morte.

Convém notar, aqui, que a percepção de Lorena, quanto à coincidência da *paixão-morte* só poderia ser notada através de uma forma estética - em verso.

Procuramos, nesta parte do nosso estudo, acompanhar a personagem Lorena, em sua atitude romântica de procura da unidade perdida do ser, através do tempo da *paixão-morte*. Ou seja, é no estado posterior ao ato da paixão que se pode estabelecer uma semelhança com o estado de origem. Também a *paixão-morte* pode ser observada através de um intenso viver, onde se procura a morte, que seria, para os românticos, uma volta ao estado de *origem*.

Na primeira observação do estudo da personagem Lorena – absorção do objeto desejado – encontramos sua amiga Ana Clara, como objeto por ela cobiçado. Essa última é uma personagem potencialmente romântica, no sentido de sua vida ser um preâmbulo da paixão em morte. É na saciedade da vida, da paixão, que ela encontra sua morte.

É interessante notar que Lorena, ciente do risco de sua fragmentação e morte – através da paixão – , acaba por se desviar da vivência direta dessa paixão. Ela parece saber da consequência da entrada no tempo-fenômeno, que é sua morte. Assim, através de um fechamento de si mesma com relação ao mundo, ela acaba por preservar seu ser, procurando expressar a *paixão* dentro do seu mundo singular. Aliás, é nesse mundo que Lorena transforma Ana Clara no signo *paixão-morte*, possibilitando, dessa maneira, absorver a paixão, sem a consequência que esta carrega: a morte.

Nesse processo de assimilação singular da paixão – através de um tempo e espaço líricos – torna-se importante o estudo de Lorena. Foi por meio das observações das imagens obsediantes, tais como o cavalo, a água, o Anjo Sedutor, e outros elementos (música e incenso) que nos foi possível entrever a *paixão* em Lorena. Porém, como observamos no decorrer desta parte, a personagem não vive no tempo da *paixão-morte*; ela vive singularmente a paixão, por meio da contemplação estética. A respeito dessa contemplação estética, que afasta a personagem das contingências temporais, iremos encaminhar a última parte deste o nosso trabalho.

V - A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA EM LORENA COMO PROCURA DA ORIGEM

V.i. O Esteticismo e a Suspensão do Tempo

Na terceira parte deste estudo, propôs-se a discussão da expressão do tempo em Lorena, no tocante à tomada de consciência do tempo empírico, contingente, e o desejo de deste se afastar. O resultado de tal afastamento é o encontro do ser com um tempo em concordância com o desejo humano - desejo de unidade e harmonia, ambos estados inerentes à *origem*. Tal *origem* foi observada através do devaneio.

Na quarte parte, tomou-se Lorena, observando se nesta personagem existe algum apego ao tempo histórico, ou um apego à paixão nele contida. Primeiramente, verificou-se como a fruição da paixão leva à morte. Porém, fêz-se uma observação quanto à singularidade da maneira como Lorena frui a paixão. Comentou-se sobre a licença da personagem de somente expressar e sentir prazer quando o objeto amoroso estiver revestido de beleza. Pretende-se agora discutir a singularidade com que a personagem absorve a paixão - singularidade onde passa a inexistir a consequência da paixão, que é a morte.

Existe uma possível idéia de paradoxo na justaposição comparativa entre uma e outra parte: fugir ao tempo (devaneio) e entrar no tempo (paixão-morte). A entrada no tempo, em Lorena, como se afirmou, só acontece se o objeto por ela querido estiver

revestido com um "protetor estético". Portanto parece que estamos diante de uma pseudo-entrada da personagem no mundo, fato que faz com que a fruição da paixão não leve à morte. A pseudo-entrada ou a entrada singular de Lorena no mundo, no tempo histórico, protege-a contra a degradação de si e das coisas.

A questão do tempo histórico e do tempo da beleza parece estar colocada, através da maneira singular com que Lorena frui a paixão. O tempo da beleza (outra maneira de buscar o estado da *origem*), também se constitui uma luta, resistência ao tempo histórico.

Tal resistência contra o tempo histórico, através da arte, ou do que nela podemos fruir - a beleza - constitui um dos pilares da estética "Decadente". Além disso, em Lorena, verifica-se um esteticismo levado ao extremo. Tal fato é próprio também das personagens "decadentes". Portanto, antes da análise do tempo encontrado através do prazer estético, haverá uma despretensiosa explanação sobre o Decadentismo.

No decorrer desta parte, também será necessária a introdução de algumas relações entre o Romantismo e o Decadentismo porque este encontra-se intimamente relacionado com o próprio Romantismo. Certas idéias próprias do romântico são desenvovidas com os "decadentes".

No período romântico, as discussões sobre a arte ocupam um papel fundamental entre os artistas: noção de arte como parte da natureza, teoria do gênio, etc. A arte parece conter aí duas vertentes - ambas representativas de uma reação contra a sociedade burguesa dominante. Uma era aquela onde os artistas entreviam na arte uma maneira de modificar a ordem estabelecida na Revolução Francesa. O romance, em especial, é adotado como o gênero

literário capaz de representar e ao mesmo tempo criticar a sociedade. Outra vertente do Romantismo era aquela em que se observava a idéia de que "o mundo dos homens é falso, o mundo do homem é verdadeiro." (88) É uma outra reação contra a sociedade, porém não mais de luta contra ela, mas de fuga, de negação, de recolhimento ou interioridade. O romance é aí a "representação mais satisfatória do conflito entre o indivíduo e o mundo, os sonhos e a vida real, a poesia e a prosa; e a expressão mais profunda da condescendência que ele considera a única solução do conflito." (89) É uma reação contra a sociedade onde o homem tenta afirmar-se no individualismo. O mundo (a sociedade), tal como o romântico o via, não era senão a causa de seu desfacelamento. Assim, os românticos "percebem seu ser pela mediação do não-ser, descobrem-se estranhos ao tempo social na sua própria dependência deste." (90) O sentir do movimento de dispersão engendra a procura de um movimento de unificação: "uma pessoa separada do mundo não pode chegar a uma compreensão de si e do real senão em função do estado de separação." (91)

606/93

Dessa forma, percebemos que o romance, que toma peso e se transforma no Romantismo, para ser o porta-voz de uma sociedade burguesa, também faz seu caminho inverso, ou seja, nessa segunda vertente, acaba tornando-se a representação do conflito entre a arte e a sociedade. Nas duas vertentes podemos observar a vacilação do romance entre o ativismo e a arte pela arte.

---

(88) *Apud*, ZERAFFA, Michel. **Personne et Personnage.** p.227.
(89) HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** vol II. p.904
(90) ZERAFFA, Michel. **Personne et Personnage.** p.175.
(91) *Idem, Ibidem.* p.216

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

Nosso trabalho caminhou até aqui na segunda vertente, e esta, a nosso ver, apoiado por A.Béguin, tem semelhanças com os decadentes e simbolistas (92): "o uso que os 'simbolistas' fizeram do sonho e da poesia mágica se asssemelha, em uma certa medida, àquele que se observou com os epígonos do romantismo alemão(...). Estes não tinham irrealizado o mundo sensível senão para entrar em comunicação com a realidade intemporal, objeto de um desejo enraizado na sua própria substância; seus herdeiros imediatos, mais estranhos à angústia metafísica, menos temerários na resposta a essa angústia, guardam o gosto da evasão. Mas tudo o que tinha de dramático nas ambições espirituais, e tão frequentemente nos terríveis naufrágios, dos primeiros 'voyants', atenuou-se."(93)

Os "decadentes", assim como os românticos (alemães), vão a favor da erupção do sonho - de onde eles se subtraem à tirania do tempo - mas, nos primeiros não existe uma preocupação de ordem metafísica própria dos românticos. Nos "decadentes" as erupções do sonho contêm algo de artificial, é um motivo de evasão em busca da beleza, que não se alcança no tempo, mas fora dele. Os sentidos são desnaturalizados (intelectualizados), ou seja, para os "decadentes" "as atitudes de espírito normais e espontâneas são artisticamente estéreis (...)."(94) é um intelectualismo que afeta as atitudes "normais", os sentidos, tornando-os artificiais. Aí vemos não mais uma relação de semelhança com o

---

(92) Nas nossas pesquisas sobre o Decadentismo e o Simbolismo não observamos uma nítida distinção entre essas duas escolas literárias. Arnold Hauser diz que o termo *decadente* fora substituído por Marias, pelo termo *simbolista*. E Hauser define este como a "tentativa de substituir em poesia a realidade pela 'idéia'." (**História Social da Literatura e da Arte.** vol. II. p.1076). Nota-se também que o termo *decadente* possui significações que extrapolam o campo literário; diz respeito a comportamentos anti-socias. Para o nosso trabalho importa um certo comportamento de artistas e pessoas em geral, que é aquele de evasão para o mundo da arte.

(93) BÉGUIN, Albert. **L'âme Romantique et le Rêve.** p.388.

(94) HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** p.1079

Romantismo, mas uma crítica àquela idéia pré- romântica de Rousseau - a do "homem natural". Para o "decadente" "o mal ocorre sem esforço, ou seja, naturalmente, e o bem, pelo contrário, é sempre produto de uma arte, é artificial, inatural."(95) Porém, nota-se que essa fuga para a artificialidade constitui-se em uma atitude romântica, já que é sempre uma evasão do mundo.

Por enquanto, fêz-se algumas relações entre os decadentistas e os românticos. Porém, torna-se necessário localizar estes últimos, cronologicamente, com as devidas implicações sociais e estéticas. O termo "decadente" contém até hoje um significado pejorativo, de destruição, degenerescência. Jean-Paul Sartre e Milan Kundera fazem uma crítica ao termo "decadente", em **Páginas de Estética Contemporânea**, no artigo "Colóquio sobre a noção de decadência", dizendo que o termo decadência é um conceito vazio: se são decadentes artistas que pertencem a uma sociedade decadente, então o termo decadente não se constitui um termo literário. E falar sobre a decadência da arte seria cair num erro maior ainda, pois a arte do final do século passado constitui-se num rico período literário - o marco da estética contemporânea.

O termo "decadente", assim, além de conter um significado pejorativo, para muitos não tem nenhum valor conceitual dentro do contexto literário. Porém, concordamos com a conceituação de "decadente" feita por Eduard Golsdtucker: "Os artistas desta classe (burguesa) reagiram contra tal sociedade separando-se dela com desgosto, o que se manifestou na sua arte por um notável decadentismo."(96) Ele cita características do Decadentismo: "uma diminuição surpreendente da energia vital, que tem como conse-

---

(95) *Idem, Ibidem*. p.1205.

(96) SARTRE, Jean-Paul, FISCHER, Ernest, GOLDSTUCKER, Eduard. "Colóquio sobre a Noção de Decadência", in SARAIVA, Arnaldo. Organ. **Páginas de Estética Contemporânea**. p.82

unesp

quência o afastamento da vida prática e o refúgio na vida contemplativa, uma hipersensibilidade estética, uma falta de vontade de viver, um marcado pessimismo (...) por causa da sua atividade retraída e pessimista, nos segredos do mundo e da vida, descobriram novas formas para exprimir artisticamente seu próprio universo. Por esse motivo, o período romântico e as épocas de Baudelaire e Kafka são excepcionalmente ricas do ponto de vista de novas técnicas - que marcam toda uma época - (...)."(97)

Primeiramente convém observar que E. Golsdtucker quando comenta sobre a "falta de vontade de viver", entendemos que é uma falta de vontade de viver no contingente e vontade de viver na beleza, o que equivale dizer: não viver no mundo das contingências, causadora da fealdade, mas sim na arte, que suspende o tempo, alcançando espaço e tempo da beleza. Também Golsdtucker coloca a idéia de decadência desde o Romantismo, atingindo nosso século, e não apenas restrita ao final do século passado. Entende-se, com isso, que o ensaísta parece referir-se à decadência como uma atitude de evasão da contingência e uma expansão no mundo da arte. Para o estudo de Lorena, será adotado este conceito de "decadente". A personagem se mantém numa atitude romântica na evasão no devaneio e decadente no que tange à sua fuga para a arte.

Vale lembrar, aqui, que Umberto Eco, em seu livro **Apocalípticos e Integrados**, comenta a respeito da atitude decadente do artista como um recurso ao tópico - substituto para a invenção artística -, afirmando que um recurso à experiência artística é mais bem aplicado quando voltado à vida, e não à arte. O ensaísta e escritor italiano critica a atitude decadente, dizendo que ela é uma preguiça narrativa, da qual não precisa "'representar' ou

(97) *Idem; Ibidem*, p.83-84.

'construir' uma emoção, mas reportar a uma emoção 'já confeccionada'."(98) No romance **A Rebours**, obra "decadente" de J.K.Huysmans, existe toda uma apresentação de obras literárias e de alguns artistas. Des Esseintes, o protagonista, diz que Baudelaire é seu deus estético. Também estão introduzidos artistas como Verlaine, Mallarmé, Moreau, Edgar Allan Poe, etc.

Também em **As Meninas** o mesmo fenômeno aparece: apresentação de obras de Chagal, Jeronimus Boch, Malraux, Condessa de Ségur, Carlos Drummond de Andrade, Simone de Beauvoir, Sartre, Santa Tereza D'Avila, etc. Porém, a substituição da construção de uma emoção por uma emoção já confeccionada, quando aparece, não chega a constituir o empobrecimento da personagem ou da emoção do leitor. Parece ser mais um questionamento da arte dentro do próprio romance. Em todo caso, as alusões, em **As Meninas**, a determinadas obras de arte, superam as "substituições" de Eco. Portanto, em Lygia parece haver certos aspectos "decadentes" no que se refere às suas alusões aos artistas (geralmente através da personagem Lorena).

Em **Petit Glossaire pour Servir à L'intelligence des Auteurs Decadents et Symbolistes**(99), de Paul Adam, existe um comentário sobre o termo "decadente". Paul Adam observa que o tal termo remonta à aparição dos "Poetas malditos", de Paul Verlaine. Esses "poetas malditos" fizeram uma aproximação entre o mundo contemporâneo e as baixas épocas; viam na decadência latina aspectos semelhantes aos do mundo que assistiam.

Edmond de Goncourt, na obra **Faustin**, comenta que "este lado nervoso, elegante, depravado, que os latinos da decadência

---

(98) ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** p.234.
(99) *Apud*, FARIA, Gentil. **A Presença de Oscar Wilde na "Belle époque" Literária Brasileira.** p.56.

também tiveram (...) existe em nosso tempo."(100) Mallarmé diz que amou tudo o que se resumia nesta palavra: "queda (...) Assim, também a literatura a qual meu espírito pede uma voluptuosidade será a poesia agonizante dos últimos momentos de Roma (...)"(101) Paul Verlaine, em **Jadis et Naguere**, afirma: "Eu sou o império ao final da decadência."(102) Gautier compara a arte e o estilo de Baudelaire àqueles escritores do Baixo-Império (...)".(103)

Anatole Baju, propagador do termo "decadente" funda o jornal **Le Decadent** e nele escreve: "A sociedade desagrega-se sob a ação corrosiva de uma civilização deliquescente. O homem moderno é um corrompido. Afinamentos de apetites, de sensações, de gostos, de luxúria, de alegrias; neurose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, excesso de schopenhauerismo, tais são os problemas da evolução social."(104)

Observa-se que a noção que os próprios "decadentes" tinham da decadência esteve mais ligada à decadência moral, psíquica e não propriamente literária. Parece também que esta decadência estava mais no imaginário poético dos artistas (que é mais independente das pressões sociais), do que no mundo em que viviam. Desvios morais, psíquicos, religiosos, eram representados na arte, através de um processo de interiorização da personagem cujo objetivo era revelá-la liberta de um mundo considerado hostil ao homem. Desta maneira, a personagem era revelada mais em termos de desejos (artificiais, porque intelectuais), contrários

---

(100) *Apud*, LETHÈVE, Jacques. "Le Thème de la Decadence dans les Lettres Françaises à la Fim du XIX^{e} siècle." in **Revue d'Histoire Littéraire de la France.** p. 47.
(101) *Idem, Ibidem*, p.48.
(102) *Idem, Ibidem*, p.54.
(103) *Idem, Ibidem*, p.50.
(104) *Apud*, FARIA, Gentil de. **A Presença de Oscar Wilde na "Belle époque" Brasileira.** p.60.

aos valores da sociedade, como por exemplo, uma imaginação satânica, perversa, ou "desvios" de outra ordem.

Explanaremos aqui dois aspectos do Decadentismo relevantes para o entendimento de Lorena, e, talvez, também importantes na revelação da estética de Lygia Fagundes Telles. O primeiro, como foi rapidamente comentado, é a noção de decadência como uma evasão às contingências do mundo e uma expansão no mundo da arte. O segundo aspecto do Decadentismo que iremos abordar é o do imaginário do artista decadente que, como definiu Josephin Péladan, revela o "gosto de conceber e de compreender o mal, sem, no entanto, executá-lo."(105)

O primeiro aspecto aponta o problema da arte em contraposição com a vida. Para a explanação deste aspecto, convém, primeiramente, abordar a influência de Schopenhauer no Decadentismo.

A. Schopenhauer, em seu livro **Dores do Mundo**, comenta sobre o desejo humano, dizendo que todo o desejo nasce de uma privação, de uma falta. Quando um determinado desejo se realiza, outro emerge, substituindo-o e também outros desejos ainda estarão à espera para serem satisfeitos. "O desejo dura muito tempo. As exigências são infinitas e o gozo é curto e avaramente medido."(106) Portanto, "nada há no mundo capaz de apaziguar a vontade, nem fixá-la de modo tão duradouro."(107) Nada, exceto "quando uma circunstância estranha, ou a nossa harmonia interior nos arrebata por um momento à torrente infinita do desejo, nos livra o espírito da opressão, nos desvia a atenção de tudo que a solicita, e as coisas parecem desligadas de todos os prestígios da es-

(105) *Apud*, LETHÈVE, Jacques. "Le Thème de la Decadence dans les Lettres Françaises à la Fim du XIX^{e} siècle." in **Revue d'Histoire Littéraire de la France**. p. 53.
(106) SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do Mundo**. p.iii.
(107) *Idem, Ibidem*, p.iii.

unesp

perança, de todo o interesse próprio, como objetos de contemplação desinteressada e não de cobiça: é então que esse repouso, procurado baldamente nos caminhos abertos do desejo, mas que sempre nos fugiu, se apresenta e nos dá o sentimento da paz em toda a sua plenitude. É nesse estado livre de dores ..., como a felicidade dos deuses, porque nos vemos por um momento livres da pesada pressão da vontade."(108)

Schopenhauer proclama a negação da vontade (*desindividualização*) por meio de uma identificação completa com os outros ou a negação da vontade através da arte. Esta é inferior à primeira, pois não é permanente. Através da arte, é possível sair do domínio comum da realidade e alcançar o domínio do essencial e permanente, no mundo, que estão fora do tempo e do espaço. A beleza seria a contemplação desinteressada. O artista deve permanecer acima da vontade e da individualidade (*vontade objetivada*).

Influenciados pelas idéias de Schopenhauer, os "decadentes" isolam-se do mundo (consequentemente da dor), proclamando uma arte separada da sociedade, uma "arte pela arte". Hauser comenta sobre essa relação do "decadente" para com a sociedade: "vivemos as nossas experiências com a máxima intensidade, não quando estamos na presença de homens e coisas, na realidade - o 'tempo' e o presente destas experiências são sempre 'perdidos'- mas quando (...) deixamos de ser os atores para sermos os expectadores da nossa vida, quando criamos ou apreciamos obras de arte (...)." (109) A fuga, empreendida no Romantismo, radicaliza-se no Decadentismo.No Romantismo a evasão é para o sonho, e no sonho estão as vontades, os desejos, que o "decadente" nega. Este atin-

(108) *Idem, Ibidem*, p.112.
(109) HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** p. 1063.

unesp

ge o sonho de uma maneira artificial (e artificiosa) através da arte; isso quer dizer que não é o sonho o objetivo principal do "decadente", é sim a arte. Se há essa evasão para a ficção, uma das causas seria o fato de o contato com a realidade e as coisas (que aí se encontram) estarem submetidas ao desgaste do tempo. Portanto, a beleza que o "decadente" procura não poderia ser encontrada na realidade, e sim na arte. Aí encontra-se a verdadeira vida, que tira o homem do domínio degradante do tempo. O mundo que o "decadente" procura não poderá conter a característica negativa do tempo. É na arte, na beleza que está a luta do homem contra este tempo. É na contemplação estética que o objeto e o sujeito são retirados das determinações espaço-temporais. Ao contrário da arte, a vida social, contingente, mortal é determinada pelo espaço e tempo. Ela não se liga, portanto, ao universo da arte. Da interiorização do ser - que acontece no Romantismo - passa-se, no Decadentismo, para a interiorização da própria arte. Constitui-se, esta interiorização, num desafio à sociedade, pois o artista "decadente" retira da arte - emancipando-a - os valores da sociedade. Ele é o marginal dos marginais, o desistente absoluto; e a superioridade por ele sentida está justamente na sua desistência do mundo. Fecha-se numa linguagem de onde não dizem mais a realidade, mas criam uma outra e esta configura-se inacessível ("elitizada" para o gosto popular) ao mundo do qual ele se evadiu.

No Decadentismo o *eu* sagrado do Romantismo (como já se observou na parte I) fora substituído pela arte . Esta é sagrada. Destrona-se o homem e coroa-se a arte. A individualidade, as experiências existenciais aí são substituídas por recriações estéticas, intelectualizadas. A linguagem torna-se auto-referente,

é contra-comunicação, vale por si mesma. Se no Romantismo notamos o individualismo, a viagem interior do homem à procura de sua essência, de seu *eu*, no Decadentismo o que parece haver é uma despersonalização, um ataque irônico ao que é humano. Os "decadentes" "destroem tudo que neles existe e que podia ser útil à sociedade, revoltam-se também contra (...) eles mesmos, como se desejassem obstinadamente exterminar tudo que na sua própria natureza há de comum com os outros."(110)

Essa posição do artista já estava sendo esboçada no Romantismo, porém de modo ambíguo. Uma sociedade burguesa, de onde nasceu e afirmou-se o romântico, proclama uma liberdade individual baseada em valores materiais. Tais valores, no entanto, são avessos à arte, pois produzem um sentimento estético - uma espécie de "inutilidade" na visão materialista da sociedade burguesa. O romântico busca a liberdade no sonho (onde seu ser se unifica), e na arte. Portanto, não produzindo bens materiais é desvalorizado por essa sociedade. A distância entre esta e o artista vai radicalizando-se até chegar no Decadentismo.(111) Lembramos, também, que o desprezo do artista para com o mundo é intensificado com as influências de Schopenhauer.

O segundo aspecto do Decadentismo que propusemos a estudar é aquele verificado no imaginário poético do artista "decadente". Neste imaginário existe um forte intelectualismo, que, quando alcança o sonho(112), não se deixa abandonar: ao contrá-

(110) *Idem, Ibidem*, p.1075.

(111) O *dandismo* traduz essa distância através de uma superioridade e também independência aos valores sociais e morais da época. é a "carência prática de objetivos e o desinteresse pela vida e pela ação. Ideal de uma existência absolutamente inútil, sem objetivos e imotivada." *Idem, Ibidem*, p.1232.

(112) Na verdade, o *decadente* não chega a alcançar o sonho, pois se assim fosse, o aspecto intelectual não se observaria no sonho. Dessa forma, o *decadente* simplesmente cria o sonho (daí seu artificialismo) e não o alcança verdadeiramente.

unesp

rio, observa-se um domínio do intelectualismo sobre o sonho. Assim, não somente os sonhos, como também os prazeres mórbidos, sadismos, neuroses, excentricidades, tão ao gosto do "decadente", podem ser gozados, pois vêm recriados e protegidos esteticamente pela razão.

É importante notar que todos esses temas "amorais" e "anti-sociais", conscientemente ou não, os "decadentes" expuseram em suas obras, pois eles compreenderam que "um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim. (...) E, primeiros entre os modernos, os artistas puseram-se a destruir realmente o Mundo deles, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa, simultaneamente, existir, contemplar e sonhar."(113) A esse respeito lembramos Valery quando ele fala: "eu disse decadente pensando em uma decadência como que em um renascimento."(114)

V.2 Lorena: Uma Personagem Decadente.

Lorena parece encarnar uma personagem "decadente". O seu espaço, com seus objetos - já enfocados na terceira parte deste estudo - possui características do espaço existente nos romances do Decadentismo. Seu quarto é requintado: muitos livros, cama e banheira douradas, objetos raros e "inúteis".

---

(113) ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** p.69.

(114) *Apud*, LETHÈVE, Jacques. "Le Thème de la Decadence à la Fin du XIX^{e} Siècle". in **Revue d'Histoire Littéraire de la France.** p.59.

Um exemplo desse ambiente pode ser notado na narração de Lia a respeito do espaço de Lorena:

> Lorena me entrega a xícara com seus fagueiros desenhos de pássaros e florinhas. A toalha de linho combina com a xícara, uma toalha com uma exuberante estamparia tropical. As poltroninhas claras. Os objetos raros. - Tudo aqui é fagueiro, muito bonito.
>
> (As Meninas. p.24)

Também num monólogo interior, Lorena diz:

> Ainda ponho uma placa na minha concha: Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo (...)
>
> (As Meninas. p.55)

A atitude de distanciamento da sociedade na personagem romântica, que visava à procura do sonho, no Decadentismo intensifica-se, tornando a personagem avessa a qualquer contato com a realidade. Observa-se a fuga da realidade na procura romântica de uma unidade possível de se atingir no devaneio, na *paixão--morte*. Como já foi dito, no devaneio o homem pode tocar no espaço-tempo do passado, e na *paixão-morte*, o espaço-tempo do passado é atingido através da entrada do homem no presente, que desembocará num futuro (morte).

Aqui é conveniente notar que a arte é o meio pelo qual, artista e leitor, atingem e fruem a realidade transfigurada. Amparar-se da arte, de sua "inutilidade", no pensamento de uma so-

ciedade coisificada é, ao mesmo tempo, desafiar e conservar-se distante (e protegido) do espaço dos homens. A sociedade parece estar do lado oposto ao da arte.

Lorena, como uma personagem de traços *"decadentes"*, nega (transformando), através de sua evasão da sociedade, o valor supremo desta, ou seja, o dinheiro:

> - Se Ana Clara aparecer diga que preciso daquele dinneiro que emprestei.
> - Orienhid, Lião, Orienhid.
>
> (As Meninas. p.28)

Também Lorena nega (distanciando-se) os meios de comunição dessa sociedade:

> Imagine se lesse jornais como Lião (...).
>
> (As Meninas. p.52)

> E se não dei televisão é porque acho aquilo o fim. Embora esteja pensando numa mas só para ver os filmes antigos. E os longa-metragem de vampiros e monstros.
>
> (As Meninas. p.55)

As causas para a atitude de desafio à sociedade do *decadente* são, primeiramente, de origem social: a marginalização com que a sociedade vê o artista e sua obra. Porém, a subordinação da vida à arte - que é esboçada no Romantismo, que se acen-

tua no Decadentismo e que se segue no século 20 - extrapola os motivos sociais. É nesse ponto que podemos encontrar um paralelismo importante entre a personagem Lorena com a estética decadentista: a arte, em sua universalidade, é superior à vida, porque o belo encontrado na raiz da arte não sofre as consequências do tempo circunstanciado. A arte, através da beleza, não se submete a esse tempo.(115) A arte, como imitação da natureza, não está subordinada às leis dessa natureza; ela encontra expansão e infinitude em sua própria natureza: o belo.

A rapidez do tempo histórico, com suas exigências sobre o homem, fragmenta-o. Lygia, em Lorena, parece ter querido dar aos leitores essa visão de homem em estado de fragmentação e seu anelo de unidade, através do devaneio, da *paixão-morte* e finalmente da arte. Essa idéia de procura da unidade parece estar contida em Lorena, quando ela comenta:

> A máquina está varrendo a beleza da terra, ai meu Pai. E vamos entrar na Era do Aquário, quer dizer, domínio da técnica, mais máquinas. O trânsito aéreo, balões e jatinhos individuais, o céu preto de gente. Não quero nem saber, fico lendo meus poetas em cima de uma árvore, deve sobrar alguma coisa.
>
> (As Meninas. p.21)

(115) Vale lembrar que na obra *decadente* **O Retrato de Dorian Gray** o protagonista comenta a respeito de uma "nova espiritualidade cuja característica principal seria um instinto sutil de beleza". O tempo da beleza sendo contrário ao tempo histórico: "Quando por acaso imaginava o homem movimentando-se através da história, um sentimento de derrota o invadia." (p.136) Esse sentimento de derrota diante do tempo histórico não parece acontecer no domínio da arte.

A sociedade, no seu desejo de saciar-se do tempo (através da paixão), paradoxalmente, acaba sendo por este mesmo tempo consumida, pois a beleza aí é fugaz, e o caminho para o futuro, a morte, é mais rápido. Essa violência do mundo contra o desejo humano de beleza e de infinitude é entrevista em vários monólogos interiores de Lorena. Aqui, vale destacar um deles:

> Nasci num tempo de tamanha violência. Orfeu chegou a comover as feras com sua lira e eu não consegui comover nem o Astronauta. Enfim, um gato é um gato, mas como eu gostaria de mandar minha palavra de equilíbrio, de amor ao mundo, mas sem entrar nele, é lógico.
>
> (As Meninas. p.50)

O comportamento antropofágico do homem em relação ao tempo, contrapõe-se à antropofagia de beleza de Lorena. Esta contraposição pode ser observada quando a personagem monologa:

> Cenouras. Queria comer beleza e me oferece cenouras.
>
> (As Meninas. p.139)

A luta de Lorena contra o tempo - motivo de fragmentação do ser e inimigo da beleza - nota-se no ato de a personagem embelezar Ana Clara já morta:

> (...) tão bem maquilada, tão limpa. Eu sei que o senhor executa sua tarefa à frio, mas desta vez vai recebê-la com mãos diferentes, a beleza ainda emociona.
>
> (As Meninas.p.256)

Nessa atitude de Lorena para com sua amiga - a de preparar (embelezando) Ana Clara para posteriormente ser exposta a uma autópsia - está a reação contra o tempo, através da beleza. É importante relembrar que, somente por meio da beleza existe o encontro com o tempo do ser integral, ou com o intemporal.

A representação direta das emoções (paixões) nas personagens *decadentes*, assim como na personagem de Lygia, é substituída por recriações intelectualizadas. Quer dizer, prazeres, sensações "anormais", depravações são absorvidos de maneira intelectual, pois a personagem do Decadentismo e também Lorena, parecem afastadas do mundo, da vontade schopenhaueriana.(116)

Nos trechos que seguem, pode-se visualizar, em dois monólogos de Lorena, o que se pode chamar de recriação intelectualizada dos instintos:

> A alegria que me dá a idéia de ver em torno a promiscuidade dos sexos se dando sem amor, por aflição, desespero. E o meu. *Virgo et intacta*. Abro os braços. Que dia maravilhoso.
>
> (As Meninas. p.28)

---

(116) Destacamos dois trechos de **O Retrato de Dorian Gray**, onde se observa a personagem Harry numa apologia sobre "depravações", fruindo delas de maneira cerebral: "O sentimento tornava-o impassível, mas que a beleza, a simples beleza, podia encher-lhe os olhos de lágrimas." (p.57) ; "Não quero sentir-me à mercê das minhas emoções, quero experimentá-las, gozá-las e dominá-las." (p.114).

> O que aprendi com ela [Ana Clara]: não bebo e posso escrever uma tese sobre alcoolismo e drogas. Nunca tive nenhum homem e sei com pormenores a arte e desarte de amar
>
> "

(As Meninas. p.57)

Porém, um aspecto interessante é o questionamento da função da literatura na sociedade. Parece que Lygia Fagundes Telles colocou na construção de Lorena o questionamento da experiência estética *versus* esperiência empírica, ou melhor, o valor da arte na sociedade. Tal questionamento aparece no contraponto entre nossa personagem e uma outra, Lia. Aliás, este questionamento parece permear toda a obra de Lygia, através da "família dos delicados", de onde se pode incluir Lorena.(117) Nesse questionamento Lia aparece como uma tradutora do "desencanto e a frustração do realista perante a impotência da palavra."(118) O desencanto e a frustração de Lia, perante um mundo indiferente à arte, podem ser observados no trecho a seguir:

> O mar de livros inúteis já transbordou. Ora ficção. Quem é que está se importando com isso.

(As Meninas. p.22)

Lorena responde a essa "frustração e a esse desencanto com um excesso de confiança no poder ou no valor dos signos em si."(119) A personagem, como parte da "família dos delicados",

---

(117) Na primeira parte do nosso estudo houve um cortejo das personagens "delicadas", ou da "família dos delicados".

(118) FERREIRA, Virgílio. "Situação Actual do Romance" In: **Páginas de Estética Contemporânea.** p.13.

(119) *Idem, Ibidem*, p.13.

ampara-se da arte, o que equivale dizer - do ponto de vista da sociedade coisificada - ela ampara-se da "inutilidade" do belo.

Se, em Lia, observa-se a vitória da sociedade sobre a arte, em Lorena, ao contrário, a arte sobrepõe-se à sociedade. Esse contraponto de arte e sociedade permanece ao longo de **As Meninas**, ou seja: beleza, devaneio, intelectualismo e *decadência* (Lorena) observa-se, no romance, contrastando com a sociedade (violência, fealdade e ativismo político, social) (Lia).

Foi feito um levantamento desse contraponto existente nas caracterizações de Lia e Lorena, ao longo do romance. A seguir serão expostos alguns trechos de **As Meninas** onde é possível verificar a função dessas duas personagens para o questionamento da arte no mundo:

> "No jardim onde andou Salambô há jasmineiros iguais aos da fazenda", ele escreveu [o irmão de Lorena, Remo], às vezes fica poético. Há oliveiras plantadas nos quintais, as azeitonas são colhidas nas árvores. E as tâmaras vêm em cachos. "Como os mendigos" - atalhou Lião quando li a carta para ela (...) Não se pode mais dizer coisas amáveis que Lião já agride com o Nordeste.
>
> (**As Meninas**. p.66-67)

> Mas precisa lembrar a estatística das criancinhas morrendo de fome no Nordeste, esse assunto do Nordeste às vezes exorbita.
>
> (**As Meninas**. p.16)

> Sei que deveria pedir proteção à Ogum e Iemanjá. Mas perdoa, Lião, só posso curtir com espíritos e duendes de outros bosques ...
>
> (**As Meninas**. p.64)

> Podia ser oca às vezes mas era com política que ia encher esse oco? (...) Se mal tenho tempo e energia para cuidar de mim, imagine (...).
>
> (As Meninas. p.94)

> Também amo esse povo, Lião, não precisa me olhar assim. Amor cerebral, reconheço, que outro gênero de amor pode ser?
>
> (As Meninas. p.55)

> Ih, o bla-bla-bla clássico, o que sou? de onde venho? para onde vou? Lião fica *p* da vida quando alguém começa com essas elucubrações. "Trabalhe, entende. Seja útil, participe e quero ver de vai ter folga para ficar admirando o próprio embigo." Ela diz *embigo*, eh, Lia de Mello Schultz. Concordo e tudo mas as milhares de horas que gastei olhando o meu."
>
> (As Meninas. p.139)

> Só penso na *minha* condição.
>
> (As Meninas. p.146)

> Falhei-lhe do meu complexo com cueca mas nesse ponto ela já ramificava a conversa para a política e quando chegamos no pensionato, o culpado de tudo era o imperialismo norte-americano. A república sonhada seria uma praia, nos dois de maiô, tão mais poético uma praia.
>
> (As Meninas. p.179)

Esse contraponto entre Lia e Lorena, onde se evidencia o questionamento da função da literatura no mundo atual, coincide com o debate de Sartre e Yves Bergel. O primeiro diz que não adianta escrever num mundo onde as crianças morrem de fome. Yves Bergel, respondendo a Sartre, diz: "a literatura é o meio pelo

qual esqueço que as crianças morrem de fome."(120) Como se vê, a afirmação de Yves Bergel parece assemelhar-se à posição que Lorena ocupa na questão da função da literatura no mundo atual.

Nelly Novaes Coelho destaca um, entre os inúmeros problemas, mesclados no fluxo verbal do romance **As Meninas**: aquele do "questionamento da própria literatura dentro do mundo atual."(121) Para tanto, ela lembra certos comentários de Lia e Lorena a respeito da validade da literatura num mundo utilitarista como o nosso. Nelly aponta que Lygia Fagundes Telles, em **As Meninas**, opta pela fusão da "palavra-representação-de-mundo" (concepção que observamos na caracterização de Lia) e da "palavra-transtornadora-de-mundo" (essa concepção pode ser notada na caracterização da personagem Lorena). Tal fusão, ao nosso ver, parece ser mais uma oscilação entre os dois pólos apontados por Nelly Novaes Coelho - oscilação observada no contraponto entre as personagens Lorena/Lia. Para reforçar nossa idéia, inserimos aqui uma entrevista que Lygia deu ao **Jornal da Tarde**, onde ela comenta a respeito da função da literatura no nosso mundo, dizendo que "o sonho é que pode, neste planeta enfermo, salvar o homem. Foi e sempre é a minha crença de que o sonho e o livro escrito podem, eu não diria afastar, mas amenizar o estado de aguda loucura em que se encontram o Brasil e o mundo hoje(...)."(122)

Observa-se, do depoimento da escritora com relação à função da literatura, a coincidência com a própria caracterização da personagem Lorena, para a qual o devaneio e a arte, especifi-

---

(120) *Idem, Ibidem*, p. 13.

(121) COELHO, Nelly Novaes. "O Naufrágio das Elites". in **Suplemento Literário.** Minas Gerais. 19-01-1974. p. 10

(122) TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista realizada por Lia Gilson Ribeiro. **Jornal da Tarde.** (Caderno de Sábado). São Paulo. 09-05-1987. p.04.

unesp

mente a literatura) constituem espaços e tempos de criação do ser. Essa salvação, de que fala Lygia, também se encontra presente no Romantismo, através do sonho (estado de *origem*) e no Decadentismo, através da arte. Assim, é possível assinalar que em Lygia existe uma tendência a questionar a função da literatura dentro de uma abordagem romântica e "decadente". Na sua oscilação entre "representar a imagem-de-mundo ideal e coerente, herdada do passado, ou transtornar essa antiga imagem para que a nova, em plena gestação, possa imergir do caos onde aquela naufraga(123).", Lygia tende para o segundo polo de que fala Nelly, que é aquele rico no poder de criação.

(123) COELHO, Nelly Novaes. "O Naufrágio das Elites", in **Suplemento Literário.** Minas Gerais. 19-05-1974. p.10

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há vários anos nos inclinamos pelo interesse sobre as obras de Lygia Fagundes Telles. E esta é uma das razões pelas quais nos propusemos a realizar este trabalho de pesquisa. Entre os estudos com os quais nos deparamos, vários deles apontavam um aspecto instigante: motivos tipicamente românticos presentes na obra ficcional da escritora. Pelo menos, ao que nos foi dado conhecer, tais estudos - o "romantismo" em Lygia - apenas tangenciam no problema. Esta foi a razão pela qual fizemos o corte proposto neste estudo: o aspecto romântico em Lygia.

Como a própria escritora coloca a questão da fugacidade, finitude e degradação dos seres e das coisas *no tempo* - um tempo histórico, contingente, avesso às aspirações românticas de infinitude do homem - decidimos, então, estudar a questão do tempo numa perspectiva de abordagem romântica. A partir daí, constatamos que a maior parte das personagens de Lygia se caracteriza com base num conjunto de motivos relacionados com o sentimento romântico do tempo. É possível visualizar nessas personagens um pessimismo e uma luta vã contra o aspecto degradante do tempo histórico. Porém, existe uma personagem que conquista um tempo de infinitude, de criação, de *origem* do ser: é Lorena, de **As Meninas**. Essa personagem conquista o tempo da *origem*, justamente quando da tomada de consciência da hostilidade do tempo histórico para com o ser. Assim, para podermos fazer um estudo mais abrangente sobre a relação do homem no tempo, apontando tanto o aspecto negativo do sentimento do tempo (degradação dos seres e coisas no tempo histórico), como também o seu aspecto positivo (tem-

po da *origem*), restringimos nosso estudo, à medida do possível, ao enfoque de Lorena.

Para podermos compreender o duplo sentimento do tempo, existente em Lorena, partimos da concepção do tempo colocada no Romantismo, pois cremos haver aí (baseando-nos em alguns críticos da literatura) uma espécie de *nascimento* de um tempo histórico (*nascimento* estudado por Octavio Paz), que resulta na fragmentação do ser (concepção exposta por G. Poulet). No entanto, observa-se uma reação contra o tempo histórico, traduzida na busca de um tempo anterior à história, ou seja, a procura romântica do tempo da *origem* (questão colocada por A. Béguin). O contraponto entre o tempo histórico e tempo de *origem* foi exposto em nosso estudo, porém dando-se ênfase ao tempo de *origem*. Este tempo parece estar em concordância com a própria caracterização de Lorena.

De posse da constatação de tal concordância, partimos propriamente para o estudo da personagem. Nela entrevemos a reação romântica contra o tempo histórico na busca do tempo da *origem*. *A busca da origem* é verificada na personagem em situações de devaneio - onde se instala o tempo original do ser e onde este ser entra numa espécie de "harmonia primitiva com o universo".

Após a analise do tempo de *origem*, passamos para o enfoque do tempo histórico como fator de fragmentação e morte do ser. Verificamos existir nesse tempo um componente que empurra o homem para o futuro, para a morte: a paixão (ou o viver intensamente nesse tempo). No entanto, Lorena, consciente da fragmentação e morte do ser no tempo, deste se evade, sem, entretanto, fugir da paixão nele contida. Para suspender o tempo histórico (de fragmentação e morte) e fruir, ao mesmo tempo, a paixão, a perso-

nagem acaba vivenciando tal sentimento de uma maneira (que nos pareceu) singular. Ou seja, ela reage contra o aspecto mortal da paixão (vida intensa no tempo) por meio do sentimento de infinitude existente na contemplação estética. Dessa maneira, além do devaneio, entrevemos outra atitude contra o tempo histórico, que é o sentimento da suspensão do tempo por meio da arte.

A respeito da contemplação estética, pode-se dizer que ela também constitui uma luta do homem contra o sentimento de sua degradação e das coisas no tempo contingente. O sentimento do belo retira o homem das contingências temporais, dando-lhe o sentimento de beleza infinita e perpétua, não submetida ao desgaste no tempo. Esse fato foi observado na última parte do nosso estudo. Constatamos que, não somente o devaneio constitui uma reação contra o tempo histórico, mas o próprio estado de contemplação estética da personagem se configura um meio de fuga a tal tempo. Também contrapondo as personagens Lorena e Lia, foi possível observar o questionamento de Lygia em relação à função da literatura no mundo atual. Na caracterização de Lorena parece estar a própria concepção que Lygia tem em relação à função da literatura. Ao estudarmos o devaneio e a função da contemplação estética da personagem observamos uma coincidência com o depoimento de Lygia ao **Jornal da Tarde** (exposto na última parte deste estudo) a respeito da salvação do homem por meio do sonho e da literatura. Convém observar que tais "salvações" coincidem, respectivamente, com a estética romântica, no tocante à procura da *origem*, através do sonho ou devaneio, e "decadente", no que concerne à arte como meio de se atingir o sentimento de suspensão do tempo.

Pode-se dizer que ainda hoje existe o propósito de bus-

ca de um tempo mítico - o de *origem*. A esse respeito, lembremo-nos de Anatol Rosenfeld (124), quando diz existir nas vanguardas mais requintadas da arte o culto do arcaico, que no nosso estudo observamos através da busca da *origem* perdida. Essa observação do crítico e também nosso estudo reforçam a idéia de que, ainda hoje, o tema da *origem*, do *início*, faz-se presente em nossa literatura.

Finalmente, desejo observar que, embora este trabalho se configure como uma modesta luz sobre tema tão complexo, foi meu objetivo levantar uma questão candente. E é minha a esperança de que ele se torne um ponto de partida para investigações mais profundas sobre um estrato muito importante e latente para tantos quantos lêem com objetivos críticos a obra da escritora paulista.

(124) ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno", in **Texto/Contexto**. p.86

1. *De Lygia Fagundes Telles*

As meninas. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Ciranda de pedra. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Verão no aquário. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

Horas nuas. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Antes do baile verde. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

A disciplina do amor. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

2. *Sobre Lygia Fagundes Telles*

COELHO, Nelly Novaes. "O naufrágio das elites", in **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 19 jan. 1974, p. 10.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. "Lygia e a condição humana", in **Tradução e comunicação**, São Paulo, (8):97-119, 1986.

..... "O ódio caímico em Lygia e Unamuno", in **Letras de hoje**, Porto Alegre, PUC/RS, (11):72-99, 1973.

FERREIRA, Edda. " 'As meninas' e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles", in **Suplemento literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 13 março 1976, p.09.

JOZEF, Bella. "A arte de Lygia Fagundes Telles", in **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 02 março 1974, p.12.

LUCAS, Fábio. "A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles", in **Travessia**, Florianópolis, UFSC, 1990.

PINTO, Rolando Morel. "O mundo recorrente de Lygia Fagundes Telles", in **Suplemento cultural. O estado de São Paulo**, 29 abril 1979, pp.15-16

PORTELLA, Eduardo. "Discurso de saudação à acadêmica Lygia Fagundes Telles", in TELLES, Lygia Fagundes. **Posse na Academia**. [Rio de Janeiro]: Nova Fronteira, [1988]

RIBEIRO, Leo Gilson. "Lygia, imortal": entrevista, **Jornal da tarde**, São Paulo, 09 maio 1987, Caderno de sábado, p.4.

SILVA, Vera Márcia Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

3. Obras de Referência, Teoria e Crítica Literária.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução, coord. e rev. de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia V. dos Santos

Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.

_____. **La terre et les rêveries du repos.** Paris: José Corti, 1969.

_____. **L'eau et les rêves.** Paris: José Corti, 1974

BÉGUIN, Albert. **L'âme romantique et le rêve.** Essai sur le romantisme allemand et la poesie française. Paris: José Corti, [1969].

BONAPARTE, Marie. **Chronos, Eros et Thanatos.** Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** Coordenação de Carlos Sussekind e Tradução de Vera da Costa e Silva. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DUFRENNE, Mikel. **O poético.** Tradução de Luis Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Mythes, rêves et mystères.** Paris: Gallimard, 1967.

FARIA, Gentil Luis de. **A presença de Oscar Wilde na "Belle époque" literária brasileira.** São Paulo: Ponnartz, 1988.

FERREIRA, Virgílio. "Situação actual do romance". in SARAIVA, Arnaldo. Organ. **Páginas de estética contemporânea.** Lisboa: Presença, 1966.

FREUD, Sigmund. "As duas classes de instintos", in **O ego e o id.** Tradução de C. Magalhães Freitas. Rio de Janeiro: Delta, s.d.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, [1972]. vol.2.

LETHÈVE, Jacques. "Le thème de la decadence dans ls lettres françaises à la fin du XIX^{e} siècle", in **Revue d'histoire littéraire de la France.** Paris: Armand Colin. v. 63, n. 1, p. 46-61, jan.- mars. 1963

MANN, Thomas. **O pensamento vivo de Schopenhauer.** Tradução de Pedro Ferras do Amaral. São Paulo: Martins, EDUSP, 1975.

MAURON, Charles. **Des métaphores obsedantes au mythe personnel.** Introduction à la psychocritique. Paris: José Corti, [1970].

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance.** 2. ed. Tradução de Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro.** Do Romantismo à Vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEYRE, Henri. **Introdução ao Romantismo.** Tradução de José de Sampaio Marinho. Lisboa: Europa-América, 1976.

POULET, Georges. **étude sur le temps humain.** Paris: Plon, [1976].

PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica.** [Lanciano]: R. Corabba, 1930.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto:** ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso.** O desejo de interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SARTRE, Jean-Paul, FISHER, Ernest, GOLDSTUKER, Eduard. "Colóquio sobre a noção de decadência",

in SARAIVA, Arnaldo. Organ. **Páginas de estética contemporânea.** Tradução de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Presença, 1966.

SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert. **A natureza da narrativa.** Tradução de Gert Meyer e revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do mundo.** Rio de Janeiro: Simões, 1951.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética.** Tradução de Celeste Aida Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

ZERAFFA, Michel. **Personne et personnage.** Le romanesque des années 1920 aux 1950. Paris: Klincksieck, 1969.

4. *Referências Complementares*

4.1. Obras de Ficção

HUYSMAMM, J. K. **A rebours.** Paris: Fasquelle.

MAISTRE, Xavier de. **Voyage autour de ma chambre.** Paris: Garniers Frères. s/d.

QUENTAL, Antero de. **Obras completas de Antero de Quental.** Organ. pref. e anotada por Antônio Sergio. Lisboa: Sá da Costa, 1972.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

4.2. Obras de Não-Ficção

DOAÇÃO

KUSINITZ, Marc. **Tudo sobre drogas: famosos e drogados.** São Paulo: Nova Cultural, 1988

TAME, David. **O poder oculto da música.** São Paulo: Cultrix, 1984.