

Cleone A. C. L. de Abreu Ribeiro

**Realismo Humanista: Uma Tendência da
Literatura Brasileira Contemporânea**



1910000385



Cleone A. C. L. de Abreu Ribeiro

REALISMO HUMANISTA
UMA TENDÊNCIA DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada para o Concurso de
Livre-Docência na Área de Teoria da
Literatura do Departamento de Letras
Vernáculas e Clássicas do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho" (UNESP),
Campus de São José do Rio Preto - SP.



T-385/88

1986



AGRADECIMENTOS

Aos colegas

*Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva,
pela leitura do texto e pelas valio-
sas sugestões;*

*Dr. Carlos Daghlían e Rogério Elpidio
Chociay, pelo esclarecimento de dúvi
das sobre questões formais;*

*Valderez Helena Gil Junqueira, pelo
auxílio prestado.*

*A secretária Idalina Lopes Souza e
aos meus filhos Elisa de Abreu
Ribeiro e Gustavo de Abreu Ribeiro,
pela inestimável colaboração.*

*A Geraldo, meu marido, e aos meus fi-
lhos Guilherme e Carolina, pela com-
preensão e pelo constante apoio.*

Cleone A.C.L. de Abreu Ribeiro.

- E se, um dia ou uma noite, um demônio viesse se meter em tua suprema solidão e te dissesse: "Esta existência como a levaste, e a levaste até aqui, será preciso recomeçá-la sem parar; sem nada de novo; muito ao contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo de tua vida retornará ainda, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará na mesma ordem e segundo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha reviverá também, este luar entre as árvores, este instante e eu também! O Eterno areal da vida será repetido sem descanso e tu com ele, ô mais infima das poeiras! "... Não te lançarias por terra, rangendo os dentes e maldizendo este demônio? A menos que não tenhas já vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: "Tu és um Deus, nunca ouvi palavra tão divina!"

Se este pensamento pesasse sobre ti, talvez ele se transformasse e te aniquilasse. Tu te perguntarias a propósito de tudo: "Queres isto? novamente? outra vez? ao infinito?" - e esta pergunta pesaria sobre ti com um peso decisivo e terrível! Ou então, ah! como seria preciso que amasses a ti mesmo e à vida para não mais desejar outra coisa senão esta suprema e eterna confirmação!

Nietzsche, O Eterno Retorno.
(Tradução do Francês por
Célia de Almeida Gonzales)

ÍNDICE

Prefácio	I
I. Um Novo Realismo Literário.....	1
II. A Obra Exemplar.....	19
III. O Método.....	41
A Abordagem Teórica.....	41
Sobre o Enfoque Fenomenológico....	47
Sobre o Marxismo (Materialismo Histórico e Dialético).....	50
A Abordagem Metodológica Propria- mente dita	55
IV. Elementos Estruturais	60
A Personagem	60
As Relações de Homologia	65
A Linguagem Descritiva	73
O Nível Dialético de Expressão da Linguagem	77
A Dialética do Tempo	79
A Dialética do Espaço.....	88
A Dialética do Ser	119
V. O Fluxo da Consciência em <u>Corda Bamba</u> ...	129
VI. Símbolos e Alegorias	184
Símbolos	191
Alegorias	222
VII. Estilo e Escritura	255
Considerações Finais	291
Bibliografia	316

PREFÁCIO

Em boa parte das obras de autores da literatura brasileira contemporânea, pode-se perceber um movimento de abertura do texto para o concreto processo histórico, o qual, trazido à dimensão artística, acaba por neles promover uma estrutura dialógica.

Apresentando-se internamente como um processo aberto, onde o sentido diversifica-se em conformidade com os códigos utilizados, tais textos acabam por veicular idéias e valores sobre a realidade, ou, mais propriamente, sobre o modo como se relacionam os entes que a constituem.

Isso quer dizer que nesses textos, os códigos postos em pauta vinculam-se a posicionamentos ideológicos¹ imanentes, e isso significa o engajamento do autor com a linguagem utilizada. Neste nível, por nós designado como o nível da escritura² para usar uma terminologia de Barthes, as obras estruturam-se por uma tomada de posição tanto filosófica como política ou ética, ou mesmo estética face à realidade, sendo que consideramos como "uma tomada de posição estética face à realidade", aquela que sem deixar de ser ideológica, confere uma dimensão artística à História.

Tais obras, de um modo geral, apresentam-se modeladas por atitudes de insatisfação, de questionamento, de desassossego espiritual face à realidade, e, quando assim se mostram, possivelmente revelam, de parte do seu criador, onisciência do real que se deu a transfigurar. Embora nem sempre essa onisciência se manifeste como técnica de narração, torna-se visível por outros meios, por exemplo, pelo modo peculiar com que o autor se utiliza das figuras de estilo, pela gradação da fantasia, pelo controle ou liberdade da imaginação, pelo seu repertório de conceitos e informações, pelas formas de

-
1. Só quando o conceito de ideologia expressar-se como "falsa consciência", é que daremos a devida indicação. Quando não, ele fica identificado ao conceito ampliado de "concepção do mundo", ou seja, uma tomada de posição filosófica em face da realidade.
 2. Barthes (O Grau Zero da Escritura) oferece-nos o conceito de escritura, como o de uma terceira dimensão da Forma - a que liga o escritor à sociedade. É a forma engajada da fala.

composição e de construção.

Em algumas dessas obras a estrutura dialógica formaliza-se por meio de uma linguagem, que utiliza no seu nível expressivo as antíteses, ou as sugere num segundo nível - o da significação. Seja como for, tal linguagem antitética realiza uma função importante no texto, por expressar, mediata ou imediatamente, um modo dialético do pensamento e isso reforça a sua qualidade de discurso aberto, além de provocar o fenômeno da verossimilhança como uma qualidade objetiva da obra, compatível com uma escritura realista.

A sua riqueza enquanto texto literário aumenta, quando, sobrepondo-se à linearidade de um discurso encerrado numa aparência ingênua, tem-se uma significação centrada numa escala valorativa em cujo ápice está o homem, o ente da realidade para o qual se volta, em geral, a atitude de questionamento do autor. Com isso a linguagem fica carregada de intencionalidade e ao mesmo tempo singulariza o seu criador.

Deste modo a escritura tende a um posicionamento axiológico, ao tempo em que a palavra, apresentando-se preferencialmente como descrição, vai promovendo o juízo crítico. O real artístico aparece, então, como produto de uma atitude objetiva, a qual, participando pelo ato criador do mundo criado (sempre uma parcela da realidade e não a realidade toda), dinamiza internamente tal mundo.

De tudo isso ressalta uma postura realista do autor, que, evidenciando o máximo de consciência possível sobre a realidade, a transforma, fazendo-a objeto da sua criação no plano imaginário. Pode-se daí inferir o fato segundo o qual a linguagem utilizada não pode deixar de ser uma linguagem questionadora do real artístico.

No nível da escritura, então, situamos tais obras como realistas; o que não exclui a consideração de também nos níveis da língua e do estilo (os dois outros elementos da Forma, segundo Barthes), tal realismo ficar transparente.

No centro do universo discursivo desta tendência contemporânea da literatura fica, sem dúvida, o homem. Não um homem idealizado, mas o homem real, concreto, datado, existente segundo um modo de ser, valorizado segundo critérios vigorantes num dado momento. O homem nas suas relações

com os demais objetos³ da realidade, na sua ambiência social.

Sendo o homem questionado nas suas relações com a realidade, isto significa ser o universo da obra estruturado dinamicamente, revelando a partir daí uma estrutura homóloga à estrutura do contexto. Se neste a História jamais pode ser eliminada e se o movimento do real não é nunca aparente, a visão realista que dele se tem não pode ser uma visão imutável, senão que se coloca como em perpétuo devir, dinamismo do qual cada homem se sente responsável.

Com essa linha de pensamento, os postulados estéticos ficam direcionados para uma apreciação correta sobre o homem e sobre o seu modo de ser no mundo, ao mesmo tempo em que a linguagem vai se posicionando como praxis. É o comprometimento ativo do autor, refletido em geral na figura da personagem principal e que acaba por transferir-se ao conhecimento do leitor. Tal transferência, contudo, não exclui a auto-reflexividade da escritura.

Por uma linguagem cujo sentido exprime reações do autor às condições particulares da existência - e entendemos que o termo existência só deve ser aplicado ao homem -, tais textos deixam transparecer sua contribuição quanto a um modo de transformar tais condições. E neste movimento não se percebe um posicionamento utópico, mas sim, uma postura realista.

Tal postura nem sempre fica viabilizada por meios idênticos. Pelo contrário, esse tipo de literatura caracteriza-se por uma relativa independência do autor com relação às normas de composição discursiva. Contudo, de um modo geral a coincidência em se tomar o homem como centro do universo discursivo, leva sempre à preocupação maior com o problema do auto-conhecimento. Embora o questionamento das instituições sociais seja nesses textos uma constante, ele fica vinculado sempre a uma discussão maior, que é a discussão da situação do homem face a tais instituições.

Nesse ponto as obras evidenciam em grande parte o seu

3. Pelo termo objeto compreendemos, como Abbagnano (Dicionário de Filosofia, p. 693), tanto uma idéia como um fenômeno, uma representação ou uma coisa, uma entidade lógica ou um estado psíquico, desde que considerados como limite da atividade cognoscitiva. Com isso prescindimos de suas especificações de realidade ou irreabilidade. Quando assim não for, daremos a indicação oportuna.

realismo, pois, para atender à finalidade de levar o homem ao auto-conhecimento, a realidade criada desmascara o ilusório sob o qual se escondem as instituições que compõem a diegese. Com isso ficam reveladas as verdadeiras intenções do outro, com quem a personagem interage.

A partir daí, ao mesmo tempo em que a escritura toma posição em face da realidade (e de um modo geral tal ideologia não é apenas de ordem filosófica mas também política), ela se revela como uma contra-ideologia (tomado o conceito como equivalente de falsa consciência), pois esclarece a personagem sobre o caráter ilusório do real.

Por outro lado, na intenção de levar o homem ao auto-conhecimento, essas obras têm uma outra preocupação, qual seja, a de levá-lo à ciência da unidade da sua consciência, à (re)descoberta do seu eu profundo.

De tais preocupações infere-se ser esse realismo muito mais um realismo da essência, do que da aparência do homem e da realidade. Sendo a essência da realidade, o devir permanente, a essência do homem só pode ser uma essência "concreta", ou seja, algo universal apreendido no particular: a socialidade que lhe marca o ser temporal. A socialidade do homem fica, assim, vinculada ao devir histórico. É a convivência do permanente com o variável.

Temos assim um realismo ao mesmo tempo datado e não datado. A preocupação com o atingir corretamente a realidade, nas relações que se estabelecem entre os entes que a formam, é uma preocupação de sempre para a atitude que se diz realista. Contudo, a preocupação maior com um ente da realidade do que com outro, bem como o modo como tal ente fica apreendido, implica um realismo datado.

É a um realismo que se projeta nas instâncias tanto do geral como do particular, que iremos nos referir neste trabalho, e ao qual nomeamos de Realismo Humanista. Nem idealismo, nem materialismo; quem sabe situado na confluência destas duas tendências filosóficas. Um realismo que se reflete na Literatura segundo características especiais, as quais, pretendemos, sejam clarificadas no decorrer de nossas reflexões, mas (podemos adiantar) voltadas especialmente para aquilo que hoje se tornou preocupação maior em qualquer domínio do saber cuja intenção esteja voltada para esse mesmo objeto: o da apreensão do sentido da realidade.

Para tanto a literatura que tem esse tipo de preocupação, adere a meios de expressão determinados mas nem sempre coincidentes entre seus criadores, voltados, contudo, para um mesmo fim, qual seja, o de conseguir, por tais traços expressivos, penetrar fundo na riqueza e no modo de existência humana.

Por meio dessas características poder-se-á notar, ainda, mais uma qualidade deste tipo de literatura, qual seja, a do fundamento moral da sua linguagem. Como toda moral, embora tenha seu embasamento no real, nestes textos ela se apresenta, acima de tudo, como um dever ser, isto é, como uma forma de conhecimento avaliador da posição do homem na sociedade. Daí se infere não possuírem, tais obras, uma intenção moralizadora no sentido convencional da palavra.

A fim de podermos desenvolver a tese enunciada neste prefácio, segundo a qual um novo realismo literário está deixando suas marcas em pelo menos uma parcela da literatura brasileira contemporânea, nada mais necessário do que escolher uma obra que tenha a qualidade de exemplar para os nossos propósitos.

Por exemplar entendemos, ao fazer nossa opção, uma obra que se proponha, ela própria, como obra-tese, no sentido de tornar operacionalizado, pela linguagem artística, o conceito de Realismo Humanista como um traço formal de uma nova tendência literária.

O fato, contudo, de poder se apresentar como uma obra-tese, não implica em dever ser tomada como paradigma de análise e de interpretação para toda e qualquer preocupação teórica com a explicitação do sentido do realismo literário nos nossos dias, pelo simples fato de não existir, hoje, uma direção única para que a Literatura busque a "verdade" sobre o real e tão pouco para que lhe dê forma.

Esse é um dado significativo, pois fica refletido diretamente no modo de elaboração do trabalho ora apresentado. Não recaindo nossa escolha em nenhuma obra-padrão, as reflexões tecidas, mais do que originárias de um modelo, se desenvolvem no sentido de buscar, na exemplaridade de uma obra, o suporte para a comprovação de uma tese.

Para tanto nosso procedimento é acima de tudo indutivo, provocando sínteses parcelares de raciocínios que se encaminham para um final igualmente aberto.

A insatisfação da qual pode ficar vitimado o leitor no decorrer do processo de leitura, não podemos nos furtar, a não ser tentando minimizá-la com a promessa de que "ainda voltaremos a tratar do assunto".

Assim, a partir de uma elucidação mais ampla do conceito de Realismo Humanista, bem como da definição sobre a escolha do material empírico exemplar, esse trabalho desenvolver-se-á no sentido de tentar esclarecer alguns pontos sobre matéria tão controversa, como têm mostrado as diferentes reflexões sobre o Realismo em Literatura.



I. UM NOVO REALISMO LITERÁRIO

Para que se possa compreender, ou mesmo validar, a proposta contida no título deste capítulo, faz-se necessária alguma explicação preliminar.

Tal explicação liga-se à insatisfação motivada pelo reconhecimento da insuficiência das várias definições conheci-das do conceito de realismo literário⁴, insuficiência esta, notada quando procurávamos utilizar tal conceito quer no exercício de análise, quer na interpretação de algumas obras brasileiras produzidas no espaço da contemporaneidade⁵. Se a definição selecionada para os fins aos quais nos propúnhamos revelava-se inicialmente satisfatória, a partir de um dado momento da investigação a sua incapacidade no apreender a obra como um todo, ficava notável.

Essa insatisfação provocou-nos a curiosidade por buscar as razões de tal insucesso, a partir do que duas hipóteses foram levantadas: 1. A insuficiência das diferentes definições seria devida à constatação da historicidade imanente a qualquer conceito (portanto igualmente válida para o conceito de realismo literário), sendo que a superação do conceito vigente indicaria fidelidade ao movimento dialético da razão; ou 2. A singularidade, a marcar cada autor contemporâneo, daria à obra produzida uma individualidade tão grande, ao ponto de nenhuma definição até hoje formulada com o fim de caracterizar, quer uma escola, quer um estilo realista, conseguir tornar transparentes as reais intenções de cada um.

A segunda hipótese foi sumariamente descartada. Bastou-nos a revisão de algumas obras para percebermos as suas vinculações por algumas constantes realistas, já indicadas no prefácio desta tese.

Restou a primeira, sobre a qual teceremos considerações.

4. Em Osborne (Estética e Teoria da Arte) pode-se encontrar, sintetizadas, várias definições de realismo literário já formuladas em Teoria da Literatura.

5. Por contemporâneo fica abrangido aqui, o período de tempo que vai da década de 60 aos nossos dias.

As reflexões sobre a historicidade de qualquer conceito não se apresentam como produto de alguma visão nova em Teoria do Conhecimento. A historicidade é tanto um produto da capacidade inesgotável da razão humana, a qual não se satisfaz com a aceitação de um conteúdo definitivo do conceito, como da dinamicidade do real a partir do que ficam modificadas, no tempo, as relações entre os entes⁶ da realidade, provocando um modo diferente do homem percebê-las e de compreendê-las.

Se a realidade é constante devir, em cada fase do seu desenvolvimento, tanto natural como cultural, o estudioso a espelha por um sistema coerente de julgamentos que se ajustam a novas idéias.

Assim sendo, também o conteúdo de um conceito mostra-se inesgotável, sendo o fato de ser ele conhecido num determinado momento com uma certa substância, precisamente o motivo determinante da alteração dessa substância, pois a partir de então o estudioso, ao utilizá-lo como instrumento intelectual do seu trabalho, acaba (pela necessidade reflexiva de aprofundamento no objeto) reconhecendo, quer a sua insuficiência, quer a sua inadequabilidade. Daí em diante o conceito tanto pode ficar ampliado na sua abrangência, sem contudo modificar-se substancialmente, como pode ter modificada a sua substância, o que implica ter alterada a sua definição.

Um outro dado a considerar, é o de que muitas vezes o conceito, sem sofrer alteração substancial, revela-se inadequado para a captação de um dado objeto da realidade, pela simples razão de se terem alterado os conceitos que com ele mantêm afinidade de sentido.

Em síntese, a consideração da insuficiência do conceito para explicar determinado objeto, suscita, no investigador, a procura de um novo modo de compreendê-lo, além de tornar patente a verdade segundo a qual a sua historicidade não pode ser pensada como um mero fenômeno cronológico, mas, sim, como algo a ele intrínseco.

O conceito de realidade, por exemplo (a ele faremos inúmeras referências no decorrer deste trabalho), merece

6. Por entes da realidade compreendemos, neste trabalho, todos os objetos que a constituem, sejam objetos materiais, sejam espirituais.

atenção especial, pela relação de implicação direta mantida com os conceitos quer de realismo, quer de realismo literário.

Tal conceito apresenta conteúdos variados no tempo, pelo fato de o seu objeto manifestar-se diferentemente aos homens, em consonância com as alterações por ele sofridas sob circunstâncias determinadas.

Sem querermos de modo algum promover uma discussão teórica a seu respeito, pois isso fugiria aos reais propósitos desta investigação, podemos, de imediato e apenas como efeito exemplificador, apreciar dois de seus conteúdos mais discutidos: se a questão maior a envolver o conceito de realidade já foi o da existência das coisas ou dos objetos (e aqui nos referimos ao objeto material), hoje o problema da realidade apresenta-se como uma questão relativa ao modo de ser específico das coisas e isso sugere um conteúdo algo diferente do anterior, constitutivo de uma nova definição. Se a problemática se volta, agora, para o modo de ser específico dos entes formadores da realidade, isso significa que as coisas ou os objetos não valem mais tão simplesmente pelo seu "em si", mas pelo modo como se relacionam entre si.

Explicando melhor, hoje não é a questão da existência do mundo sensível o problema proposto como objeto de cogitação ao estudioso. Dá-se de um modo geral como pressuposto o mundo da realidade sensível, como se têm por pressupostas tanto a existência como a "presença"⁷ dos entes que a constituem.

Faz-se contudo necessário refletir sobre o caso particular do homem como um desses entes da realidade, ou seja, como um dos seus próprios objetos. Há nele uma peculiaridade exclusiva, pela qual, além de sujeito ele também se coloca como objeto da realidade. Isso porque assim como os entes do mundo são objetos da sua sensibilidade, também o são do seu conhecimento e da sua ação - e não se pode desconsiderar que também ele é um desses entes.

Estamos então não apenas aceitando o homem como um ser da realidade, mas estamos igualmente aceitando a existência de uma consciência que pensa essa realidade. Assim sendo, se

7. O termo é tomado de empréstimo a Heidegger, quem afirma a "presença" dos objetos no mundo, contraposta à "existência" do homem (um modo de ser no mundo).

admitimos que pela consciência o homem pensa o mundo, temos de admitir também a realidade desse domínio, por intermédio do qual ele capta tanto a própria existência como a "presença" dos objetos no mundo: a realidade da sua consciência⁸.

Se a primeira definição do conceito de realidade, por implicação embora unilateral, confere ao conceito de realismo a tônica da separação de sujeito e objeto, o segundo modo de pensar a realidade sublinha a relação entre os dois pólos, como uma relação necessária na medida em que a percepção das qualidades do objeto só se dá a partir da sua relação com o sujeito. Isso quer dizer que o objeto, abstraído do sujeito, nada significa.

A realidade fica então, compreendida como um sistema de relações entre os seus entes, inclusive dos homens entre si, importante, nesse caso, acima de tudo, o modo como fica promovida tal relação no tempo histórico.

Essa relação, quando caracterizada como uma relação entre dois termos, quais sejam, um sujeito pensante e um objeto pensado, manifesta-se, pela dinamicidade inerente ao real, como uma relação de oposição cuja síntese se apresenta como a própria condição de transformação desse real e de todos os objetos nele contidos, e isso inclui o homem.

Se isso é verdade, o realismo, como um modo de conceber a realidade, tem necessariamente de expressar tal síntese, pois só assim consegue captar a dialética do real.

Temos então como postulado, a realidade composta de pessoas e coisas, convivendo dinamicamente numa relação de oposição natural (à vida de um se opõe a não vida do outro; à humanidade de um, a não humanidade do outro; ao dinamismo de um, a estaticidade do outro, só para lembrar alguns exemplos), bem como uma consciência que pensa essa realidade e porque a pensa, a produz. Uma consciência a qual, refletindo sobre os entes formadores da realidade, reflete sobre si mesma e a si mesma, igualmente, produz.

Esse, como dissemos, é um postulado sobre a realidade e como todo postulado, deve corresponder a uma prova se quisermos adotá-lo como um princípio válido.

8. Tais idéias são fundamentais na consideração sobre uma definição pelo menos parcialmente nova do realismo literário.

Assim sendo, qualquer concepção realista sobre a realidade teria, tendo em vista essas reflexões, de proceder a um questionamento do sentido da realidade num momento dado, a fim de reconhecer o papel exercido pela consciência humana quer na produção, quer na organização deste espaço.

Com isso pretendemos dizer que qualquer concepção realista sobre o mundo só pode ser assim qualificada, se tem o homem (a sua consciência) como o ente principal entre aqueles que constituem a realidade. Se só o homem produz cultura, e se apenas a ele é dada a capacidade de modificar, intencionalmente as condições naturais do ambiente em que vive, não há como fugir à consideração de ser ele o centro da realidade.

Este reconhecimento tem cabido a toda filosofia que se diz humanista, mas à arte tem sido reservado o privilégio de expressá-lo.

Na tentativa de mostrar o esforço, no campo da arte, de refletir essa concepção sobre a realidade e que tem como seu centro o homem, optamos por focalizar nosso interesse na obra da autora Lygia Bojunga Nunes, sobre a qual teceremos considerações no próximo capítulo.

Por outro lado, intentando mostrar não ser novo, na Filosofia, o reconhecimento acima aludido (embora nas filosofias contemporâneas ocupe lugar de destaque), escolhemos o texto de Platão, "A Alegoria da Caverna", parte de uma das suas obras maiores intitulada A República.

No Livro VII d'A República, Platão nos mostra Sócrates convidando Glauco a imaginar-se numa habitação subterrânea semelhante a uma caverna, onde vivem homens com suas pernas e o pescoço acorrentados desde a infância. Três lados da Caverna são totalmente fechados e o recinto recebe iluminação de um fogo aceso sobre uma eminência, que projeta a claridade acima de suas cabeças. Como tais homens se encontram acorrentados, são impedidos de se mexer e de enxergar, exceto o que lhes está à frente. Um caminho ladeado por um pequeno muro serve de barreira entre o fogo e os prisioneiros, sendo que por ele passam pessoas carregando objetos como estatuetas de homens e animais de pedra, de madeira ou mesmo de outro tipo de matéria. Pela luz que penetra na Caverna, as sombras destas pessoas ficam projetadas sobre a parede que

emoldura o lado para o qual estão voltados os rostos dos prisioneiros.

Os caminhantes, com os objetos que carregam, produzem sons indistinguíveis aos habitantes do recinto.

Acostumados como estão desde a infância à vaguidade das imagens e à ambigüidade dos sons cujas origens ignoram, os prisioneiros vivem em um mundo ilusório que tomam por realidade.

Sócrates convida Glauco a continuar imaginando a libertação de um desses prisioneiros, que saindo da escuridão, é colocado repentinamente face à luz. O primeiro momento fá-lo voltar os olhos para a sombra, feridos como estão sob a intensa claridade. O ofuscamento o impede de distinguir os objetos cuja sombra enxergava até há pouco.

Só depois de muito esforço, acostumando-se à luz do Sol, ele é capaz de reconhecer como ilusório o que antes tinha como real. Reconhece como sombras o que antes via, e como ecos o que antes ouvia. Suportando agora o fulgor do Sol, tal homem atinge a compreensão de que sua vida não passava, até então, de um sonho obscuro.

Assim compreendendo, ele lamenta a sorte dos companheiros de cativeiro.

Mas, continua propondo Sócrates ao discípulo, imagina ser esse homem devolvido à Caverna, e compadecendo-se dos companheiros, querer instruí-los mostrando-lhes o ilusório do mundo em que vivem, descrevendo-lhes o mundo iluminado pelo Sol. Seus companheiros rir-se-ão de sua pessoa e o tomarão por louco, ameaçando-o, inclusive de morte, caso persista em tão "absurda" intenção.

A Alegoria oferecida por Platão sob a forma de um diálogo entre o mestre Sócrates e o discípulo Glauco, cujo significado primordial pode ser o de expressar a dialética dos mundos sensível e inteligível, pensada por outro ângulo, se apresenta como um Mito⁹ pela sua qualidade de procedimento pedagógico: utilizando-se de imagens, o filósofo veicula uma "verdade" filosófica por meio da qual adverte os espíritos sobre a relação mimética entre as coisas e as idéias, bem

9. Abbagnano, op. cit., p. 644.



como sobre a precariedade do mundo sensível face à universalidade e permanência do mundo inteligível.

Por tais referências, fica nítida uma preocupação de Platão com o esclarecimento, ao homem, do que ele julga necessário ao homem, conhecer.

Utilizando-se do discurso direto, por meio do qual a fala do mestre se sobrepõe à fala do discípulo, revelando o procedimento daquele, para conseguir que este, paulatinamente, se aproprie do conhecimento que lhe está sendo revelado, o argumento processa-se num encaminhamento lógico e coerente de imagens e idéias, deixando patente a importância da experiência na aquisição do conhecimento pelo homem (o que indica um posicionamento realista face ao mundo sensível, apesar de no seu sistema teórico ele conferir realidade ao "mundo das idéias"). Da mesma forma e naturalmente pela sua crença na realidade do mundo das idéias, Platão considera a precariedade da experiência (o mundo sensível) na promoção de tal conhecimento: sozinha (podemos resumir o que o Filósofo dizia), a experiência pouco representa apesar de poder ser tida como a causa ocasional da descoberta. Embora ela advirta e impulsione o indivíduo para o verdadeiro conhecimento, este só ocorre como ponto final do movimento dialético ascensional do espírito.

A significação da Alegoria incide sobre os conceitos de ciência (conhecimento) e opinião, do que pode ficar extraída uma concepção realista do mundo, se por concepção realista pretendemos chamar aquela que aspira a "verdade" sobre o real: os prisioneiros, escravos dos sentidos, iludidos com as imagens que de si mesmos formam e com o que creem ouvir dos sons emitidos fora da Caverna, ignoram os objetos do mundo sensível, confundem o falso com o verdadeiro. A ciência só chega àquele ao qual, libertado dos grilhões, é dada a conhecer a luz do Sol.

O Sol, para Platão, simboliza, como filho engendrado do Bem, a suprema idéia, cuja luz emitida permite ao homem distinguir os objetos sensíveis, bem como encaminhar-se para o mundo verdadeiro do conhecimento.

Note-se que os raios de luz projetados no fundo da Caverna passam acima das suas cabeças, como a obrigá-los a olhar para cima - é o movimento ascensional da dialética,

encaminhando os espíritos para a contemplação do "mundo verdadeiro".

Fica claro o paralelo estabelecido pelo Filósofo (o que nos parece intencional dada à qualidade "didática" do Mito) entre o mundo das aparências sensíveis, mundo do vir-a-ser, mundo imperfeito, e o mundo das idéias imutáveis, o verdadeiro mundo real no seu modo de ver.

Para Platão, enquanto as idéias são objetos reais, o que chamamos de real não é senão a sombra do mundo das idéias.

Ora, enquanto alegoria, o texto em questão presta-se a uma gama variada de interpretações, permitindo tanto as analogias de sentido, como atualização no plano da significação. A sua utilização neste momento torna-se significativa neste trabalho, além da já assinalada e que continuará sendo aqui trabalhada: a do reconhecimento da importância do homem como um indivíduo a quem se necessita orientar na busca da "verdade", tanto sobre si mesmo como sobre o outro (veja-se que ele é retirado da Caverna e trazido à luz do Sol, como se alguém o estivesse encaminhando, e ainda assim, porque o libertam das correntes). Tal modo de se posicionar face ao homem envolve, seguramente, uma concepção humanista sobre o mesmo.

O texto cumpre deste modo, uma função: a de evidenciar o dado segundo o qual a preocupação com a desalienação do homem face ao ilusório da realidade (e aqui não faz qualquer diferença ser o mundo real o das idéias ou o do sensível) é uma preocupação antiga (embora não se possa negar - e isso está fora do texto - que ela corre paralela ao seu contrário), além de registrar uma atitude realista sobre o mundo espacial e sobre os entes que o constituem.

Uma corrida de olhos pela História da Filosofia poderia registrar preocupação semelhante em momentos seqüentes no tempo. Apenas para citar dois filósofos, em Hegel por exemplo, encontramos o uso do termo alienação para indicar a situação do homem socializado, contudo, apartado, alienado do mundo da natureza. O mundo da cultura o aparta da própria natureza. Em Marx, é o trabalho o fator de alienação nas sociedades capitalistas, especialmente a divisão do trabalho que faz do homem um alienado do seu próprio produto. Da mesma forma a preocupação não é nova entre os dedicados à cria-

ção literária¹⁰.

De outro lado, a exemplaridade da Alegoria mostra-se oportuna para tornar mais uma vez explícita a historicidade imanente a todo conceito. E neste caso, é o conceito de Realismo o que vai nos preocupar, desde que a intenção de desvendar ao homem o conhecimento "verdadeiro" sobre o real, implica um posicionamento realista frente ao homem e frente à realidade.

Resta ainda admitir a atualidade de qualquer figura alegórica, desde que a significação que dela pode ser extraída é sempre uma significação plural.

As questões propostas por Sócrates a Glauco, quanto ao fato de os prisioneiros, não tendo jamais visto coisa alguma senão sombras, não poderem deixar de tomá-las por realidades, no plano alegórico não seria sempre uma questão atual?

Elas não incidem sobre uma face da história do homem, desde o momento em que ele, agrupado com outros homens, viu-se voltado, com prioridade, para os objetos do seu mundo social, em detrimento do conhecimento objetivo do mundo da sua interioridade? E assim sendo, na cisão aparente desses dois mundos ele não se vê privado de compreender e de julgar justamente o pólo que pensa conhecer, ou seja, o da realidade do mundo exterior no modo como a ele se apresenta?

No Mito do Fedro, Platão expõe a situação do homem como

... análoga à do proprietário em cuja casa, sem que ele o saiba, um grande tesouro está oculto. Ele o possui, portanto, mas não pode usá-lo. Somente a sorte de uma busca feliz pode levá-lo a descobrir que o possui....Sem a experiência que nos possibilite descobri-lo, corremos o risco de desconhecê-lo para sempre¹¹.

Percebe-se, por aí, a importância já aludida, da experiência na vida do indivíduo.

Contudo, no nosso entender, se nossa vivência não ultrapassa o domínio da experiência no mundo da realidade exterior, nos encontraremos ou como o prisioneiro da Caverna de Platão, iludidos quanto ao conhecimento a respeito das coisas e dos outros homens, conseqüentemente a respeito de nós mesmos (alienar-se do outro é alienar-se de si próprio,

10. V.p.ex. Lobato, especialmente suas obras dedicadas ao público jovem.

11. Cresson, A Filosofia Antiga, p. 38.



como já afirmaram alguns teóricos¹²), ou como o homem do Fedro, aprisionados na nossa própria Caverna, pela ignorância de nossas virtualidades e pelo desconhecimento de nossas possibilidades.

E aqui a analogia com o homem dos nossos dias parece ficar clara, servindo-nos de parâmetros, de um lado, as advertências do Filósofo segundo o qual só nos daremos conta da precariedade das informações que recebemos e da ilusão a que somos forçados quando enxergarmos a "verdadeira luz", ou seja, a verdade sobre os objetos do mundo sensível - para nós, a Realidade. De outro lado, a metáfora criada no Mito do Fedro, pela qual fica desvendada, para o homem, a posse de um tesouro, qual seja, o seu eu profundo, sua maior riqueza, com as potencialidades que ele lhe confere: o poder da "consciência real".¹³

Percebe-se então, pela estrutura dialógica inerente à sua Alegoria, uma intenção do autor, em sistematizar parte da sua concepção sobre a relação do homem com a realidade.

Tal tomada de posição fica nítida pela utilização de uma linguagem comparativa, por meio da qual a oposição entre os dois mundos - o sensível e o das idéias - bem como o modo de concebê-la, expressado por códigos, vão dando ao discípulo a oportunidade de, por deciframentos parcelares, apreender sua significação total (sem que possamos esquecer o fato de a significação alegórica, neste contexto, ficar inserida no sistema filosófico de Platão).

Mas é exatamente essa forma codificada que permite a pluralidade de significações. Especialmente ao crítico, a inteligibilidade da Alegoria permite - até mesmo provoca - as analogias de sentido com o que acontece no mundo de hoje.

A primeira analogia que nos ocorre, e agora pensamos no Mito e não na Alegoria, é a do procedimento do mestre (Sócrates) na "intenção" de revelar ao discípulo (Glauco) o que ele considera como verdade, procedimento pedagógico comparado à preocupação de boa parcela dos autores contemporâneos da nossa Literatura, em produzir uma obra a qual, sem sair do plano da sua imanência, carrega consigo o sentido da rea-

12. Marx, O Capital, Vol. I, p. 46.

13. Marx-Engels, Teoria sobre a Literatura e a Arte, p. 20.

lidade e internamente o desvenda ao seu virtual leitor.

E do mesmo modo ^{como} diz Platão, se o mundo sensível se apresenta como um mundo ilusório, o realismo caracterizador de tais obras, na intenção de desvendar, pela linguagem, esse ilusório, jamais poderia ser o realismo da simples reprodução fiel da realidade, pois se assim fosse, seu papel seria o de manter a ilusão à qual se vêem presos os indivíduos, em sua maior parte. E o fundamento moral dessa parcela da nossa Literatura está precisamente aí.

Mas há um outro dado a ser considerado: se hoje, como já dissemos, os entes da realidade encontram-se ultrapassados no seu "valor-em-si", necessitando ser conhecidos pelo modo como se relacionam, a qualquer postura realista em Literatura o que em primeiro lugar interessa, é, seguramente, tornar transparente uma atitude que capte, internamente, o sentido da realidade próprio de um momento particular.

Nos textos assim perspectivados, cujo caráter auto-reflexivo pode ser detectado a partir dos diferentes elementos estruturais do discurso, o verossímil parece assumir sua exata função, qual seja, a de tornar o texto mais verdadeiro do que a realidade, objeto de transfiguração, conforme será comprovado no desenvolver deste trabalho.

Voltando à Alegoria, quando Sócrates convida Glauco a imaginar-se numa Caverna e descreve a situação em que se encontram, desde a infância, os prisioneiros impedidos de olharem senão numa direção, o que Platão parece querer revelar é a verdade segundo a qual, o mundo que a vista nos revela é o mesmo mundo a nos iludir e nos aprisionar. A precariedade do mundo social que acorrenta o homem desde a infância constrange-o a olhar apenas numa direção sem que disso ele tenha ciência, "a opinião" prevalecendo sobre o conhecimento.

Continuando esta parte, Sócrates convida o discípulo a imaginar a libertação de um desses prisioneiros, levado para fora da Caverna a fim de contemplar a luz do Sol. Analogamente o escritor seria aquele que "ilumina" a personagem, revelando-lhe o que lhe está à volta como o conhecimento correto sobre a realidade - atingido, no caso do prisioneiro, na contemplação do mundo das idéias (o verdadeiro mundo real).

Pela Alegoria fica revelada também, na culminância do processo ascensional da dialética de Platão, a situação do



homem face à verdadeira luz, isto é, face ao verdadeiro conhecimento, o qual, permanecendo a tal ponto ignorado de cada um, se revela a quem, rompendo as correntes que o aprisionam (por analogia, as barreiras à sua justa consciência), sai de si mesmo em busca do sentido das suas experiências no mundo da realidade social - o que significa a busca do auto-conhecimento, tônica das obras consideradas.

Com isso Platão oferece-nos, embora sob o enfoque de um realismo idealista, uma visão do homem como totalidade de ser interior e de mundo exterior, a única visão capaz de nos revelar o verdadeiro sentido da nossa experiência sócio-individual: a do homem como unidade de ser, nas suas relações de consciência e mundo.

Numa segunda parte da Alegoria o Filósofo completa o processo dialético do pensamento, ou seja, a descida do prisioneiro, do mundo inteligível ao mundo sensível, culminando com a sua volta ao interior da Caverna, reconhecendo, agora, a verdade sobre cada objeto.

No seu sistema filosófico, esta é a problemática da mimesis. A do homem já "iniciado" na ciência que, tendo atingido o último grau por ele denominado de noésis, é capaz de reconhecer, pela certeza imediata que procede de uma intuição direta e que dispensa qualquer raciocínio, os objetos do mundo sensível. É a relação necessária entre os dois mundos - entre os entes-modelos e as coisas-cópias.

Contudo, a analogia com a volta do prisioneiro à Caverna, bem como com a sua preocupação em revelar a "verdade" aos antigos companheiros, pode assim ficar expressa: enquanto o Filósofo, por um movimento dialético do pensamento, promove uma ascense do espírito que vai do mundo ilusório da aparência ao mundo absoluto do inteligível, para posteriormente o espírito voltar ao mundo dos sentidos, para nós, a relação entre a imanência do mundo da interioridade do sujeito e a transcendência do mundo sensível é uma relação necessária e interativa, além de intencionada, que lhe possibilita uma tomada de consciência da sua posição e do seu papel no mundo da realidade dos homens e das coisas. A verdadeira praxis, podemos mesmo aventar, já está também no comportamento do prisioneiro que, adquirindo a verdade sobre o mundo real (o das idéias), tenta desalienar seus companheiros.

Contudo, a recusa daqueles que "viam sem ver" e "ouviam sem ouvir", em aceitar ver a luz do Sol, é uma revelação do quanto é difícil transformar o que de há muito está feito.

Ainda, se queremos continuar com as analogias, se ao escravo liberto das correntes e curado da ilusão, o acostumar-se à maneira justa de ver as coisas é um processo doloroso (os olhos ficam feridos com os raios do sol), àquele homem de hoje, acostumado a viver na "escuridão", o conhecimento da verdade sobre si mesmo, que não é senão parte da verdade sobre o outro, é igualmente uma assunção dolorosa, pois da sua revelação decorre o sentimento da responsabilidade sobre o próprio modo de existir.

Se o prisioneiro da Caverna necessita, ao ser libertado, de hábito para ver os objetos da região superior até que seus olhos não mais se firam à visão da luz do sol, o homem de hoje necessita de tempo para acostumar-se à verdade sobre si mesmo. Isto significa que, se o desvendamento do autêntico real - contrariamente ao acontecido com o homem da Caverna - ocorrer-lhe desde a sua entrada no mundo, a assunção da responsabilidade pelo próprio ser e pelo outro ser-lhe-á menos penosa e a sua participação social mais gratificante.

Para tanto basta dar ao homem a oportunidade de desenvolver as potencialidades que ele traz ao nascer, sendo que entre elas está a do pensamento reflexivo.

Oportuno se faz, aqui, transcrever um pequeno texto de Karl Jaspers, segundo o qual o ser humano encontra em si próprio a fonte da reflexão filosófica:

Uma menina faz um passeio: à entrada de uma clareira, contam-lhe histórias de duendes que ali dançam à noite. "Mas no entanto eles não existem..." Falam-lhe, então, de coisas reais, fazem-na observar o movimento do sol, discute-se a questão de saber se é o sol que morre ou a terra que gira. Criam-se razões para acreditar na forma esférica da terra e em seu movimento de rotação... "Mas isso não é verdade, diz a menina batendo o pé, a terra não gira. Só acredito no que vejo". Replicam-lhe: "Então não acreditas em Deus; pois não o vês". A pequena parece interrogar-se e depois responde resolutamente: "Se ele não existisse, nós não estaríamos aqui." Ela tinha se surpreendido diante da realidade do mundo: ele não existe por si mesmo e ela compreendia a diferença que há entre um objeto que faz parte do mundo e uma questão concernente ao nosso ser e nossa situação no todo....

Poder-se-á constituir toda uma filosofia infantil, colecionando perguntas como estas. Alegar-se-á talvez que as crianças repetem o que ouvem de seus pais e de outros adultos; esta objeção é sem valor quando se trata de pensamentos tão sérios. Dir-se-á ainda que estas crianças não desenvolvem a reflexão filosófica e que, portanto, não pode haver aí entre elas senão o efeito de um acaso. Negligenciar-se-ia então um fato: elas possuem frequentemente uma genialidade que se perde logo que se tornam adultos. Tudo se passa como se, com os anos, nós entrássemos na prisão das convenções e das opiniões correntes das dissimulações e dos preconceitos, perdendo, no mesmo golpe, a espontaneidade da criança receptiva a tudo o que traz a vida que se renova para ela a todo instante. Ela sente, vê, interroga, e depois tudo lhe escapa. Ela deixa cair no esquecimento o que foi um instante a ela revelado e mais tarde ficará surpresa quando lhe contarem o que dissera e o que perguntara...¹⁴

Se o texto de Jaspers fala por si mesmo, ele vem em reforço da nossa posição, segundo a qual o homem que vive no espaço da contemporaneidade, mundo difícil para a reflexão sobre o outro e sobre si mesmo, pode, se assim quiser, compreender-se como um ser total, não deixando cindir-se em sua individualidade.

Está aí o traço marcante ao qual temos nos referido com relação a uma parcela da nossa literatura contemporânea: a sua função de desvendamento do autêntico real ao seu virtual leitor, impedindo-o de cair algum dia na crise existencial motivada pela descoberta da alienação a que foi relegado com o desconhecimento do verdadeiro sentido do real.

Se voltarmos à Alegoria da Caverna, talvez possamos compreender que a precariedade do mundo dos sentidos em oposição dialética com a região onde habitam as idéias, seja um modo de considerar este mundo no sentido de um relativismo se o tomamos como um sistema de referência. Afinal, se para o Filósofo as almas dos homens, lutando com animais deficientes, como expõe no Fedro, não vêem as idéias senão intermitentemente, a relação do homem com este sistema de referência faz desse sistema de referência o mediador do conhecimento para o homem. O prisioneiro necessita sair da Caverna (do

14. Apud Vergez e Huissman, História dos Filósofos Ilustrada pelos Textos, p. 386.



mundo da sua interioridade) e ir para o mundo exterior (o mundo da realidade), de onde contemplará a luz do Sol, símbolo do verdadeiro conhecimento, para retornar ao mundo da Caverna e fitar a própria luz: o conhecimento de si mesmo.

Embora reconheçamos que para alguns este raciocínio possa significar uma inversão do esquema platônico, são as suas idéias mesmas que nos permitem formulá-lo. Se nele o movimento dialético mostra-se um movimento ascensional a partir do mundo dos sentidos, julgamos ser correta a nossa afirmação segundo a qual tal mundo possa constituir-se no sistema de referência para o homem, evidentemente, não no sentido de um arquétipo imutável como é visto por ele o mundo das idéias.

O mundo dos sentidos apresenta-se, também no seu sistema filosófico, como o de uma realidade em perpétuo movimento e na medida em que o tomamos como o sistema de referência para a vida do homem, estamos admitindo a sua historicidade bem como a historicidade do próprio homem.

O novo realismo literário ao qual queremos nos referir nesta investigação, capta essa dimensão da realidade em devir, nela incluído o homem.

Se a mudança sempre foi uma característica da totalidade das coisas existentes, especialmente no mundo contemporâneo onde a rapidez é a sua tônica, parte das obras produzidas neste espaço da contemporaneidade têm, na figura das suas personagens principais, a imagem de um homem incapaz de perceber-se em termos decisivos e permanentes. E por aí, voltamos a insistir, fica revelado o seu caráter de verossimilhança, pois precisamente por esse fenômeno tais obras ultrapassam, em verdade, a própria realidade reforçando a máxima de Aristóteles, segundo a qual, a poesia é mais verdadeira do que a História.¹⁵

Voltando ao que acima considerávamos, lembramos que desde tempos remotos o pensamento filosófico reconheceu a precariedade do imutável como categoria explicativa do humano, vendo no homem um ser cuja visão do mundo jamais pode ser nítida, porque jamais pode basear-se quer num tempo quer em valores cristalizados - e a História está aí para nos forne-

15. Aristóteles, Arte Retórica - Arte Poética, p. 278.



cer todo o tipo de provas.

Impulsionado por forças de renovação, o homem dos nossos dias se vê incitado à busca de novas metas, numa inserção histórica quase sempre inconsciente, inconsciência que acaba por gerar-lhe uma série de conflitos e por vedar-lhe o reconhecimento da sua responsabilidade no processo social.

Num mundo, então, no qual a inconsciência do homem evidencia um atraso quando comparada ao desenvolvimento cultural das sociedades, especialmente o desenvolvimento tecnológico, surge um conjunto de autores cuja maior preocupação fica revelada na sua produção literária: a de, por algum modo, levar o homem a superar tal atraso, conscientizando-o da capacidade de transformar o mundo e transformar a si mesmo.

A crença que tal literatura deposita no homem, permite-nos vê-lo aventurando-se além da cosmovisão estabelecida, a partir do que a linguagem fá-lo questionar não apenas o próprio modo de existir, mas e principalmente as circunstâncias motivadoras desse modo de existir. Neste questionamento onde tal homem fica refletido na personagem principal, esta acaba por reconhecer, também, as limitações aos vários modos de existir posicionados nos textos, o que não a libera para uma existência plena e que a leva a reconhecer-se como um ser da sociedade. Por tais dados fica difícil duvidar de que tais obras sejam, de fato, obras realistas.

Reconsiderando a questão referente à importância da mudança social na vida do homem contemporâneo, acreditamos serem as condições mesmas da mudança, hoje desenfreada e muitas vezes escapando - pelo inédito de certas previsões - ao controle do homem, o que lhe dificulta a compreensão de ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto desse processo e de que, na sua relação com o outro, são criados laços de interdependência os quais jamais poderão ser desconsiderados.

E a consciência de si mesmo como ser social, como ser interdependente, se despertada, acusaria uma nova mentalidade na medida em que o conhecimento do outro é a fonte geradora do conhecimento de si próprio.

E por esta razão, por necessitar o mundo de hoje de um homem que fundamentalmente se conheça, pelo menos numa boa parcela a literatura contemporânea tem se voltado, no nosso país, para a valorização do outro, para a valorização do co-

letivo, na expectativa de levar, pela exemplaridade da personagem principal, o indivíduo a uma existência social consciente.

Levar o leitor a reconhecer-se como um ser capaz de se auto-avaliar, auto-criticar, auto-interpretar, parece ser uma das suas metas prioritárias; e isso por nenhuma exigência a ela exterior, mas por imposição de um momento histórico do qual tal literatura é parte constituinte. Para tanto a obra que sob tal perspectiva se constrói, adquire complexidade de no nível da complexidade de um mundo, de um momento e de um homem cujos desígnios não podem ser facilmente esclarecidos. Disto resulta uma tendência realista, onde pela ficção torna-se mais claramente desvendável este mundo novo.

Tal momento culminante para a eclosão de um homem novo, registra-se como um espaço de tempo quando as reservas humanas estão se esgotando, quando resistências estão sendo queimadas e que portanto torna-se exigente quanto à desalienação de um ser de quem se exige total responsabilidade. Daí essa nova tendência literária realista a qual desvenda, para o leitor, o mistério das sombras que o conservam, tal como os prisioneiros da Caverna, cativo de si mesmo.

Curiosamente só agora, no esgotamento de um processo que se constitui de longa data, a preocupação de torná-lo consciente começa a envolver boa parte da literatura brasileira, como uma corrente que cada vez mais engrossa e não simplesmente como tentativas isoladas embora sabidamente valiosas as quais já mereceram o devido reconhecimento.¹⁶

Parece contudo inegável, a dificuldade do registro de um mundo na dinâmica de todas as suas contradições, registro este que nenhuma das ciências humanas consegue nos dar, limitando-se a constatá-los.

Para transmitir uma visão do processo social em curso e no qual está inserido o homem de hoje, que não seja uma visão derivada mas o processo mesmo, só a Arte pode nos dar. É quando o autor recorre à ficção, mostrando, seja pelo fenômeno da verossimilhança, uma fidelidade ao real por meio de um realismo não encoberto por ideologias que tentam mascará-lo, mas revelador do mundo e do homem como um ente do mun-

16. Como exemplo, podemos citar Machado de Assis.

do. Um realismo o qual, sem ser imanentemente crítico, não deixa de levar ao questionamento. Mas é mais do que crítico; desnuda o mundo, e, portanto, desnuda o homem.

Um realismo que, tememos, não perdure além de umas poucas décadas, pois ao homem sempre assustou conhecer o próprio homem.

Este é o realismo que pretendemos discutir nesta investigação: o Realismo Humanista.



II. A OBRA EXEMPLAR

A obra selecionada como exemplar para os fins aos quais esta investigação se propõe, é de autoria da escritora Lygia Bojunga Nunes¹⁷. Com seis livros publicados, Os Colegas, Angélica, O Sofá Estampado, A Casa da Madrinha, A Bolsa Amarela e Corda Bamba, Lygia destaca-se na vida intelectual e artística do país, como um entre os autores mais preocupados em levar ao público leitor uma imagem a mais fiel possível de uma realidade e de um tempo determinados: os do Brasil Contemporâneo.¹⁸

-
17. Embora Lygia Bojunga Nunes seja uma escritora voltada para a geração jovem, nosso objetivo não será, neste trabalho, o de discutir qualquer questão pertinente ao campo da literatura projetada para determinada faixa etária de leitores, se é que tal distinção seja justificada em se tratando de obras que mereçam o atributo de literárias.
18. A autora, premiada por toda a sua obra, além de ter absorvido atenção da crítica brasileira por diversas vezes, o que pode ser comprovado pelos ensaios, artigos e livros onde tem sido citada favoravelmente pela sua produção, tem livros traduzidos no exterior, como a seguir fica registrado:
- Quanto aos prêmios recebidos:
- 1971- Prêmio "Instituto Nacional do Livro de Literatura Infantil", com o livro Os Colegas, publicado em 1.ª ed. no ano de 1972.
- 1973- Prêmio "Jabuti" com o livro Os Colegas.
- 1975- Prêmio "O Melhor para a Criança", com o livro Angélica, publicado em 1.ª ed. no ano de 1975.
- 1976- Prêmio "O Melhor para a Criança", com o livro A Bolsa Amarela, publicado em 1.ª ed. no ano de 1976.
- 1978- Prêmio "O Melhor para o jovem", com o livro A Casa da Madrinha, publicado em 1.ª ed. no ano de 1978.
Prêmio "Lista de Honra da IBBY", por indicação de autor, com o livro A Bolsa Amarela.
- 1979- Prêmio "Altamente Recomendáveis para Jovens", com Corda Bamba, publicado em 1.ª ed. no ano de 1979.
- 1980- Prêmio "O Melhor para o Jovem", com o livro O Sofá Estampado, publicado em 1.ª ed. no ano de 1980.
Prêmio "Grande Prêmio da Crítica", com o livro O Sofá Estampado.
Prêmio "Hans Christian Andersen", como "Highly Commended", com o conjunto da obra.
- 1982- Prêmio "Bienal/Noroeste de Literatura Infantil e Juvenil", com o livro O Sofá Estampado.
Prêmio "Hans Christian Andersen", Medalha de Autor, com o conjunto da obra.

Dos seis livros que compõem a obra em questão, selecionamos quatro, com a finalidade de os utilizar como material empírico ilustrativo do nosso trabalho: O Sofá Estampado, A Casa da Madrinha, A Bolsa Amarela e Corda Bamba tendo este último nos atraído particularmente.

A escolha do referido material foi orientada, acima de qualquer outra razão, pela sua exemplaridade no tocante aos pontos capitais levantados no Prefácio desta Tese, sendo estes mesmos pontos em grande parte os determinantes do nosso interesse maior por Corda Bamba sobre as demais narrativas.

Com isso pretendemos dizer que não procederemos quer a uma análise, quer a uma interpretação global destes textos, no sentido de estudá-los sistematicamente sob o prisma da literariedade a eles imanente. Os mesmos serão por nós utilizados parcialmente embora de maneira enfática algumas vezes, em virtude de preencherem satisfatoriamente aquela postura realista referida no capítulo anterior, característica de parte da literatura brasileira contemporânea e à qual denominamos de Realismo Humanista.¹⁹

Por tal razão, julgamos apesar de tudo conveniente, tecer considerações que ultrapassam a simples literalidade dos mesmos, procedendo a algumas descrições analíticas ou mesmo a interpretações, as quais, em um trabalho de natureza diferente da agora proposta, ficariam melhor situadas em capítulos

Quanto aos livros editados no exterior:

Na França:

Nunes, Lygia Bojunga. Angélique a des idées. Trad. Noémi. Paris, La Farandole, 1979.

----- La Fille du Cirque. Trad. Alice Raillard. Paris, Flammarion, 1981.

----- La Maison de la Marraïne. Trad. Noémi. Paris, Messidor/La Farandole, 1982.

Na Espanha:

Nunes, Lygia Bojunga. El Bolso Amarillo. Trad. Mirian Lopes Moura. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

----- La Cuerda Floja. Trad. Mirian Lopes Moura. Madrid, Alfaguara, 1980.

Na Alemanha:

Nunes, Lygia Bojunga. Maria Auf dem Seil. Trad. Karine Shreiner. Hamburg, 1983.

19. Seria bastante útil estudar sistematicamente a obra de Lygia Bojunga Nunes, mostrando a articulação possível entre literatura para o público jovem, literatura como forma de conhecimento e o novo sentido do realismo literário ao qual estamos nos referindo. No momento, contudo, esta não é a nossa intenção primeira.

especiais. Algumas delas terão, como se verá, inclusive caráter conclusivo. Com isso esperamos proporcionar ao leitor um conhecimento abrangente sobre uma obra a ser utilizada apenas parcialmente no decorrer desta investigação.

Os textos de Lygia têm como matéria o espaço da contemporaneidade. Sua obra tem por tema a descoberta do homem por si mesmo, condicionada ao conhecimento da realidade social da qual é membro. Para tanto adota como assunto nos seus livros o mundo capitalista com toda a problemática das suas contradições, construindo histórias a partir de episódios do cotidiano que refletem, no nível da ficção, o espaço social brasileiro de duas décadas para cá.

Assim procedendo e ultrapassada a singularidade dos enredos que constrói, a autora acaba por atingir a essência do humano, presentificando, num jogo dialético, o particularismo de um momento histórico.

Sua obra é polêmica. Embora não tenhamos procedido a nenhuma pesquisa sistemática que comprovasse tal afirmativa, nos sentimos à vontade para formulá-la, a partir das respostas obtidas de leitores adultos sobre perguntas que lhes dirigimos no sentido de captar a recepção dos diferentes textos.²⁰ Para alguns, os livros são altamente estimulantes no que diz respeito ao despertar do gosto pela leitura, além de possibilitarem o desenvolvimento do senso crítico do leitor e de contribuírem para a efervescência da imaginação (dado que ganha relevo como altamente positivo em termos da literariedade da obra). Para outros, a aparente simplicidade dos textos fica praticamente neutralizada pela complexidade do tema, o que desestimula o leitor e dificulta o trabalho crítico do pensamento. Acrescem a isso, o dado, agora negativo, do estímulo que a referida leitura cria para o cultivo exagerado da faculdade imaginativa do leitor.

Tal polêmica poderia parecer irrelevante neste momento em que nossa preocupação não é, seguramente, a da análise ou mesmo a da comprovação da literariedade destas narrativas.

20. Tais perguntas foram formuladas a alunos nossos do Curso de Pós-Graduação em Letras, a graduandos do Curso de Letras, nossos estagiários, e a docentes de Português, nos conhecidos, que utilizaram, na ocasião, um ou outro livro da autora.

Mais importante do que isso é o que estas divergências sugerem a partir da sua constatação.

Conhecendo a obra da autora, não se necessita muito esforço para perceber, que uma oposição desta natureza é devi-da muito mais a diferentes concepções sobre o homem bem como a diferentes expectativas em relação às suas possibilidades de compreensão dos reais valores culturais de grupos e segmentos sociais (e aqui está a motivação para a polêmica), do que a uma análise objetiva e imanente de cada texto.

Acreditamos que no final das contas estes dois modos de apreciar os livros de Lygia refletem dois modos diferentes, se não opostos de ver o mundo, duas visões do espaço contemporâneo, particularmente do espaço brasileiro. Isso projeta um dado relevante, o qual investe os textos literários em pauta de um elemento expressivo, cuja significação não pode ser desprezada, pois se constitui em um elemento ca-pital para a identificação pelo menos parcial desta produção, àquela parcela da literatura contemporânea responsável por um novo sentido de realismo literário: o elemento ideológico. A relevância de tal elemento reside precisamente no fa-to de trazer, à dimensão artística, o engajamento do autor à realidade que serve de estímulo à criação.

A inserção da obra de Lygia num quadro histórico-social que realça as contradições tanto sociais como humanas - produto da instabilidade concreta de um momento -, é um traço do seu realismo, pois com isso os textos atentam para a "verdade social" (embora sempre na órbita de um relativismo, como ainda veremos), propondo-se, imanentemente, ao desmascaramento do "ilusório" sob o qual ficam racionalizados os com-portamentos e as atitudes de parte das personagens que compõem a diegese.

O aguçamento das contradições sociais nestes textos não obsta, contudo, a fusão de verdade e beleza, sendo tal fusão em grande parte responsável pela literariedade dos mes-mos. Pelo uso admirável das capacidades de intuição e de ima-ginação das quais se utiliza a autora, não apenas mas princi-palmente nos espaços das narrativas que desvendam o trágico problema do homem devorado pelo sistema, os textos ficam pe-netrados de ingrediente poético, como ainda teremos oportunidade de constatar.



Por aí se pode afirmar, da sua obra, que "verdade social" e "verdade artística" encontram-se em relação homóloga, a arte desvendando pela ficção, o real que se tornou objeto artístico pela imposição, ao criador, da verdade do seu conteúdo tanto histórico como humano. E este conteúdo é utilizado pela autora com toda a riqueza da sua capacidade imaginativa, para o que concorre uma linguagem altamente simbólica-tônica do seu discurso e elemento fortemente desmistificante no modo como expressa o seu realismo.

Com a publicação, em 1972, do seu primeiro livro intitulado Os Colegas, já se pode notar a preocupação com um problema maior que começa a ser questionado, de uma forma ou de outra, pelos pensadores da época: o do medo e o do domínio capitalista no Brasil. Utilizando-se de animais como personagens²¹, a narrativa reflete a ironia das contradições de uma sociedade e ao mesmo tempo espelha a esperança na superação desta mesma situação, sendo a síntese dialética de duas tendências - a da revolta e a da esperança -, a tônica de todas as suas narrativas, especialmente das que seguem a primeira. Para tanto, detém sua atenção prioritariamente na sociedade urbanizada, focalizando assuntos que com maior peso numa narrativa, menor em outra, reincidentem sempre: o da alienação, por exemplo, em Angélica; o da exploração do homem pelo homem, em O Sofá Estampado; o da censura, em A Casa da Madrinha; o da liberdade, da justiça social e da solidariedade, em A Bolsa Amarela; o da angústia e da crise existencial do homem do nosso tempo esmagado pela opressão social, em Corda Bamba.

Tendo por tema os assuntos exemplificados, utiliza-os, contudo, dentro de limites que ultrapassam o contingente e o relativo, atingindo pela linguagem tanto o particular como o universal, evidenciando por uma simbolização denotativa do particular, uma consciência que se inquieta na busca do universal, além de qualquer relativismo.

Embora a sua preocupação imediata seja nos textos a do homem comum e de suas ações no cotidiano - para o que cria

21. Nos livros Os Colegas, Angélica e O Sofá Estampado, as personagens principais são representadas por animais, enquanto em A Bolsa Amarela e A Casa da Madrinha, desempenham papel fundamental, embora não sejam os protagonistas.

sociedades em grande parte reificadas -, a problemática do humano universal fica ressaltada na sua obra, pela ênfase em uma visão segundo a qual o homem é e deve ser sempre o elemento mais importante. Constatada no conjunto das narrativas a crescente autonomia do objeto nas suas relações com o homem contemporâneo, a autora soma a esta uma outra face da realidade humana que possibilita abranger, da sociedade contemporânea, a sua dimensão global. Se no mundo da reificação muito pouco de positivo se revela hoje ao homem, deve restar-lhe a esperança de poder inaugurar um mundo novo. E este posicionamento não reflete nenhuma atitude utópica, pois quando um autor se coloca, como faz Lygia, sem subterfúgios face à existência humana autêntica, não se pode deixar de pensar numa direção do tempo histórico que leve a esse mundo novo. Por esse caminho sua obra alcança significativo nível de realismo.

No "conhecer-se acima de tudo" encontramos mais um dos pontos comuns, nas narrativas em foco, às obras de escritores brasileiros contemporâneos: o da busca, pelo indivíduo, do mundo da sua interioridade, sem que para tanto suas personagens adotem postura subjetiva diante da vida. Não o apreender-se na subjetividade do conhecimento psicológico de si para si, das próprias tendências, do próprio temperamento, mas conhecimento de si para a elaboração de projetos de vida; para a liberação do eu social. Em todos os livros de Lygia as personagens principais, no final da diegese, optam pelo modo de vida que julgam o mais "autêntico" para si próprias.

Para alcançar tal objetivo, a autora insiste no desvendamento do autêntico real, utilizando-se de uma linguagem em grande parte simbólica, por vezes referencial, que o resgata das sombras a que tem sido relegado; sombras que impedem aos indivíduos a verdadeira praxis, na medida em que separa para cada um pensamento e vida, quando não o impede de pensar. Aguçada é, então, a sensibilidade da autora para a percepção da diferença entre a máscara superficial e a essência íntima do homem, traço marcante nas suas narrativas, revelando-se na identidade de sentido das diferentes ações desempenhadas por suas personagens em cada texto.

Colaborando para sacramentar uma nova tendência realista, sua literatura seleciona eventos significativos, escalonando-os em função da singular problemática humana típico-



-simbólica que aborda, fazendo com que o mundo criado na narrativa se eleve à condição de microcosmo evocador de uma totalidade de relações humanas interativas.

Associa para o indivíduo - o que fica nítido para cada uma das suas personagens principais -, o atingir do conhecimento de si às possibilidades abertas pelo social, colocando no ponto de encontro entre os dois - e como mediador -, a ciência da necessidade de fazer opções claras mesmo que em detrimento de um bem no momento mais desejável.

Mas não é essa a realidade mesma de todo homem? não será a verdadeira opção aquela que se faz entre duas ou mais alternativas, todas relevantes, embora diferenciadas quanto ao domínio do relevante? Se isso pode ser verdadeiro, uma opção é um ato consciente além de crucial para o optante. Por isso implica responsabilidade e como todo ato responsável, cria deveres que acabam por levar a pessoa à ultrapassagem do seu eu subjetivo em benefício do seu eu total²². Isso não quer dizer alienar-se de si mesmo, mas responsabilizar-se por si próprio, o que significa responsabilizar-se pelo outro.

Dá que a representação do real nos textos não possa ficar isenta de uma parcela de idealização, algumas vezes mesmo de sentimentalismo e isso fica refletido nas personagens principais que cria: personagem inquisidora, responsável, humana nas suas atitudes, individualista nos seus projetos.

Apanhadas no dinamismo dos seus cotidianos como é o caso de Alexandre (A Casa da Madrinha), Raquel (A Bolsa Amarela), Vítor (O Sofá Estampado) e Maria (Corda Bamba), protagonistas das obras que mais nos interessam, a autora, como excelente escritora que é, não se limita nos seus livros, a difundir boas idéias sob o pano de fundo da imaginação criadora (ponto alto da estrutura das suas narrativas). Leva-as a penetrar fundo no domínio da própria interioridade, na intenção de ajudá-las a desvendar o conhecimento sobre si mesmas.

No intuito de revelar as profundezas da interioridade humana, suas personagens evidenciam outras qualidades: víti-

22. Por eu total compreendemos a integração entre as duas faces do eu individual: a do eu superficial e a do eu profundo.

mas da influência de pessoas complicadas, contraditórias muitas vezes, acabam por mostrar-se instáveis e indeterminadas até quase o final da diegese, denotando com isso a generalidade do humano no espaço histórico do mundo contemporâneo.

Num mundo em que a reificação vai a passos largos alas trando-se, a personagem emerge do esforço consciente de reconhecer seu papel na sociedade imaginada.

A linguagem ganha relevância especial nestas narrativas principalmente pelo seu dinamismo intrínseco (ainda tere mos oportunidade de demonstrá-lo), jamais deixando de ser uma linguagem do cotidiano - de aparência simples, portanto. Por seu intermédio o mundo narrado é captado como uma realidade em processo, ponto igualmente alto da obra em questão. Prosa que incorpora irrestritamente aspectos dinâmicos do re al, prosa urbana que reflete o clima da cidade, não centra nele a ênfase narrativa, mas sim, nos efeitos que o meio urbano provoca na vida das personagens. Daí a grande preocupação com a sondagem do mundo interior dos indivíduos, à semelhança de outros autores voltados para o cenário contemporâneo.

Com isso a prosa torna-se em grande parte intimista, a abordagem da personagem enfocando a criatura humana com suas angústias e seus conflitos.

Lygia descreve e narra, mas para além da descrição e da narração submete a personagem a uma análise introspectiva, seja dialogada, seja monologada, descobrindo-se, paulatinamente, num mundo dominado pela perda da autenticidade que arrasa a individualidade do ser humano. O momento dessa descoberta provoca em cada uma das personagens principais das suas narrativas um (des)equilíbrio interior levando-as ao (re)nascimento, pois a partir de então dá-se o encontro com o "verdadeiro" eu. A ênfase recai, com isso, na busca do auto-conhecimento, enquanto os elementos estruturais dos quais se utiliza a autora para produzir tais efeitos narrativos, acabam por contribuir para uma reflexão crítica do leitor sobre o homem e sua relação com o seu meio, sobre as suas paixões, permitindo com isso contribuições da análise psicológica, sociológica, da meditação filosófica, mas levando, principalmente, à sensibilização poética.

Embora utilize como tema os males causados pelo regime capitalista, a autora supera a ênfase na atividade econômica

produtora de bens materiais, focalizando uma realidade na qual o mais importante é a ênfase no auto-conhecimento como elemento da integração social e de liberdade individual²³. Só a partir daí a liberdade de algumas das personagens pode ser atingida, contrariamente àquelas que vencendo pelo poder econômico, são presas de preconceitos.

O materialismo compreendido no sentido de afirmação da matéria como causa única das coisas, fica, assim, superado. Para o homem de hoje que vive na expectativa de dias melhores, tal concepção materialista da vida, segundo as narrativas em questão, não satisfaz. Para atingir seus desígnios neste sentido, Lygia penetra com seus textos nos mistérios de uma supra-natureza, onde, no domínio do imaginado, o leitor encontra a mediação para o real.

Supra-realidade e realidade interferem-se na sua obra sem cessar, sugerindo mistérios do inconsciente e do subconsciente das personagens, revelando a unidade de dois mundos na vida de cada indivíduo, numa síntese dialética perfeitamente coerente para um virtual leitor.

O mundo sempre representado em seu dinamismo, o domínio do supra-real como ponto máximo em Corda Bamba, o mistério que leva ao enigma pontos culminantes e de suspense nas narrativas, nem sempre solúveis no desenrolar da história, tornam por vezes enigmático o enredo e reflexivo o discurso apesar da aparente ingenuidade.

Também no domínio da supra-realidade concentra-se a potência poética da autora, enriquecendo a obra com um feliz emprego de imagens e símbolos. O modo como emprega as imagens é digno de registro (como teremos oportunidade de mostrar neste trabalho), privilegiando, para o leitor, o sentido da vista, cuja acuidade tende algumas vezes para o infinito: o vôo de pássaros num espaço aberto; a única casa de frente à praia. Igualmente digno de registro é a percepção sugerida no nível da recepção dos textos, da instantaneidade da imagem, especialmente da imagem poética, para o que concorre o dinamismo da linguagem: as andorinhas que voam, o cavalo que se desinventa, a neblina que evapora dando lugar à

23.. Contribuí, com isso, na literatura para a faixa jovem, com uma atitude inovadora no que diz respeito à estrutura realista das suas narrativas.

luminosidade do sol. Tudo isso oferecido como imagens em movimento mas que se estatizam momentaneamente, imobilizando-se, deixando em suspense os gestos, as quedas, eternizando-se na iminência do fim, privando-se momentaneamente de significado. Com isso, além de criar o poético, dá realce ao por menor, uma outra característica da arte contemporânea nas suas relações de homologia com a estrutura do real.

Contudo a expressão da realidade, muito mais do que à reprodução exata do fiel e do observado, prende-se ao sugerido pelo denotado, aumentando a força do imaginário, fazendo que tais textos consistam em transfigurações artísticas de cenas do cotidiano. Linguagem que favorece a imaginação, intentando, pela ficção, uma descrição objetiva da vida.

Mas pelo modo como a autora utiliza-se da linguagem, pode-se ainda constatar mais um traço de semelhança com uma faixa da nossa literatura contemporânea.

É o seu comprometimento com o contexto, por meio de uma escritura tendente a um posicionamento axiológico, na medida em que apresenta-nos, como motivo central da ficção, a condição do homem na sociedade contemporânea cujos valores não podem deixar de ser questionados. E isso, sem perda da literariedade dos seus textos. Há nesses tanto protesto como denúncia, por meio de uma linguagem posicionadora de um modo de revelar o real às personagens, sem contudo direcionar, nesse sentido, a recepção por parte de um virtual leitor. Como escritora realista, objetiva, Lygia cria um mundo imaginário que julga, aprova ou condena, cujo modo de existência registra como realidade essencial (daí o fundamento moral da sua linguagem). Por tal característica, o questionamento penetra na imanência do real artístico. Fica desse modo impossível a um virtual leitor, deixar de se posicionar objetivamente face ao mundo criado e de manter a seu respeito uma postura crítica durante todo o processo receptivo da leitura.

Preocupada no decorrer da enunciação tanto com a análise como com a ação das personagens no contexto global de cada narrativa, Lygia mostra-nos ainda como os acontecimentos do cotidiano necessitam, para serem compreendidos, de uma boa dose de reflexão, o que colabora para configurar o sentido dado ao realismo dos textos, erigindo o domínio do cotidiano ao espaço mais importante do homem contemporâneo.

Seus protagonistas ainda jovens questionam o cotidiano a partir de ambientes como os da família - grupo com o qual a sua convivência nessa fase é das mais amplas -, liberados que são, nas diferentes narrativas, para buscarem respostas às inúmeras inquietações.

Esperamos que as explicações aqui fornecidas, responsáveis por nos levar a tecer julgamentos críticos sobre a obra em questão (numa instância da investigação em que o mais conveniente poderia parecer, como já dissemos, o limitarmos nos comentários apenas à literalidade das narrativas), tenham sido pelo menos em parte suficientes, para esclarecer o leitor sobre as razões que nos levaram a tomá-la como exemplar aos fins aos quais nos propomos com o desenvolvimento desta Tese. Assim sendo e para completar o quadro referencial explicativo, nos resta fornecer, sobre cada um dos quatro livros aqui utilizados como material empírico ilustrador do trabalho, o que nomearemos de síntese histórico-temática.

Da irrerealidade à forte tendência realista a narrativa A Casa da Madrinha apresenta, como motivo central, a perseguição, pela personagem Alexandre, da ilusória Casa da Madrinha.

Nesta busca a partir da qual o jovem deixa a pobreza do lar, imbuído da determinação de encontrar o que para ele é uma promessa de felicidade, a personagem penetra nos mistérios de uma supra-natureza enriquecida, vez ou outra, de um certo misticismo.

Acompanhado de um Pavão, personagem que por vezes disputa com Alexandre o papel principal na narrativa, de Vera, cuja amizade facilita-lhe o caminho da auto afirmação e do cavalo Ah, que simbolicamente o transporta no mundo da interioridade, inicia a viagem da concretização dos seus devaneios, criados a partir de histórias contadas por um irmão mais velho.

Na recriação de uma realidade - a da censura política cuja vigência em nosso país a partir de 64 barra aos homens a livre expressão do pensamento - utiliza como símbolo o Pavão, que pensa pingado porque tem o cérebro parcialmente obs

truído e cujo processo paulatino de desalienação mental corre paralelo à liberação do conhecimento de si mesmo pelo protagonista. A analogia criada entre as duas personagens favorece a motivação realista, tornando distante da realidade objetiva o mundo da expressão artística, as reais intenções da autora transfiguradas em profundas metáforas, como ainda teremos oportunidade de mostrar.

Não apenas a censura, mas a repressão e a tortura ficam simbolizadas no Pavão, levado na narrativa para a Escola Osarta do Pensamento (Atraso, de trás para frente), onde passa por três cursos: o Curso Papo, onde só ouvia, impedido de expressar o pensamento, castigado quando abria o bico. O Curso Linha, durante o qual seu pensamento deveria ficar costurado, só podendo pensar o que os outros determinassem, e o Curso Filtro, no decorrer do qual lhe introduziram doloridamente um filtro no cérebro, cuja torneirinha deveria ficar sempre fechada.

Se mantivermos a analogia com a personagem Alexandre, no plano da realidade temos a censura, a repressão e a tortura voltando-se para a camada social assalariada simbolizada na sua figura, especialmente o proletariado urbano.

No plano discursivo, a tonalidade poética marca a prosa narrativa, a qual guarda, nas devidas proporções, sua relação de homologia estrutural com a realidade que serve de suporte à literariedade. É o poético a permear o discurso e enfatizado a partir do relato da saída de Alexandre, Vera e o Pavão para o encontro da Casa da Madrinha, até a chegada dos mesmos, criando nas personagens (e possivelmente no leitor) uma sensação de devaneio pelo clima de encantamento produzido pela linguagem.

No plano diegético, à invenção do cavalo Ah, criado pela força do desejo das personagens, segue a caminhada das mesmas para além da cerca feia, cheia de espinhos, construída para colocar medo nas pessoas e não deixar ninguém passar para o "lado de lá". Ultrapassada a cerca pela corrida desenfreada do cavalo, a escuridão provoca nas personagens uma sensação ainda maior de medo, ao mesmo tempo em que vão se sentindo desamparadas pelo desinventar do cavalo que até ali as transportara. A partir de então, Alexandre, Vera e o Pavão, lutam para vencer o medo.

Nesse espaço a narrativa torna-se extremamente rica



ganhando ainda mais em literariedade graças à capacidade imaginativa da autora. A fim de vencerem o medo, as crianças e o Pavão tomam o escuro por um quadro negro e escrevem sobre ele, com giz, frases jocosas desmistificando-o, rindo dele às gargalhadas e dele se desvencilhando ao desenharem uma porta em cuja fechadura introduzem, também desenhada, uma chave que rodando, os tira da escuridão, mostrando-lhes uma estrada iluminada por uma lua cor-de-abóbora.

Nesta estrada o cavalo Ah os espera, transportando-os à Casa da Madrinha, a esperança do encontro, por Alexandre, do eu autêntico. Encerrada num espaço paradisíaco, a casa projeta uma promessa de felicidade para a personagem, guardando, dentro de uma flor presa à frente da porta principal, um segredo só dele conhecido: a chave que abrirá, definitivamente, as portas da sua interioridade.

Tudo o que Alexandre mais quisera da vida, bem como os seres com quem se relacionara afetivamente e os objetos que lhe haviam sido caros, a casa agora lhe oferece e lhe devolve: um armário cheio de comida; outro cheio de roupa; a maleta da professora (tanto à maleta como à professora teremos oportunidade de nos referir neste trabalho); a Gata por quem o Pavão estava apaixonado e que misteriosamente sumira; a cortina ganha pela mãe, lavadeira, como presente de uma freguesa, e embora chegando com certo atraso, o querido irmão Augusto quem o incentivara à procura da Casa da Madrinha.

Lá também estava, deitado na areia, o cavalo Ah, sobre o qual, montados e levando ainda a Gata e Augusto, iniciam a travessia da volta.

A cerca de espinhos, agressiva, reaparece, mas não há mais o escuro deste lado. Curiosamente, é só o Ah voar passando para o lado de lá da cerca, que o escuro, mudando de lado, surge provocando o desinventar do cavalo.

A partir de então o lado fantástico da narrativa se acentua, enquanto Augusto e a Gata incompreensivelmente desaparecem, restando Alexandre, Vera e o Pavão. Vera repete o desenho da chave, rodando-a na fechadura da porta, após o que a mesma se abre, possibilitando aos três saírem do escuro e deixando-os no ponto de partida próximo à sua casa, a perguntar se tudo não havia passado de um sonho da personagem.

Mas sonho ou não, um fato apresenta-se como incontestável: dentro da caixa de sorvetes que serviu para guardar os pertences de Alexandre e que o acompanhou durante toda a trajetória narrada, uma pequena flor amarela, a mesma que enfeitava a porta azul da Casa da Madrinha, guardava, cuidadosamente fechada por suas pétalas, a chave do segredo do conhecimento de si próprio pela personagem.

A Bolsa Amarela narra a história de uma menina, Raquel, que se nega a acomodar-se às hipocrisias sociais, especialmente às conformadoras do seu meio familiar. Menina irrequieta, aspirando pela realização de uma existência plena dentro do vazio de um mundo reificado que desrespeita sua condição de criança e de mulher, encontra, na Bolsa Amarela, o espaço da sua intimidade.

Ridicularizada pelos adultos no esforço de tornar-se escritora, liberta-se das pressões familiares e no esforço de superar a si própria, refugia-se armada de um espírito combativo, no domínio da sua interioridade: o espaço da Bolsa Amarela.

Refugiar-se significa, para ela, reprimir seus três maiores desejos: o desejo de ser grande, o de ser menino e o de ser escritora.

Superpondo níveis de ficção numa tentativa de produzir verossimilhança interna, a narrativa procede por encaixes de histórias, fazendo coincidir espaços do real com espaços do imaginário.

Na Bolsa Amarela, objeto rejeitado pelos demais membros da família, refugio genial para Raquel, são guardados pedaços de papel com nomes escritos, um Alfinete de Fralda, as vontades de crescer, de ser menino e de ser escritora, "uma" Guarda-Chuva, um galo de nome Rei e tornado "real" a partir de uma história escrita pela menina e que o tem como personagem, e um outro galo primo do Rei responsável pelo enriquecimento dos seus donos com suas brigas na rinha.

Cada personagem da bolsa tem sua própria história, descritas na narrativa, com função de desvendar à Raquel os mistérios do real, levando-a a posicionar-se face à realidade do seu próprio eu.

Rei, o galo fugitivo do galinheiro porque desrespeita

a ordem de exercer, ali, o poder de mando sobre quinze galinhas ansiosas por submeterem-se ao poder, por obedecerem a um dono, receosas de se libertarem para o trabalhoso ato de pensar. Que sonha com um galinheiro onde os problemas sejam resolvidos por todos, onde não haja chefe, onde as galinhas e os galos se nivelem em direitos e que é preso num quartinho escuro por mostrar-se "um galo diferente". Que se decide, com a fuga, a lutar pelas próprias idéias, começando com a mudança do nome Rei para Afonso.

A Guarda-Chuva foi achada por Afonso. Há muito Raquel queria de presente um guarda-chuva e o Afonso sabia do seu desejo. O dono da fábrica de guarda-chuva era uma pessoa que "gostava de ter as coisas gostando do que elas tinham nascido". Quando foi a vez dela, perguntou-lhe se preferia ser homem ou mulher, obtendo a resposta sobre preferir ser mulher. Por isso ela era menor que guarda-chuva homem e além de ser de seda cor-de-rosa com florzinhas, tinha o cabo curvo e preso nele uma correntinha, "que às vezes guarda-chuva homem não gosta muito de usar". Nela ainda o fabricante botou o jeito de ser grande no caso dela querer, um dia crescer. No momento ela preferia ser criança porque adorava brincar e "gente grande tem mania de achar que porque é grande não pode mais brincar".

Terrível, era o galo primo do Afonso. Um galo de briga vencedor de todas as lutas até o dia em que apanha de outro galo mais forte. De pensamento costurado não podia decidir sobre a própria vida. Havia ganho cento e trinta lutas não vendo sequer o cheiro do dinheiro. Estava preso na Bolsa Amarela contra a vontade, esperando-se com isso que largasse de lutar.

Entre os nomes escritos em pedaços de papel e guardados na Bolsa estava o de Lorelai, nome usado pela personagem para representar-se ilusoriamente como receptora da correspondência a si própria enviada nos seus ensaios como escritora. De simples nome, Lorelai passa a personagem da narrativa, simbolizando, juntamente com sua família, o estilo de vida desejado por Raquel.

Com a Bolsa a tira-colo acompanhando todos os seus passos, Raquel, entre os vexames que passa durante o almoço na casa da tia Brunilda (onde, ridicularizada pelos presentes leva ao limite máximo os seus desejos fazendo com que a Bol-

sa engorde aos olhos dos parentes); a alegria de conhecer a família de Lorelai, pessoa satisfeita com a condição de criança e de mulher; e a companhia dos amigos com quem interage em situações de vida, acaba por redimensionar sua existência a partir do conhecimento do seu mundo interior.

De Rei, que tem o poder nas mãos, mas recusa mostrar-se autoritário, descobrindo que lutar pela igualdade e pela justiça social é seu maior ideal; do Alfinete de Fralda que luta por sobreviver a um mundo a ele hostil desde o "nascimento"; da Guarda-Chuva que é "mulher" e pequena porque assim quis ser, mas sabe que no momento de ser grande ela o será; de Lorelai, que é respeitada e respeita seus semelhantes e cuja família é tudo aquilo como Raquel gostaria de ter, a menina retira sua lição de vida e reestrutura-se para o mundo dos homens.

Acomodada, finalmente, à condição de menina e de mulher, deixa correr livremente a vontade de ser escritora, na certeza de que a liberdade de escolha é da sua total responsabilidade.

Tomando as vontades de ser homem e de ser grande e fazendo com elas duas pipas, uma amarela e outra vermelha, sai com Afonso a soltá-las, na ânsia de experimentar o que até então lhe fora proibido. Afinal, não lhe disseram sempre que soltar pipas era brincadeira só de garoto?

Mas ela sabia tudo sobre pipas; "sabia tudo quanto era macete, sabia ver de onde vinha o vento, só não sabia que era tão bom sentir a puxada da linha na mão".

Lançado em 1980, sob a banalidade de uma história de amor não correspondido entre um tatu de nome Vítor e uma gata de nome Dalva, O Sofá Estampado, sem fugir ao tema mais geral de toda a obra, tem como motivo a exploração do homem pelo homem no sistema capitalista, só que desta vez, adotando sob a expressão literária, uma posição radical contra os males causados pelo regime.

Projetando uma face da realidade do período do florescimento da propaganda imperialista do "milagre brasileiro", propaganda difusora da mística de um "Brasil grande", expõe, reservando-se o direito de exploração máxima pelo domínio da criação, os crimes realizados contra uma população ingenua-

mente investida no agressivo projeto de construção da Trans-Amazônica.

Simbolizada a esperança do homem brasileiro nos virtuais benefícios do Projeto na figura da avó de Vítor, arqueóloga cuja paixão era viajar, estudar, ver coisas, escavar, entender, a narrativa sugere pela ficção, os conflitos do homem esperançoso na obtenção de um pequeno pedaço de terra, na alegria de poder vir a ter algo de seu, esmagado pelo poder econômico dos que se apropriam da terra como reserva de valor e para fins especulativos.

E também simbolizada na figura da avó, fica, com a ocorrência da sua morte lá mesmo, na Amazônia, a doutrina à época chamada de "doutrina de ocupação de espaços vazios" mas que curiosamente na prática atuava como desocupação de espaços ocupados, expulsando o homem, substituindo-o por um bem econômico.

Vítor é um tatu questionador, filho de industrial fabricante de carapaças que ansiava pela formatura do filho a fim de que ele se iniciasse nos seus negócios: ser vendedor de carapaças. Mas a idéia de contestação torna-se para Vítor a fonte de esperança de poder realizar o que tanto almejava após a morte da avó, ou seja, conhecer um mundo diferente da quele onde até então vivia. E assim é que foge da família em busca do mar, que o poderia levar para outros horizontes.

Pode-se perceber, aqui, a relação de abertura da obra para uma fase concreta do processo histórico. No Brasil, a partir de 67, as atitudes de contestação de indivíduos e grupos tendem a fortalecer-se como motivos de esperança e de mobilização, adquirindo, com o correr dos anos, sentido e força. Como resultado tem-se a insubordinação dos homens ao institucionalizado, nos termos em que dele discordavam. E Vítor mostra-se uma personagem insubordinada, recusando trabalhar na fábrica do pai porque outros são os seus ideais, bem como porque não aceita o progresso da invenção das carapaças descartáveis.

Personagem tímida, acometida de um acesso de tosse sempre que está prestes a enfrentar algo desconhecido, um sentimento novo ou uma curiosidade, deixa a família chateado por não conseguir atender o pai. Desanimado com a distância da Bahia, seu objetivo prioritário, o lugar dos seus sonhos, interrompe a viagem no Rio de Janeiro, onde descobre Dalva e

onde frustram os seus desejos de conhecer o mar.

Dalva, uma gata angorá que passa as vinte e quatro horas do dia instalada no Sofá Estampado, é vencedora de um concurso de maior auditora de televisão. Ao seu lado fica Vítor, humilde tatu, loucamente apaixonado, cada vez mais abastido por um amor não correspondido.

Permanecendo no Rio de Janeiro, experimenta o lado da vida de uma sociedade urbanizada onde a indústria cultural privada, altamente determinada por interesses econômicos, acaba por absorver o indivíduo não apenas como seu alvo mas como seu mediador na exploração do próprio semelhante. Assim, no intuito de aparecer como imagem na televisão para chamar a atenção de Dalva esperando com isso conquistá-la, procura o escritório da Dona Popô, uma hipopótama, na expectativa de fazer um anúncio. Mas ironicamente, na hora de pedir o "emprego", nervoso, engasga acometido do célebre acesso de tosse, sendo aproveitado imediatamente para fazer anúncio de xarope, até gastar a imagem, após o que é sumariamente rejeitado pela produtora. Com a imagem gasta desaparece a última esperança de ter para si o amor de Dalva, motivando sua volta para a casa.

A temática da narrativa é contudo mais ampla, enfocando um outro motivo caracterizador de toda a obra: o do conhecimento de si mesmo pelo indivíduo.

No caso do livro em pauta o engasgo do tatu provoca a entrada da personagem no mundo da interioridade da sua consciência. A cada acesso de tosse Vítor não resiste à tentação de cavar fundo onde quer que esteja sendo sempre o túnel cavado, o espaço onde afloram as situações que assumem para ele importância fundamental como experiências de vida. É por exemplo quando cava fundo o Sofá Estampado, que encontra intactas as cartas de amor enviadas à Dalva cujos pedidos de casamento, dada à sua timidez, são feitos por escrito. E ali, no túnel cavado no Sofá, ele sofre pela certeza do não. É quando cava fundo a terra para fugir, envergonhado com o pedido da professora para que recite em voz alta e perante toda a classe uma poesia de Cecília Meireles, que ele vê, no fundo do túnel, uma luz projetando-se do alto de uma escada que dava para uma rua estreita, causando-lhe a impressão de que lá, no fim, alguém ia aparecer. Este é um lado fantástico da narrativa, coincidindo com o verdadeiro início da "ilu

minação" da personagem para o encontro consigo mesma.

É quando recebe a notícia da morte da avó, lá na Amazônia, morta porque lutava por umas "coisas muito esquisitas", porque queria impedir que o "progresso" lá chegasse, que escondido no túnel, sofrendo muito, tem pela primeira vez a visão fantástica da figura de mulher que desta vez lhe aparece: envolvida numa aura poética tendo como pano de fundo a natureza, a visão da mulher sem rosto, de cabelo enrolado para trás, de saia longa e cós apertado, provoca-lhe medo e desespero.

E é no final da diegese, quando pela última vez cava fundo, que ele encontra o vendedor já seu conhecido, carregando nas mãos a mala a ele deixada pela avó quando da sua morte, dentro da qual encontra o bilhete:

PARA QUEM ENCONTRAR ESTA MALA

A dona desta mala morreu aqui defendendo terra que era de índio, terra que era de bicho, terra que era de planta. Ela pediu para entregar a mala para o neto dela: o Vítor. Ela diz que é importante entregar a encomenda para ele. POR FAVOR/COLABORE

Neste momento novamente aparece a figura da mulher de branco, tendo à mão um lenço que se enrola firme na mão do vendedor, puxando-o, até sumir com ele na virada da esquina.

Tudo não passaria de sonho? afinal, o último acesso de tosse de Vítor era um acesso sonhado. Mas restava a mala da avó, dentro da qual um diário contava as suas aventuras na busca de um ideal, cuja leitura motiva a personagem a sair do túnel e a tomar a importante decisão sobre sua vida: não seria jamais vendedor de carapaça.

Um dia ele arrumou a mala e foi para a Amazônia.

Procurando expressar de modo revelador as relações entre os homens e entre estes e os objetos numa sociedade reificada como a atual, a autora imagina, em Corda Bamba, a história de uma menina que encontra, na liberação de frustrações causadas por um acontecimento traumatizante - a visão da morte dos pais -, a libertação do seu eu, a descoberta de um modo próprio de existência.

Pressionada entre dois mundos - o mundo das relações primárias que marcam o estilo de vida simples das personagens de um circo e o mundo burguês estereotipado e mistificado do espaço contemporâneo -, a narrativa enuncia um confli-

to entre valores autênticos simbolizados nas figuras de Barbuda e Foguinho e valores contingentes e superficiais simbolizados na figura da avó dona Maria Cecília Mendonça de Melo.

Portadora de uma neurose de angústia que provoca o esquecimento de parte da sua vida a partir da visão traumatizante, o conflito de Maria estende-se à abrangência do seu mundo interior.

No momento em que suas lembranças perdem o direito de aparecer sob forma consciente, fica gerado o conflito entre as duas grandezas dinâmicas e contraditórias: a do conhecimento do mundo exterior e a do conhecimento do mundo interior. O referido conflito só fica extinto na adequada interação destes dois mundos.

Para tanto a narrativa procede num jogo dialético de linguagem que capta, numa superposição espacio-temporal, as lembranças de um passado que remonta, para a personagem, ao namoro dos pais, e às suas ações e atitudes no tempo presente.

Durante todo o processo enunciativo em que a atualização das lembranças vão formando o enredo da narrativa e ao mesmo tempo configurando parte da temática do texto que é a da revelação do eu total à personagem, percebe-se o conflito gerado no seu psiquismo por elementos que querem se traduzir em atos, em representações conscientes, mas que são para tanto impedidos nesse movimento, porque incompatibilizam-se com outras exigências do psiquismo provenientes da assimilação de valores do mundo exterior.

Estas outras exigências, opondo-se a subida à consciência daquelas representações, provocam seu recalque no inconsciente. Pode-se perceber facilmente na narrativa esse fenômeno, ou seja, o da resistência maior de certos espaços do psiquismo de Maria, pela simbolização utilizada pela autora: no decorrer da história, a menina resiste mais a penetrar certos domínios da consciência do que outros, simbolizados, tais domínios, por cômodos fechados por portas coloridas.

A fuga de Maria para o domínio da imaginação no qual se dá o processo de desrecalque e concomitantemente o desvendamento do eu, domínio onde fica promovida a síntese harmoniosa dos níveis da realidade e da supra-realidade principalmente com a utilização do sonho(?) como elemento estrutural da narrativa, permite-lhe reinterpretar os dados da experiên

cia, superando-os na realização das riquezas interiores então desvendadas.

Com isso a reviravolta do espírito fica substituída, em Maria, por uma ação efetiva e consciente na vida social.

Embora o conhecimento do eu pela personagem se revele no texto como um conhecimento objetivo, o discurso fica propenso em parte ao subjetivismo lírico, em razão dos motivos utilizados pela autora para produzir a visão de um mundo humanista.

Cenas construídas por uma imaginação ímpar, complementadas por um imagismo cromático, conferem certamente esteticidade ao livro. O símbolo e a alegoria, atos por excelência da imaginação criadora dominam o discurso, levando o leitor a decodificar, por meio da imagem e da metáfora, os significados que eles particularizam e que projetam o tema aludido.

Temática pesada (apesar da aparente ingenuidade da história), comprometida, angustiante, tratada por uma linguagem capaz de induzir o leitor ao estado poético, tornando o pesado leve, o comprometido participante, o angustiante liberado na desmistificação de um mundo efetivamente livre.

Realismo na medida exata do auto-conhecimento.

A grande descoberta de Maria é que se estende por todo o processo enunciativo, culminando na revelação da visão da morte dos pais e no conseqüente desrecalque emocional, é a de que não somente fica-lhe impossível ocultar um fato do qual o seu medo obsessivo a afasta constantemente, como e principalmente a de que a sua participação na sociedade é em grande parte falsa, por lhe ter sido vedado o conhecimento do autêntico real, o qual só pode ser atingido na relação da consciência de si com o conhecimento do mundo exterior.

Esta constatação gera na menina um estado de angústia, só superado a partir do momento em que se reconhece como uma individualidade capaz de responsabilidade e preparada para a liberdade.

A narrativa revela, então, o juízo do autor sobre o universo contemporâneo, tendo o homem deslocado do seu centro de gravitação e a expectativa de que esse mesmo homem venha a conhecer-se, num tempo próximo, como o pólo de atração transformador desta realidade que já começa, pelo menos no domínio da arte, a antever um novo homem e um novo mundo, se bem que seja impossível representar, com clareza, o que será

essa nova realidade.

Esperamos que as sínteses tecidas sobre estes quatro livros de Lygia Bojunga Nunes, sejam suficientes não só para dar ao leitor deste nosso trabalho uma idéia sobre cada um, mas também para evidenciar mais um traço característico da parcela da literatura brasileira contemporânea à qual temos nos referido: a de que, para todos estes textos, vale a afirmação de que o tema supera a história.

Isso evidencia o dado segundo o qual, para o crítico, fica impossível limitar-se ao nível da linguagem denotativa dos mesmos, quando se pretende utilizá-los como exemplares de uma dada tese.

Tal constatação traz consequências para o plano metodológico da investigação, levando-nos à necessidade de considerar a adequação dos instrumentos teóricos utilizados, a uma obra cuja riqueza literária colabora para reafirmar o sentido do realismo como totalidade envolvente do indivíduo e do mundo, na conformação, para o indivíduo, do seu eu autêntico.



III. O MÉTODO

A exemplaridade das narrativas por nós selecionadas com a finalidade de verificar o novo sentido do realismo literário ao qual dedicamos esta Tese e que parece estar se constituindo numa marca acentuada de uma parcela significativa da literatura brasileira contemporânea, leva-nos necessariamente à preocupação com questões metodológicas. Tal preocupação acentua-se quando atentamos para o fato já aludido no Prefácio do trabalho, segundo o qual, para além da semelhança entre as obras que formam tal parcela, o elemento de singularidade particulariza cada autor, a tal ponto que torna impossível ao crítico reuni-los sob o rótulo quer de um movimento literário sistematizado, quer de uma escola, embora evidenciem entre si certas características comuns. Contudo, mesmo tais características recebem tratamento diferenciado pelos diversos autores, o que leva o estudioso, quando pretende investigá-las numa obra, a optar por um enfoque metodológico adequado, enfoque esse talvez impróprio para captá-las em um outro autor.

O fato de voltarmos nossas preocupações de teor metodológico à uma determinada obra, quando o interesse do trabalho aqui proposto está voltado muito mais do que à obra mesma, ao sentido do realismo nela expresso, fica justificado pela constatação de que o conceito de Humanismo Realista é, na mesma, operacionalizado de um modo peculiar, sugerindo, com isso, quer a análise, quer a interpretação acurada imamente a certos trechos.

Assim sendo, as questões metodológicas aqui propostas limitam-se ao tratamento dispensado ao tema do realismo na sua pertinência à obra de um autor, não devendo, então, ser extrapoladas para a produção literária de nenhum outro mesmo quando, à primeira vista, tal extrapolação possa parecer admissível.

24. As idéias aqui expressas são as sugeridas pela própria obra.



De 1964 para cá, em termos de Brasil, as mudanças ocorridas na sociedade, se preparadas pelo cenário político-econômico das décadas anteriores, não seguiram contudo uma direção linear.

Acentuados alguns pólos, negados outros, transformados setores importantes da realidade em áreas de tensão e de conflito, tudo isso acabaria por registrar alterações no relacionamento de grupos e de classes sociais, posicionando o indivíduo face a uma nova escala de valores.

Em tão pouco tempo, se considerarmos a intensidade do processo de mudança registrado no período histórico de mais de duas décadas, o homem brasileiro sofre o impacto de uma nova estrutura social, se desestrutura face às novas normas às quais tem de submeter, sem se achar muitas vezes instruído sobre as razões que as suportam, e desenvolve tentativas de emergir do caos a que é relegado. Não se pode negar que nessas tentativas não há, para a maior parte da população, consciência dos reais propósitos que a levam a tanto. É mais uma questão de "sentir na pele" o enfraquecimento das resistências e de reagir para sobreviver à dinâmica do processo como um movimento natural de sobrevivência.

A consciência da eclosão de uma realidade nova fica de início restrita à camada intelectual, cuja percepção da mudança, além de acurada, se mostra globalizante. Quanto à camada desinformada, só o impacto de alterações substanciais pode sacudi-la, atraindo sua atenção para setores parciais da realidade e ainda assim, para os que mais diretamente a afetam. Não fosse desse modo, a consciência da mudança seria paulatina, generalizada e globalizante para todos.

A desinformação da população e o encaminhamento da sua atenção na direção desejada pelo grupo detentor do poder, associados à rapidez da mudança e à preocupação do indivíduo em manter-se e à sua família com um mínimo de dignidade, barram-lhe o movimento do espírito para si próprio, levando-o a uma falsa consciência como segmento da sociedade.

Para tanto concorrem, do ponto de vista político, os anos de autoritarismo característico do período; do ponto de vista social, a exclusão da parcela maior da população, de domínios fundamentais do social; e do ponto de vista econômico, os efeitos maléficos causados ao indivíduo pela exploração econômica a que ficou exposto em virtude de um sistema

pré-capitalista, contudo, selvagem.

Que a estrutura da sociedade mudou, é então questão patente. Que mudaram as relações dos homens com a estrutura e dos homens entre si, é decorrência inegável. O que permanece contudo improvável, é o nível de consciência dessa mudança pelos sujeitos seus protagonistas e igualmente os seus alvos.

Apesar de tudo aí estão uma nova sociedade e um novo homem.

Um regime que de 64 para cá, à exceção de pequenos intervalos, recrudesce no sentido do autoritarismo, quando se criam mecanismos de exceção utilizados como instrumentos de manutenção do poder, acaba por despertar idéias revolucionárias em segmentos sociais (e aqui fica incluído o domínio da criação artística), dando impulso à atuação de movimentos de protesto seja contra injustiças sociais, seja contra a institucionalização da censura ou mesmo contra o cerceamento das liberdades públicas.

O substancial nesse contexto é o afastamento de setores populares do cenário político. No tocante à massa as medidas de repressão atingem seu alvo, afastando-a, receosa, da vida pública.

Do ponto de vista econômico a estrutura da sociedade evolui no sentido de um capitalismo mutilador dessa massa, acompanhado de reformas no campo e do desenvolvimento de novas tecnologias, suficientes para alterar negativamente o relacionamento entre os homens, especialmente entre os segmentos de classe por eles formados.

Particularmente a partir de 74 as dificuldades no setor econômico tornam-se cada vez mais crônicas, enquanto fica acentuada a ditadura da grande burguesia. No período que a antecede, o do chamado "Milagre Econômico", a massa fica exposta ao sacrifício em nome desse "Brasil Grande". Explora da nas relações de trabalho, oprimida com o peso da idéia de grandeza, sofrida com a inflação, primeiro reprime-se, retira-se do cenário social, para progressivamente mostrar-se agressiva, sinal de que talvez inconscientemente, prepara para assumir-se na nova realidade emergente, realidade que ela, embora sem o saber, colabora para configurar.

Com isso, reprimida no âmbito político e explorada economicamente, a classe operária - segmento da massa - vai aos poucos politizando-se, processo contudo demorado e restrito

quase que apenas aos centros economicamente mais avançados.

Ampliam-se os movimentos sindicais, aos poucos a oposição vai efetivamente exercendo-se, nasce a esperança na diminuição do espaço entre o Estado e o povo, bem como entre pensamento e ação no referente a todas as esferas da vida social, entre as quais está a esfera da Arte.

Aos poucos pode-se antever os momentos de distensão política. Confirma-se o nascimento de um Brasil novo.

Esta breve síntese histórica, abrangente de um momento sensivelmente complexo do espaço brasileiro, dá uma idéia, pelo menos parcial, do clima de uma realidade no modo como se apresenta transfigurada artisticamente na produção literária de Lygia Bojunga Nunes, contribuindo para realçar as relações de homologia entre texto e contexto, relações especialmente claras no que diz respeito ao estilo da autora, como ainda teremos oportunidade de demonstrar em capítulo especial desse trabalho.

Contudo reconhecemos não ser suficiente tal síntese, para por si só, sugerir um enfoque teórico globalizante capaz de abranger toda a riqueza contida nesta obra, por nós escolhida para configurar o sentido do realismo implícito em parte da literatura brasileira contemporânea. Afinal, como toda criação à qual se pode atribuir qualidade artística, ela não fica limitada ao âmbito do particular e ao extrapolar para o domínio do universal, leva consigo o reflexo do homem do momento contemporâneo e de um espaço não definido por fronteiras geográficas.

Assim é que o momento e o espaço por nós aqui considerados não podem ser isolados de um contexto mais amplo do mundo atual, do qual o homem brasileiro participa numa parcela apenas.

E nesse contexto do contemporâneo a ciência trabalha trazendo-nos mensagens de um mundo ainda não conhecido de todos, apresentando um desenvolvimento tecnológico que avança sobre a generalização da informação a seu respeito. Não apenas parte de tal desenvolvimento só a uma pequena parcela da população é dado conhecer, como a sua substituição por tecnologias mais aperfeiçoadas não permite concluir o processo de sua difusão por todos os estratos da população.

Contudo, embora jamais cheguemos a conhecer o conjunto do produto da ciência e da tecnologia cujo desenvolvimento nos é contemporâneo - e grande parte da população fica mesmo alijada de todo esse processo -, os seus efeitos nos atingem na sua totalidade, quer direta, quer indiretamente, fato gerador de um significado o qual não pode de modo algum ser desprezado: o da mudança do sentido da realidade em que o peso maior fica para as alterações das relações entre sujeito e objeto.

Hoje não mais se aceita a explicação segundo a qual a percepção direta do objeto seja o que nos instrui a seu respeito. Se antes se considerava válida a afirmativa segundo a qual, isolando o mais possível a coisa poder-se-ia conhecê-la melhor, sabe-se hoje que isolada ela se converte num pólo de irradiação para um fenômeno mais complexo, não consubstanciando um todo a ser explorado.

Como muito bem diz Bachelard, hoje, o único e peculiar perde suas propriedades substanciais; o real perde a individualidade física. O que importa é a relação.²⁵

No campo dos fenômenos da microfísica talvez seja o do mínio onde com maior riqueza de exemplos essa verdade pode ser constatada, pois nesse campo a maioria dos fenômenos só podem ser verificados ou por seus efeitos diretos ou quando da sua utilização em outros territórios. Sabe-se da sua realidade como fenômeno apenas no âmbito da sua organização ou da sua relação com outros fenômenos.

Isso implica o fato do real apresentar vários níveis ou esferas, sendo que para cada indivíduo o conhecimento de cada nível depende não apenas de poder com ele relacionar-se, mas e principalmente, do modo como a ele se relaciona.

No caso do nível mais facilmente perceptível ao indivíduo, ou seja, o nível que reflete nosso contato direto com o mundo da realidade exterior, nossa relação imediata com o fenômeno apesar da indiscutível realidade do mesmo, só vale como um dado provisório, ao qual se não se acrescenta a reflexão que permitirá encontrar o seu sentido, de nada valeu. Ou, se ele terá algum efeito, será o de confundir o indivíduo e não de esclarecê-lo.

25. Bachelard, "A 'novidade' das ciências contemporâneas", Epistemologia.

Do objeto isolado sobre o qual só podemos ter a descrição, por mais minuciosa que se apresente, ela não é capaz de nos fornecer um conhecimento senão parcial, porque o toma como uma totalidade em si mesmo, quando sabemos que conhecemos muito mais sobre ele quando o apreendemos pela reflexão e mais ainda quando o apreendemos no seu sistema de relações.

Assim, um conhecimento autêntico do objeto não se resume no conhecimento do seu modo de ser sensível ao sujeito, mas do significado por ele adquirido nas suas relações com o mundo, incluído, no mundo, o seu ser por excelência: o homem.

E esse é um modo diferente de apreensão do mundo, evidenciador das transformações pelas quais esse mundo passa, caracterizando-se pela evolução do pensamento racional sobre a realidade, pensamento sempre aberto à síntese dialética, negando o absoluto, relativizando-se na verdade. Tal modo de apreensão jamais poderia ser, então, o da fenomenologia do primeiro contato com o objeto, mas sim o de uma fenomenologia capaz de apreender o sentido do objeto - a sua essência ideal²⁶.

Na obra de Lygia, como ainda veremos, tal momento de transformação reflete-se não apenas no nível do conteúdo mas das suas relações com a forma, na elaboração de uma estrutura aberta, permitindo o tratamento, pela arte, de um novo enfoque do objeto nas suas relações com o sujeito. Daí resulta, em grande parte, o novo sentido do realismo literário imanente às suas narrativas.

Se nos ativéssemos apenas a essas considerações, qual seria o enfoque metodológico eficiente para apreender a qualidade do realismo literário na obra de Lygia, quando se considera de um lado a universalidade da mudança nas relações entre sujeito e objeto - as quais, com certeza, alteram o modo de percepção do real (o do seu sentido e não o do real mesmo) -, e de outro, a particularização de um momento histórico e de um espaço social dado - que certamente foram transmutados em elementos artísticos configuradores da obra no plano da sua esteticidade?

De imediato dois enfoques parecem bastar-nos: o do ma-

26. O vocábulo "ideal" diz respeito, aqui, à idéia.

terialismo tanto histórico como dialético e o da fenomenologia husserliana a respeito dos quais passaremos a tecer algumas considerações justificadoras do seu uso.

Sobre o Enfoque Fenomenológico

Se a ciência evidencia hoje o caráter indireto das determinações do real e se advoga o primado da reflexão sobre a percepção no que diz respeito ao conhecimento do objeto pelo sujeito, não se satisfazendo com a instrução fornecida pelo dado imediato, isso significa que a nossa relação com o objeto empírico tomado como exemplar nesta Tese, no sentido de apreender o que denominamos de Realismo Humanista, deve ultrapassar a descrição do mero dado fenomenológico, isto é, ultrapassa a linguagem utilizada no seu nível denotativo.

Essa não é, contudo, uma opção nossa a favor de um enfoque, o qual, isolado, não nos daria a oportunidade de atingir os objetivos aos quais nos propomos. É mais uma imposição a nós sugerida a partir da obra mesma, principalmente por este dado relevante da sua estrutura ao qual acabamos de nos referir: o de que, no nível da linguagem denotativa o significado dos fatos enunciados fica, para o trabalho do crítico, numa posição subalterna com relação à significação mais ampla que expressam. Embora uma imposição dessa natureza implique uma atitude viável para um analista da obra, em termos metodológicos ela torna nítida a constatação aqui antecipada segundo a qual, nas narrativas em questão, o tema supera a história. Além do mais, a riqueza exemplar desta obra reside, em sua maior parte, na interdependência textual dos dois planos, sendo o nível denotativo sugestivo de um segundo significado e este sendo apreendido por força de um modo de estruturação da linguagem.

O plano fenomenal interage, então, com o numenal. Por aí é que se pode apreender o sentido da obra (também o sentido do seu realismo literário), considerando que o objeto jamais pode ser eliminado do processo de apreensão desse sentido.

Uma fenomenologia do meramente descritivo, não concordante com a idéia hoje desenvolvida a respeito da indefinição do objeto quanto à sua aparência, mostra-se incompatível



com um tipo de realismo que se elabora, no plano conceitual, além de um realismo imediato e fiel apenas aos traços exteriores do objeto. Um realismo que apreende o objeto no centro de gravidade ontológica, determinado a partir do sujeito cognoscente, razão suficiente para eliminar, da relação sujeito-objeto, qualquer sentido de absolutismo.

O movimento de apreensão do objeto pelo sujeito, apresentando-se como um ato intencional como quer a fenomenologia husserliana, registra o papel fundamental da consciência como a faculdade a partir da qual tudo adquire sentido para o homem²⁷. Daí a atitude de conhecimento sobre um objeto a ele exterior ser uma atitude reflexiva, portanto não espontânea, e relativa ao sujeito.

Do ponto de vista literário, o processo criativo nas obras capazes de apreender esse novo sentido da realidade, fica tendencialmente mais voltado para o ser do que para o signo, embora evidentemente se constitua a partir do signo, caracterizando-se de certo modo como uma estética realista de natureza ontológica. Uma estética mais de estruturas do que de objetos.

Para tanto, a perspectiva fenomenológica na qual nos colocaremos (embora parcialmente) ao nos utilizarmos da exemplaridade de parte da obra de Lygia Bojunga Nunes (especialmente da narrativa Corda Bamba, dado ao qual já nos referimos), será a de Husserl, particularmente os conceitos de redução eidética e de intencionalidade no modo como os utiliza.

Antes de tecermos comentários acerca destes conceitos e do seu modo de utilização no trabalho, torna-se necessário frisarmos a noção segundo a qual a palavra fenômeno²⁸, aqui, não tem o sentido de aparência, mas sim de "aparição", de manifestação plena de sentido cuja elucidação depende de um ato de reflexão. Daí que o fenômeno entendido como o imedia-

27. É esse papel fundamental da consciência, faculdade por meio da qual o homem, centro da criação artística, volta-se para o objeto a fim de lhe captar o sentido, um traço fundamental do Realismo Humanista.

28. Fenômeno=fainomenon. Da mesma raiz de "fôs"(luz) e designa o objeto que se mostra ou revela em si e por si mesmo, aberta e claramente como a luz. Isso significa o objeto evidente por si mesmp. V. Van Acker, "A Fenomenologia", A Filosofia Contemporânea.

to da percepção não possa satisfazer na elucidação do sentido.

O modo de apreensão do fenômeno nos termos husserlianos implica a atividade de um sujeito pensante, quem, praticando a "époché" - a suspensão do juízo sobre o mundo sensível -, reduz a experiência ao que autenticamente se manifesta. É o denominado por Husserl de "redução eidética", a redução ao "eidos", à essência necessária. Tal essência fica apreendida pela intuição. Contudo, torna-se necessário voltar a dizer, o imediatamente dado à consciência é obtido pela intencionalidade de um debruçar do sujeito sobre o objeto, movimento através do qual aquele capta, descritivamente, a essência do objeto. O importante nesse movimento de redução, é mesmo a redução da experiência do sujeito ao manifestado autenticamente, qual seja, o sentido do objeto e não apenas a sua presença no mundo, desde que tal presença fica, para o husserlianismo, simplesmente pressuposta. Assim sendo, é o sentido do mundo o que se revela ao sujeito. Inclusive o sentido do mundo a ele interior, apreendido no ato de um voltar-se intencionalmente para si próprio como objeto de conhecimento²⁹.

Ainda no tocante à intencionalidade, as essências³⁰ apreendidas assim o são, por um dado da consciência individual facultativo do voltar-se para o objeto numa direção dada, ou seja, visando apreendê-lo por um modo particularmente desejado: seja como presente, como passado ou futuro, como amado ou odiado, como real ou apenas possível³¹. Tal ato consciente e intencional não se confunde com o objeto, embora não lhe seja totalmente estranho.

29. Tal procedimento coincide com aquele que orienta a produção literária contemporânea na qual os livros de Lygia Bojunga Nunes ficam incluídos, na intenção quer implícita, quer explícita, da busca do auto-conhecimento pelos protagonistas dos diferentes textos.

30. Como objetos de intuição tais essências universais, embora sejam produtos de abstração pela consciência individual, são dados concretos, imediatamente presentes e vividos (Van Acker, op. cit.).

31. A intencionalidade do objeto à consciência, não impõe a necessidade de que tal objeto tenha de ter existência no mundo da realidade sensível (exterior) podendo o mundo da fantasia, como qualquer outro, apresentar-se como um dado do conhecimento para o sujeito pensante.

O objeto dado intuitivamente à consciência, fica percebido por uma evidência que admite vários graus, sendo tanto mais perfeita quanto mais o objeto se lhe apresente tal como é, e não disfarçadamente. Assim sendo, a mais perfeita evidência fica para os objetos das percepções internas, as quais são responsáveis, então, por provocar no indivíduo o auto-conhecimento³².

A realidade de uma consciência individual é fato indubitável para a pessoa neste enfoque teórico: o eu é um dado imediato muito mais do que o pensamento. Aliás, quanto ao pensamento ele é, para cada consciência pessoal, contínuo e mutável, e como tal, comparável a um rio que corre. (Daí a expressão "Corrente da Consciência" utilizada por William James³³, conceito que se mostrará especialmente produtivo na investigação em pauta, na qual a essência da vida interior do indivíduo forma um dos pólos da relação consciência-mundo, cujo significado é também expressivo no tocante ao conceito de Realismo Humanista, como ainda veremos).

Sobre o Marxismo (Materialismo Histórico e Dialético)

O materialismo histórico é utilizado nesta Tese, como uma possibilidade explicativa que reconhece nos fatores econômicos um peso relevante na configuração dos acontecimentos históricos ocorridos num dado momento e num espaço considerado, peso que fica transferido aos acontecimentos como se desenrolam no plano diegético da obra tomada por nós como exemplar, incidindo quer direta quer indiretamente, no curso e no sentido das ações de suas diferentes personagens. Com isso ganha relevo como elemento formal nas diferentes narrativas, colaborando para singularizar o estilo da autora³⁴, além de promover homologia estrutural entre texto e contexto.

Sendo um dos conceitos fundamentais do marxismo o conceito de consciência, ele será por nós utilizado, sempre que necessário, na acepção de produto, no indivíduo, das suas re

32. Desta preocupação decorre a qualidade de intimismo, evidenciada nos textos objetos do nosso interesse.

33. James, Princípios de Psicologia.

34. V. Capítulo sobre o estilo.

lações de trabalho e de produção³⁵. Como a natureza de tais relações modifica-se em virtude de sua inserção histórica, o estado de consciência do indivíduo apresenta-se também como histórico. Daí o homem ser visto num plano de relatividade e historicidade: em cada momento o que ele é, inclui um passado.

Os demais conceitos a instrumentar nosso trabalho, serão os de essência humana, praxis, alienação e luta de classes.

Quanto ao conceito de essência humana em Marx ela não é uma abstração da natureza humana no homem, mas reside na sua natureza social, prática e histórica, sendo as três dimensões indissociáveis. É porque o homem não pode deixar de viver em sociedade, que um traço da sua essência é o de ser social e como todo ser social ele é um ser que produz e à medida que produz, produz a si próprio. No ato de produzir suas próprias relações sociais, é afetado pela mudança histórica (sobre a qual tem responsabilidade) em razão da diversificação de cada estrutura social no tempo e no espaço.

Ora, na medida em que a relação consciência-mundo no nosso modo de ver só se efetiva por meio de uma real interdependência, para o indivíduo, dessas duas faces da realidade, a essencialidade do homem como ser histórico e social é, seguramente, o que a promove. O perceber-se como um ser social, motiva, no homem, a percepção do seu eu interior bem como da complementaridade de um por outro em sua vida.

O conceito de praxis, entendido como uma unidade de pensamento e ação no sentido de não poder haver transformação ativa do mundo, sem um conhecimento prévio da realidade que se pretende transformar, será acrescido algumas vezes neste trabalho, do vocábulo "criadora". Instrumentalizado nas narrativas em questão, a praxis orienta a ação dos seus protagonistas, fazendo com que, ao enfrentar novas necessidades e novas situações na diegese, criem soluções de vida para si mesmos bem como contribuam para reorientar as dos seus semelhantes, soluções jamais apresentadas como definitivas.

35. A ressalva "sempre que necessário" tem a sua razão de ser, desde que por "consciência" entendemos, neste trabalho, a percepção, pelo indivíduo, do que se passa no seu interior. Tal concepção não exclui o significado exposto neste capítulo; ao contrário, o engloba.

Quanto ao conceito de alienação, termo a ser bastante empregado por nós (as diferentes narrativas focalizam a problemática da reificação do homem no mundo capitalista, onde a alienação parece ser a regra para a camada maior da população), o mesmo será utilizado tanto com o sentido de decorrência, para o indivíduo, das suas relações de trabalho e de produção, especialmente da divisão do trabalho responsável por aliená-lo do próprio produto e conseqüentemente, de si próprio, como no de alheamento do homem com relação ao mundo, perante o qual ele não se vivencia como agente ativo de controle³⁶.

Por luta de classes vamos entender o conflito latente entre as classes sociais que compõem uma sociedade, luta transfigurada pelo processo criador nos textos de Lygia, manifestando-se na oposição entre o comportamento e as atitudes das personagens que simbolicamente representam, de um lado, a classe exploradora detentora dos meios de produção, e de outro, a classe explorada dispondo apenas da sua força de trabalho. Tal oposição torna transparentes duas visões do mundo opostas, senão contraditórias, constituindo-se em elemento formal especialmente na narrativa Corda Bamba, como será estudado no capítulo sobre o estilo da autora.

A primeira vista poderiam parecer incompatíveis estes dois enfoques a serem por nós utilizados como fundamento metodológico do trabalho que apresentamos. Afinal, a fenomenologia de Husserl tem sido considerada como uma tendência teórica de orientação metafísica e idealista, que simplesmente dá como pressuposta a realidade contingente e extra-mental, enquanto o marxismo, especialmente o materialismo histórico, enfatiza o domínio do empírico, o homem sendo visto como um produto das condições em que vive e ao mesmo tempo responsável pelas transformações destas condições. Contudo, o materialismo histórico não implica um determinismo materialístico. Aliás, o termo materialismo tem sido invocado pelo marxismo,

36. Os dois significados estão intimamente relacionados, ao ponto de podermos pensá-los integrativamente. Referem-se, em última instância, à "passividade" do sujeito bem como à sua separação do objeto.

no sentido da pretensão de elaborar-se como uma visão científica da realidade.

Husserl por seu lado não nega, como podem pretender alguns, a realidade do mundo exterior. Apenas o coloca entre parêntesis, não emitindo juízos a seu respeito. Quanto ao marxismo, ele não nega a generalidade da essência humana, ao colocar a socialidade do homem como seu traço marcante.

Se considerarmos ainda o fato de que num momento de transição, de rápida mudança no panorama histórico como ocorre atualmente, o materialismo no sentido mais comum de teoria que atribui causalidade única à matéria (não é o caso do marxismo) tem aos poucos cedido lugar a uma nova maneira de enxergar o mundo, a uma revisão de valores tidos já como esquecidos e que leva os homens a tendências místicas e mesmo idealistas sem deixarem, contudo, de reconhecer o peso do fator econômico sobre suas vidas, nada há de mal em que o homem seja explicado por princípios diferentes ou mesmo opostos.

Afinal, hoje temos um homem cuja fé na teologia e na metafísica renasce concomitantemente com as aspirações a um mundo material mais confortável. Que concilia a ambição à riqueza material com a submissão a uma doutrina espiritualista.

E se o homem mostra-se assim um ser eclético em suas atitudes, não terão, ele e o mundo que o gerou tornando-se dele um produto, que ser explicados por um contexto teórico onde confluem mais de um ponto de vista a seu respeito?

Se acrescentarmos ainda o fato das narrativas de Lygia posicionarem-se (especialmente Corda Bamba) de uma perspectiva carregada de humanismo e que enxerga no mundo o homem como um ser responsável por si próprio, não podemos desconsiderar, ao tomá-las como exemplares, a tendência, nelas implícita, de um modo existencialista de pensar o homem e suas relações com o mundo³⁷.

Tal como o marxismo em geral, as diversas correntes existencialistas insistem na defesa do humanismo, bem como na necessidade de compreender o homem no devir das situações históricas. Com isso dão importância máxima ao circunstancial na vida da pessoa, valorizando também o mundo a ela exte-

37. Modo esse também caracterizador do realismo literário por nós denominado de Realismo Humanista.



rior.

Em todas, a existência do homem precede a sua essência e isso o situa numa realidade sujeita a um constante questionamento face a um horizonte de temporalidade e de perplexidade, no momento de programar seus possíveis projetos de vida.

Isso significa tomar como verdadeiro existente, um ser que plasma, na consciência, sua liberdade e sua responsabilidade pessoal.

Mas o maior interesse pelo homem está na sua ação concreta; a questão referente ao "ser no mundo" é uma questão prática e social mais do que um problema de conhecimento e isso evidencia as tendências anti-idealistas do existencialismo em geral. Aqui fica centrada a problemática do homem, o qual tem de fazer, durante a sua vida, opções entre alternativas muitas vezes irreconciliáveis. Enquanto o existencialismo compreende por existência o ser interior do homem consciente de si mesmo³⁸, tem de encarar esse mesmo homem como enfrentando uma luta trágica entre alternativas excludentes.

Das correntes existencialistas a que mais se coaduna com a visão humanista caracterizadora da obra de Lygia, parece ser a de Heidegger. Se para ele o homem é o único ente que se interroga e se põe em questão para si mesmo, escolhendo suas maneiras de ser, seu modo de existência, isso acontece porque a sua essência é a sua existência.

Retomando o tema da intencionalidade característico da filosofia de Husserl, Heidegger afirma que toda consciência é consciência de alguma coisa, ou seja, toda consciência visa um objeto a ela transcendente e dado-lhe como fenômeno (na mesma acepção de Husserl de objeto que claramente se revela ao sujeito como é em si). Contudo Heidegger rejeita o idealismo (?) de Husserl, ao afirmar que o ser é o que torna possível a intencionalidade da consciência. O ser nos convida, a verdade é que se dá a nós como um desvendamento, como algo saído do oculto e manifestando-se, se revelando com lucidez ao homem porque ele, somente ele, é o ser presente a si mesmo; ele e só ele no mundo tem consciência da própria existên

38. Kierkegaard, apud Van Acker, "O Existencialismo", A Filosofia Contemporânea, afirma que a existência "é o ser cuja atualidade ou existência (no sentido tradicional) lhe é interior ou consciente e tal existência é peculiar ao ser humano".

cia e da alheia; só a ele pode ser dado conhecer todas as coisas presentes no mundo. É a consciência humana que chama o ser do homem para a existência autêntica. Com isso evidencia, até certo ponto, um existencialismo essencialista.

Como vemos, se as teorias aqui sumariamente apresentadas, enquanto se traduzem por sistemas, em muitos dos seus pontos mostram-se opostas umas às outras, elas convergem na sua afirmação primeira que atenta para o destaque da posição central ocupada pelo homem no encadeamento de suas idéias. Isso revela uma profunda analogia no pensamento contemporâneo, ao mesmo tempo que nos leva a ressaltar mais um instrumento teórico de análise, que tem o homem como centro de cogitação e cuja utilização se impõe pelas qualidades estruturais dos textos estudados: a Psicologia Analítica.

Diferentemente do método fenomenológico onde os fatos são abordados do ângulo da significação, o método analítico os aborda do ângulo das causas.

Contudo, se para a Psicologia Analítica a significação dos fenômenos transcende o sujeito que os vivencia, ela pode dele ser conhecida, por um esforço consciente e isso aproxima tal perspectiva da tendência fenomenológica aludida, especialmente quanto ao processo de intencionalidade.

A Abordagem Metodológica Propriamente Dita

Se cada elemento da obra literária deve ser tido como um traço dirigido esteticamente e se a tarefa da metodologia vem a ser a de delimitar os campos legais das possíveis abordagens do texto - e isso foi o que procuramos mostrar no intuito também de delimitarmos nosso campo de pesquisa -, cabe igualmente indicar quais os caminhos traçados para se atingir os resultados almejados pela pesquisa. Em outras palavras, falar em "método" não significa apenas elucidar os fundamentos teóricos a serem utilizados num trabalho, mas importa, igualmente, indicar os caminhos da sua utilização.

No caso de uma investigação que joga, ao mesmo tempo, com a teoria e com o dado empírico exemplificador como ocorre no nosso caso, a inter-relação entre estes dois elementos

exige do estudioso uma atitude ao mesmo tempo criativa e crítica, capaz de abranger a totalidade do objeto de estudo pretendido.

Contudo, tal atitude não pode ser aleatória, mas necessita ter um ponto de partida. E o ponto de partida para nós foi o do reconhecimento do papel desempenhado por alguns artistas contemporâneos e particularmente no terreno da Literatura, no tocante à desmistificação de um mundo que teima em mascarar o real para seus indivíduos, revelando-o apenas no que ele tem de superficial e inautêntico.

A isso se acrescentou, ainda, a constatação nesta mesma linha de pensamento, do papel de vanguarda da obra de Lygia na sua literatura para jovens, produzida no espaço da contemporaneidade³⁹.

Levando em conta tal motivação, julgamos que um estudo que pretendesse questionar tal problemática e ao mesmo tempo dar contemporaneidade ao conceito de realismo literário teria que ser desenvolvido a partir da obra mesma.

Não se pode esquecer, porém, que a escolha do material empírico foi deliberadamente feita segundo parâmetros teóricos que instigavam os nossos raciocínios e aos quais a obra selecionada parecia perfeitamente adequar-se.

Ficaria neste caso em pendência, o termos que adotar um método dedutivo, a partir do qual a obra de Lygia apresentar-se-ia apenas como exemplar no sentido de comprovar os elementos teóricos propostos, ou se seria de maior eficiência adotar um método indutivo que permitisse, partindo da obra, chegar a comprovações ou a descobertas teóricas.

Ora, as disputas entre a relevância do dado empírico sobre a teoria ou da teoria sobre o dado empírico caíram de moda, a partir do momento em que quer em Filosofia, quer em Ciência, o absolutismo foi destronado a favor de um relativismo compatível com a estrutura de um mundo em constante e rápida transformação. Com isso, qualquer atitude saudável numa investigação que se proponha a mais séria e produtiva, só pode transitar pelos pólos da dedução e da indução, na medi-

39. É bom enfatizar que tal afirmativa fica limitada à produção literária "contemporânea" e de que não desconhecemos outras tentativas isoladas de parte de alguns autores em atentar para o mesmo objetivo.



da da solicitação feita, quer pelo objeto, quer pelo enfoque teórico utilizado pelo investigador⁴⁰.

Assim sendo, por vezes o objeto empírico tomará nossa atenção, servindo de instrumento para situar os raciocínios, enquanto que em outras ocasiões será a teoria o que oferecerá o instrumental adequado à orientação das nossas reflexões.

Considerando ainda a singularidade das obras literárias produzidas no espaço de tempo contemporâneo, nossa abordagem será muito mais imanentista do que comparativista. Mas mesmo que nos dediquemos mais à apreciação de um dos livros de Lygia, não podemos fugir ao contexto comparativo enriquecedor em qualquer pesquisa, embora nos limitemos à comparação com outros livros da mesma autora. Se o livro Corda Bamba, no momento, chama particularmente a nossa atenção, sem dúvida a importância de uma abordagem igualmente imanentista mesmo que parcial dos outros três - A Bolsa Amarela, A Casa da Madrinha e O Sofá Estampado - imporá, seguramente, a atitude comparativa.

Quando falamos em abordagem imanentista, devemos deixar claro, não estamos absolutamente abolindo o contexto extra-literário de um momento dado, quer seja ele social, político, econômico ou moral.

Ao contrário, este contexto, qualquer que seja, adquire importância fundamental neste trabalho cujo objetivo maior vem a ser o de determinar o que hoje se pode conceituar como realismo na obra de um autor. E quando a isso nos referimos, não queremos em absoluto deixar entrever um determinismo conteudístico. O que pretendemos, sim, é detectar, entre outras coisas, a existência de relações significativas entre as estruturas mentais que configuram ao mesmo tempo a realidade da obra e a realidade social que se projeta, nas narrativas, como elemento estético da sua composição.

Partimos da idéia fundamental de que uma obra de arte deve ser vista a partir da categoria de totalidade, totalidade dessa jamais desvinculada do curso do processo histórico. Necessário se torna observar o equilíbrio entre os totais parciais que formam a referida totalidade, não enfatizando

40. E são estas solicitações as responsáveis pelo encadeamento em sua maior parte indutivo das nossas idéias e das nossas reflexões.



nenhum aspecto em particular mas dando, ao contrário, realce a cada um numa relação de integração necessária e de nenhum modo causal.

Assim, voltamos a dizer, no plano das realidades que formam esta totalidade no caso da obra em apreço, vão nos interessar não apenas aqueles aspectos que integram o intra-texto, a imanência do discurso, mas aqueles outros que embora não se configurem como elementos da estrutura deste mesmo discurso, são, em grande parte, inspiradores da sua configuração no plano imaginário.

Isso não significa pretensão de tecer um exame exaustivo do contexto inspirador, acreditamos que em grande parte, do ato criador do artista.

Apreender o equilíbrio entre as duas realidades, a do texto e a do contexto, não fica nada fácil para o crítico, dado o fato de cada uma delas compor-se de níveis que necessitam ser tomados, para análise, na dinâmica dos processos que os configuram: o do processo histórico⁴¹ de um lado e a do processo criador de outro - também este parte integrante do processo histórico.

Para tanto, dado que ao ato de escrever nem sempre corresponde a possibilidade de registrar o que ao investigador se apresenta a partir do ato de pensar, menos econômico do que aquele, por vezes termos de estatizar nosso objeto de consideração momentânea, esperando do leitor uma leitura dialética a partir de um não fechamento de idéias. A realidade criada pelo discurso, considerados todos os livros da autora, reproduz no plano imaginário a dinâmica de um mundo que se equilibra a cada passo, impedido, no seu devir histórico, de ser pensado independentemente da sua dinamicidade. Neste caso o seu registro só pode ser facultado àqueles que aprenderam a conviver com o devir.

Esse nos parece ser o caso da autora, cuja obra só pode ser estimada com o devido valor se inserida no curso do processo histórico, mesmo que para tanto tenha-se de proceder a um corte na linearidade do processo. Isso aumenta sen-

41. É bom lembrar que as dificuldades aumentam em virtude de os estudos sobre a história de nosso país, de duas décadas para cá, limitarem-se a ensaios, embora de autoria de intelectuais de renome. Acreditamos que uma sistematização globalizante do período esteja ainda por ser feita.

sivelmente o trabalho do crítico, levando-o a associar, aos métodos da indução e da dedução, os procedimentos de análise e de interpretação.

Um ecletismo de métodos, um ecletismo de teorias. Isso é o que uma obra rica na sua composição literária impõe ao trabalho do investigador. E isso é também o que um tema tão fascinante como o do realismo impõe a um trabalho cujo objetivo visa captar, do conceito, a historicidade a ele intrínseca.



IV. ELEMENTOS ESTRUTURAIS⁴²

A Personagem

Como já foi aventado em trechos dos capítulos precedentes, para boa parte da literatura brasileira contemporânea tem cabido o interesse pela promoção de um homem consciente da totalidade do seu eu; consciente da unidade do seu mundo interior com as circunstâncias do mundo exterior - visto como mundo da cultura e da natureza; consciente da união de matéria e espírito cuja cisão jamais pode ser mantida, sob pena de não mais vir a cicatrizar-se. E por meio dessa unidade fica promovida a sua individuação.

Contudo o processo de individuação ocorre, de um modo geral, com inconsciência do indivíduo. Mas tal processo, quando perseguido pelo indivíduo interessado na busca da autenticidade do próprio eu (na pretensão de encontrar uma forma de existência responsável) mostra-se consciente e intencional. Esse sentido de busca constitui-se em motivação da ação das personagens principais nos livros de Lygia: tanto Maria (Cor-da Bamba) como Alexandre (A Casa da Madrinha), Raquel (A Bolsa Amarela) e Vítor (O Sofá Estampado), buscam o auto-conhecimento na integração dos vários planos da consciência à realidade de um mundo exterior percebido sob diferentes ângulos e nas suas diversas faces.

Desse movimento intencional, marcado pela inserção no espaço de uma realidade (a do mundo criado) compreendida como totalidade indecomponível de mundo interior e mundo exterior, tais personagens não podem, de modo algum, sair ile-sas. Daí que em todas as narrativas elas fiquem marcadas por atitudes conflitantes, geradas, no plano existencial, pelo choque da revelação da própria história individual redimensi-onada a cada experiência social.

Como a tendência expressa nos textos realiza um modo de existir do homem no cotidiano da vida, a personagem é sem

42. Deste capítulo em diante, o leitor notará que apesar de utilizarmos da exemplaridade das quatro narrativas anteriormente relacionadas, Cor-da Bamba deverá atrair particularmente a nossa atenção.



pre representação de uma pessoa, cuja individualidade no mundo restringe-se à sua história de vida e jamais a algum traço, a alguma característica ou mesmo a um conjunto de ações capazes de levar o crítico a defini-la como herói - pelo menos no sentido convencional do termo⁴³. Se algum heroísmo fica patenteado na sua ação por intermédio quer do discurso, quer da diegese, o mesmo mostra-se refletido no ato de conseguir, por esforço próprio, ultrapassar seus conflitos por meio de decisões responsáveis e opções conscientes.

A personagem não é então fixada de modo rígido; mostra-se mesmo quase desconhecida do leitor, se ele tenta captá-la nos seus traços de personalidade quer psíquicos, quer físicos. De Maria, por exemplo, em Corda Bamba, o que se registra e assim mesmo de forma indireta, é seu tipo miúdo, sua pequena idade e seu temperamento reprimido.

Sua figura, embora apresentada como centro do processo diegético, interessa muito mais no plano discursivo como instrumento de veiculação de valores e de idéias. Este modo de caracterização desvela, subjacente, a crise da pessoa na sociedade regida a tal ponto pelo poder do capital, que substitui o valor do indivíduo pelo fetiche da mercadoria, mesmo a despeito do fato de estarem as relações entre sujeito e objeto modificando-se sensivelmente. Essa dupla implicação - centro do processo diegético e configuração discursiva que subentende a realidade em crise (fica notável nesse ponto o engajamento da linguagem ao contexto inspirador) - torna-se mais complexa no caso da obra de Lygia Bojunga Nunes na medida em que a autora acolhe ainda, no plano da ficção, a referida modificação.

A narrativa se constrói, pois, por uma linguagem que não consegue impedir a tonalidade ideológica. Fica por ela registrado, no nível do expresse, a disjunção entre o homem e o mundo, ao mesmo tempo em que tenta recuperar sua unidade no nível da significação. Tal linguagem expressa um universo onde o objeto ainda é valorizado acima do humano e ao mesmo tempo toma o homem com todo o significado que ele tem na construção do mundo. Simultaneamente, então, ao registrar o fenômeno da reificação, recupera o sentido do humano.

43. O impacto da personagem, na prosa, define-se muito mais como um impacto "significativo".



Ora, uma narrativa que pretenda registrar esse homem, o homem como ele é e como deveria ser dentro da realidade do seu mundo, pode fazê-lo sob perspectivas contrárias, possibilitando ao leitor que tome conhecimento da coexistência de diferentes modos de existir: um modo não mais admissível (segundo a perspectiva humanista da qual se coloca a narrativa) mas geralmente "escolhido" pela maioria das pessoas, e aquele que fica referido a um homem novo, assumido ainda por uma minoria, contudo, enfaticamente valorizado pela ficção. E para registrar esse homem novo, a personagem principal fica perspectivada tanto do ângulo das suas relações com o real físico, como do ângulo das suas relações mais íntimas⁴⁴.

Dai a sua atipicidade. Ao mesmo tempo em que suas ações são descritas a partir de um posicionamento axiológico da linguagem, suas atitudes assumem um tom questionador. Desse modo ela fica, para o crítico, exposta a diferentes interpretações, incentivando juízos analítico-interpretativos de natureza psicológica, sociológica, histórica e filosófica, os quais complementam os julgamentos estéticos.

Se fica difícil para um virtual leitor captar a personagem por seus traços físicos e psíquicos (e aqui vale lembrar que embora a narrativa possa ser classificada como intimista, para ela não vale a classificação de narrativa psicológica), não é o que ocorre com a sua natureza social. Por seu intermédio, ou seja, pelo modo de relacionar-se com as demais personagens e pelo transmitido nessa relação interativa, o enunciado adquire seu vigor ideológico.

Essa interação, básica no tocante ao fenômeno do auto-conhecimento, e que está na raiz do conflito existencial da personagem, provoca também a solução deste conflito tanto no

44. Nossa compreensão sobre o real é a de que ele implica vários níveis e nestes fica incluído o da interioridade do indivíduo. Barthes, em "Uma Conclusão sobre Robbe Grillet?", nos diz que "o real que se oferece ao escritor pode ser, sem dúvida, múltiplo: aqui psicológico, lá teológico, social, político, histórico ou mesmo imaginário, cada um por sua vez destronando o outro; esses reais têm entretanto um traço comum, que explica a constância de sua projeção: parecem ser todos, e imediatamente, penetrados de sentido (...) de modo que toda a nossa literatura realista é não só analógica, mas ainda significativa". (Barthes, Crítica e Verdade, pp. 101-102)

plano individual como no coletivo.

Como um escritor que colabora para agrupar aquela parcela dos autores da literatura brasileira à qual nos temos referido, Lygia confere significado especial ao elemento coletivo bem como à relação entre o eu e o outro na configuração da diegese.

Em Corda Bamba, a relação entre o eu e o outro torna-se especialíssima quando no contexto da sua ocorrência numa mesma personagem: Maria, protagonista do texto, durante quase toda a enunciação se "vê", ao mesmo tempo, como sujeito e objeto. Um dos recursos formais utilizados na produção de tal efeito é o do discurso jogar com os termos Maria e Menina: Maria como sujeito e Menina como objeto. Mas para tanto ganham em importância os elementos tempo e espaço, os quais merecerão atenção especial neste capítulo.

Por essa relação pela qual Maria supera seus conflitos existenciais, pois redimensiona seu mundo interior a partir da consciência adquirida sobre as experiências outrora vivenciadas no mundo exterior (o que mais adiante será mostrado), o texto fica classificado como narrativa⁴⁵ de "tensão transfigurada", a realidade vista como totalidade (embora parcial) a partir da consciência individual.

Atentando para a classificação de Bosi sobre o Romance, neste tipo por ele denominado "romance de tensão transfi

45. Bosi (História Concisa da Literatura Brasileira) fala em Romance de tensão transfigurada. Preferimos não utilizar o termo Romance, pela dúvida sobre seu emprego no gênero narrativo em questão, dúvida que persistirá ao término deste trabalho, tendo em vista o deslocamento, no seu corpo, de uma discussão a este respeito.

O autor nos oferece uma tipologia do Romance brasileiro de 30 para cá, elaborada a partir do grau crescente de tensão entre o "herói" e o seu mundo: a) Romance de tensão mínima; b) Romance de tensão crítica; c) Romance de tensão interiorizada e d) Romance de tensão transfigurada. Neste último tipo situamos a narrativa Corda Bamba, especialmente pela superação do conflito existencial do herói, motivado fundamentalmente pela transmutação metafísica da realidade - de exterior para interior. Se considerarmos ainda que Corda Bamba apresenta-se como construção de uma nova realidade e não como transposição literária de uma realidade social e psíquica, o texto reforça a sua qualidade de narrativa de tensão transfigurada.

Aliás, estes raciocínios são extensivos aos quatro textos aqui estudados.

gurada" em que fica "resolvido" o conflito do herói, a narrativa toca à poesia e à tragédia. Como ainda teremos oportunidade de comprovar, no livro Corda Bamba a integração dos diferentes domínios do real, dos diferentes "reais" se assim podemos dizer, acaba por promover a criação de uma realidade, a realidade imaginada, cuja qualidade literária fica em grande parte definida pelo emprego de símbolos e de alegorias (e isso lhe confere tonalidade poética), não se limitando, a autora, à transposição pura e simples de um dado contexto sócio-psíquico⁴⁶.

Quanto ao modo de captação do real em grande parte decorrente da visão do mundo do autor, ou seja, do seu conteúdo espiritual, Corda Bamba também reflete a tendência de colocar os problemas existenciais como questões de primeiro plano (isso facilmente se explica pelo fato segundo o qual, sendo o conteúdo espiritual do artista condicionado historicamente, ele passa a ser comum a autores de um mesmo período, pela consciência de classe que os "une" identificando, por isso, os seus modos de pensar).

A transposição, por exemplo, do foco da realidade - do mundo exterior para o mundo interior do indivíduo a partir do que o homem redimensiona o seu modo de ser e atua com responsabilidade sobre o reino da natureza e da cultura - aparece como um movimento intencional da personagem. Como, para tanto, utiliza fundamentalmente a sua capacidade reflexiva, a mesma não pode deixar de se reconhecer como um ser histórico⁴⁷, circunstância a ser adiante demonstrada. Afinal, a revisão das próprias experiências (para a personagem Maria isso ocorre nos espaços diegéticos nos quais ela se percebe como um objeto de conhecimento para si própria) torna transparentes a mudança da sociedade, de seus valores e de suas nor

46. O uso da capacidade imaginativa de parte da autora não impede o crítico, de encontrar as relações significativas entre as estruturas mentais identificáveis no mundo da realidade e aquelas identificáveis no texto (conservando-se intacta a riqueza ficcional do enunciado). Para tais relações nossos raciocínios ficarão voltados sempre que necessário no decorrer deste trabalho. Contudo elas ficarão, na medida do possível, melhor sistematizadas no capítulo sobre o estilo da autora.

47. O reconhecimento do homem como um ser histórico é um dos traços do Realismo Humanista característico dos autores da faixa à qual nos temos referido.

mas, dos padrões de comportamento que exigem atitudes diferentes dos indivíduos no tempo. Assim ela se percebe, face à irreversibilidade do tempo histórico, como um ser capaz de reorientar experiências já vividas⁴⁸.

Para conseguir todos esses efeitos, os quais podem ser resumidos na apreensão de si mesmo pelo homem num mundo em perpétuo vir-a-ser, a linguagem narrativa transita do pólo ontológico para o histórico e vice-versa, a prosa ficando permeada, em alguns trechos, do ingrediente poético.

Isso torna Corda Bamba uma narrativa singular.

Ao tecermos estas considerações, além da atenção maior dada à figura da personagem, tocamos em alguns pontos de fundamental importância na estrutura narrativa dos textos, merecedores, seguramente, de melhor explicitação. É o caso, por exemplo, da linguagem descritiva que predomina sobre a narração; da relação de homologia entre texto e contexto; da linguagem dialética que dispensa aos elementos tempo, espaço e ser, um tratamento bastante especial, restando ainda as questões não levantadas sobre o foco narrativo, elemento configurador, por excelência, do discurso como narrativa de fluxo da consciência.

As Relações de Homologia

Como autor contemporâneo, Lygia apreende, pela ficção, a realidade do tempo presente no que a mesma possui de essencial (traço característico do seu realismo) e que difere, segundo seus traços estruturais, da essência de qualquer período de tempo já passado. Na apreensão dessa realidade, como qualquer outro autor cuja preocupação esteja voltada para uma visão "autêntica" do real, a autora se adianta ao homem comum, não apenas por uma sensibilidade peculiar, mas também porque essa sensibilidade a atrai para a percepção mais acu-

48. Tal dado será comprovado a partir deste capítulo, mas principalmente no referente às reflexões sobre o fluxo de consciência da personagem.



rada dos fatos e dos objetos. Com relação aos indivíduos em geral, as rápidas mudanças nos setores principalmente científico e tecnológico das sociedades não têm sido acompanhadas de mudanças significativas nas suas atitudes, em virtude dos mesmos estarem impedidos, por diferentes razões circunstanciais, de apreender corretamente a nova realidade. Se acrescentarmos ao exposto o fato de que existe, para a maior parte das sociedades uma conveniência em manter o indivíduo comum afastado do conhecimento de certos domínios do real, pode-se compreender, facilmente, que a obra de Lygia mantenha duas direções: ao mesmo tempo em que a linguagem utilizada expressa em um certo sentido a realidade tal qual é, num segundo plano ela revela o seu caráter ilusório (principalmente à personagem principal) e propõe o que, como crítico, inferimos ser, para a autora, a realidade autêntica. Para nós, aqui residem as razões suficientes para qualificar as suas narrativas, especialmente Corda Bamba, de verossímeis⁴⁹.

Mas para produzir tal efeito torna-se necessária uma forma narrativa capaz de posicionar a realidade tal como é e ao mesmo tempo como deveria ser, não estivesse o indivíduo impedido de conhecê-la. E não há nada de utópico nesse "como deveria ser" pois já afirmamos, o que deveria ser significa precisamente o que já é mas que continua opaco para o comum dos homens.

Na verdade esse novo mundo ao descobrir pela ciência, que os objetos não guardam mais autonomia como um "em si", mas que existem relativamente a um sistema de referência, seja o homem ou um outro objeto o centro desse sistema de referência, ainda se apresenta como um mundo dominado pelo fetichismo da mercadoria. Só a desmistificação desse fenômeno poderá trazer o novo homem antecipado também por Lygia com sua literatura.

Como teremos oportunidade de expor enfaticamente neste trabalho, o mundo registrado pela linguagem em Corda Bamba é um mundo em grande parte expressivo do fenômeno da reificação bem como do da alienação; expressivo de um homem cuja passividade de consciência não o impele à recusa da sua posição subalterna e tampouco à busca de uma autenticidade de

49. Barthes ("El Efecto de lo Real") fala de um novo verossímil, captado no texto, pela ilusão referencial.



vida, a não ser quando se decide a procurar, ele próprio, as razões esclarecedoras das suas inquietações (e nesse momento não mais existe passividade de consciência). A transformação por que passa o indivíduo (e isso ocorre com todas as personagens principais considerados os quatro livros exemplares), constitui motivação para todos os textos da autora. Neles fica promovido, também, o homem que questiona os mesmos valores que fazem dele um indivíduo dependente (é o caso de Maria, em Corda Bamba); que lhe roubam a autonomia (como ocorre com Raquel, em A Bolsa Amarela); que o alienam da sociedade (Alexandre e o Pavão, personagens de A Casa da Madrinha talvez sejam os mais representativos); que teimam em tirar-lhe a autonomia (Vítor, de O Sofá Estampado, constitui um bom exemplo).

Como tal homem no contexto é ainda uma exceção, as narrativas o representam na sua atipicidade, revelando homologia estrutural entre os dois planos.

Nas suas relações de homologia estrutural, texto e contexto se aproximam na obra de Lygia, sendo os fatos do contexto transformados em elementos de esteticidade do texto, como se verá no transcurso desta investigação. O contexto fica, assim, não apenas superado, como transfigurado esteticamente. Trata-se sempre de uma nova realidade e não da cópia servil de uma realidade.

Porém, a realidade motivadora do ato criativo da autora e do qual resultaram os livros considerados como exemplares das nossas idéias sobre um novo realismo, apresenta-se como uma realidade no seio da qual o setor da arte se encontra inserido. Portanto, como um outro ato criativo qualquer, traz, mesmo que no plano imaginário (é o caso da ficção literária), a marca desse contexto.

Ora, como a historicidade é um dos traços desse contexto, acreditamos ser um dos caminhos seguros para o estudo de qualquer produto de criação literária, o situá-la, também, na História. Tentar elucidar as aproximações entre a experiência estética que marca autores de um mesmo período histórico e a estrutura do meio social que serviu de motivo à criação.

Isso significa utilizar o conceito de homologia na acepção de Lucien Goldmann em seus livros sobre obras literárias.

Quando Goldmann fala em homologia, ele não se refere a um paralelismo entre o conteúdo da obra e o conteúdo social do contexto da obra. Sendo o autor, para ele, um sujeito tanto individual como coletivo, é mais na condição de sujeito coletivo que cria a sua obra. Contudo, sendo também um sujeito individual, entre ele e a sua obra não existe uma identidade total, mas sim, uma identidade relativa, da mesma forma como sua identidade com o contexto é também uma identidade relativa⁵⁰. Se sua identidade com a obra e com o contexto mostra-se relativa, sua autonomia evidentemente é também relativa. Daí as relações de homologia entre texto e contexto ocorrerem de modo natural e necessário.

Como a Arte forma parte da totalidade cultural, como um dos setores nos quais apenas para fins analíticos uma sociedade pode ser dividida, buscar as relações de homologia significa, para Goldmann, inserir o produto cultural em totalidades mais amplas e isso inclui a estrutura social total nos seus aspectos políticos, econômicos, morais e ideológicos, entre outros⁵¹.

Sendo parte dessa estrutura social, a arte acaba por assimilar seus traços mais gerais.

Ainda, sendo um domínio pertencente ao nível da super-estrutura englobante das chamadas "formas de consciência social", a arte liga-se ao setor econômico do qual não é um simples reflexo, mas em função do qual pode ser, em grande parte, compreendida (como será observado no capítulo referen

50. Goldmann, "O Sujeito da Criação Cultural", Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna.

51. Um trabalho que proponha como objetivo central, buscar as homologias estruturais entre texto e contexto literário, é sempre um trabalho estimulante tanto para o estudioso como para o leitor interessado. Este, contudo, não é nosso objetivo primeiro e jamais poderia ser tendo em vista a falta de sistematização (a não ser a publicação de alguns ensaios como os referidos no índice bibliográfico desta Tese) histórica do período considerado (o Brasil de 64 para cá). Por tais razões (inclusive pelo fato de estarmos ainda sob a influência dos efeitos do período considerado - o de aproximadamente duas décadas) e sentindo a levandade de aprofundar nossos raciocínios em terreno ainda tão escorregadio, as homologias buscadas, apesar de permearem praticamente toda a investigação, serão genericamente utilizadas, com a finalidade de evidenciarem-se como elementos estruturais das narrativas, capazes de serem vistos como configuradores de um novo realismo literário.

te ao estilo de Lygia Bojunga Nunes). Daí que as visões do mundo formadas a partir das visões de classe social, acabem por refletir-se na produção artística como um todo. Isso permite detectar as relações significativas entre visões do mundo pertencentes ao domínio da realidade social e visões do mundo formadoras do universo artístico, especialmente das formas, que são propriamente os meios utilizados pelo autor.

Para tanto não se pode deixar de introduzir o objeto na História.

No caso particular de Corda Bamba, a narrativa se constrói de uma visão pequeno-burguesa do mundo, estruturada de modo a realçar o fenômeno da reificação e que portanto não evidencia preocupação maior com o humano, visão dominada pelos efeitos do poder do capital sobre a vida de cada pessoa, contraposta a uma visão humanista do homem que o tem como o ente mais importante da realidade. Comotal oposição constituiu-se em um dos motivos centrais da enunciação, inúmeros serão os exemplos dados e capazes de exprimi-la.

Em vários outros níveis a relação homóloga poderá ser também observada.

Uma análise acurada de um período histórico-social qualquer jamais deixará de acusar o aspecto dinâmico da realidade social, resultado da atividade produtora dos seus homens. Tal dinamismo provoca intermitentemente um movimento do real, no sentido da busca do equilíbrio entre processos de estruturação e desestruturação. Nessa dialética, a busca é sempre no sentido de uma nova regulação. Sem querermos ir longe, o período histórico para o qual nosso interesse está voltado nesta Tese, é um bom exemplo de tal dinamismo, cujo movimento de 64 constituiu-se naquilo que pode ser tido como a busca de um equilíbrio, do qual resultou a desestruturação da nossa sociedade cujos efeitos ainda são sentidos. As tentativas no sentido de uma nova regulação são inúmeras, cabendo-nos ressaltar as efetuadas no domínio artístico, particularmente no domínio da literatura em que fica inserida, como exemplar, a obra de Lygia Bojunga Nunes.

Um dos pontos altos da obra em questão é, seguramente, aquele que reflete pela linguagem o dinamismo desse contexto, dinamismo apreendido, como ainda teremos oportunidade de mostrar, quando se toma numa relação interativa os níveis da forma e do conteúdo.



Em Corda Bamba, por exemplo, na personagem Maria fica encarnado literariamente esse movimento dialético: o desequilíbrio da personagem ocorre a partir do motivo gerador da sua amnesia (a visão da morte dos pais), após o que, lembrando-se das experiências passadas, reestrutura-as na tentativa de buscar o equilíbrio da sua vida presente⁵². Tal equilíbrio é atingido ao final da diegese, contudo, por um discurso aberto ao ponto de sugerir o não fechamento da história de vida da personagem. Especialmente por tal construção o texto adquire coerência interna revelando sua estrutura significativa (Elemento de esteticidade segundo Goldmann⁵³).

Mas não é apenas em Corda Bamba que as relações de homologia com o contexto podem ser encontradas. Com todos os seus livros Lygia colabora para registrar o novo sentido da história do pensamento brasileiro elaborado a partir da década de 60, construindo personagens que refletem, no plano da ficção, o processo social em curso.

No nível da explicação - os fatos do contexto que se transportam para o texto transformando-se em dados de compreensão desse mesmo texto -, as quatro narrativas de Lygia (considerando a tentativa da autora em captar, pela ficção, o sentido imanente a diferentes setores culturais do período) absorvem, criativamente, as qualidades da totalidade relativa do social que marcam o espaço considerado.

Assim, à autenticidade das idéias que expressa, fica associada a magnitude das suas personagens, sutilmente utilizadas como veículos destas idéias e de princípios.

Neste ponto a questão social é seguramente a que mais a preocupa, como pode ser constatado pela ênfase, nas suas narrativas, de revelar a "verdade social" aos indivíduos, permeáveis, por injunções históricas, às contradições de natureza diversa por que passam. Isso ocorre sob a aparente ingenuidade das histórias criadas. Utilizando-se para tanto de uma linguagem simples, inocente no seu plano expressivo, a autora reúne em seus livros ricos quanto ao emprego de símbolos e de alegorias, dados que são, no plano criativo, expres

52. No capítulo sobre o estilo, teremos oportunidade de mostrar uma interpretação diferente para o mesmo fenômeno.

53. Goldmann, "Gênese e Estrutura", Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna.

sões curiosas do estado das idéias nas décadas de 60 e 70, de um Brasil sofrendo das consequências de diretrizes mal formuladas.

Isso significa que para se buscar a homologia com o contexto, o estudioso interessado jamais pode se satisfazer apenas com o plano denotativo da linguagem.

Fixando-nos, neste momento, apenas nos fatos explicativos que se transformam em elementos estéticos do texto, assim podemos exemplificá-los⁵⁴: o regime político autoritário instalado no período, recrudescido a partir de 65 no sentido desse autoritarismo, incluindo a forte limitação à livre manifestação do pensamento, é recriado pela ficção em A Casa da Madrinha, modelando as ações das personagens Alexandre e o Pavão. A exacerbação do autoritarismo nos anos subsequentes desaguada na crise de 68 cujo fato marcante é a edição do AI-5 e que apesar do lapso de tempo em que voltam à confiança as liberdades democráticas, torna manifesto um regime responsável pelo aumento das ambições e pela abolição dos obstáculos à expansão ainda maior do capitalismo, fica recriado em Corda Bamba e O Sofá Estampado.

O fortalecimento autocrático advindo com a Constituição de 69, especialmente os decretos que puniam professores, alunos e funcionários participantes de atividades tidas como atentatórias à ordem pública, os delegados da censura rodando escolas, tudo isso fica questionado no livro A Casa da Madrinha.

O "Milagre Econômico" ocorrido ao mesmo tempo em que se desenvolvem as atividades revolucionárias do governo Médici, permite em Corda Bamba registrar no plano literário uma das mais fortes modalidades de exploração do homem pelo homem.

A economia brasileira no seu movimento ascendente, expandindo-se e registrando suas mais altas taxas em 73, provoca o recesso político ao mesmo tempo em que ganha espaço e densidade o setor econômico. Acentuada fica, com isso, a ide

54. Comprovar os fatos que a seguir indicam a existência das relações de homologia entre texto e contexto, seria antecipar explicações que ficarão melhor encaminhadas em outros capítulos desta Tese. Assim sendo, esperamos que o leitor se satisfaça, por enquanto, com a simples indicação dos mesmos.

ologia refletida na mística de um "Brasil Grande", explorada ao máximo nos seus efeitos sociais, ligada à grandiosidade de certos projetos como o da construção da Transamazônica, empreendimento facilmente decodificado na narrativa O Sofá Estampado.

Todo esse panorama impõe o surgimento do "novo", detectado no contexto a partir das paralelas transformações ocorrentes no país, com a prática de novos ideais políticos, com transformações no sistema de urbanização, com os progressos na técnica atingindo os espaços do rural e do urbano (absorvendo o novo sentido do real e que fica transferido para a obra de Lygia) e com a formação cada vez mais acentuada e difundida de uma consciência nacional.

São movimentos que modificam quando não extinguem as atitudes conservadoras; que levam ao inconformismo e que acabam por ver realizadas tentativas de transformação dos novos ideais políticos como prática, como ação, ao fim de quase duas décadas. Tais atitudes, contudo, só fazem por acentuar o conflito de classes nascido de longa data, praticamente desde a descoberta do país. Esse talvez seja o elemento chave no esclarecimento das relações de homologia às quais estamos nos referindo, e por tal razão, reservamos um capítulo especial para dele tratarmos, qual seja, o capítulo sobre o estilo da autora.

Reconsiderando os movimentos acima aludidos, a personagem Raquel de A Bolsa Amarela, por exemplo, simboliza o clima contestatário cujas raízes remontam a 67, adquirindo sentido, tocando a esperança e preparando a mobilização de parte da população, do que provém o repúdio manifestado nas artes e de que esta obra de Lygia é exemplar. E Raquel acaba por simbolizar, também, o homem novo que deverá marcar a realidade desse novo tempo.

Dessa nova realidade já podem ser detectados, pela ficção, os germes do futuro, opostos, mesmo que ainda não se tenham generalizado, ao já passado.

Com isso a obra de Lygia além de registrar um novo sentido de realismo literário, pode ser tida, com sua originalidade criadora, ao lado do progresso evidenciado por outras instituições sociais que não as dedicadas ao desenvolvimento da arte, como um dos muitos motores do processo histórico.

Para tanto a autora procura o modo mais adequado de di



zer o que pretende, fazendo uso de recursos que ultrapassam o plano da enunciação das histórias de cada personagem.

Um conteúdo novo exige uma forma pelo menos parcialmente renovada e isso implica características do estilo da autora, o que veremos no momento oportuno. O que não podemos deixar de registrar, porém, é o fato segundo o qual assim como se pode reconhecer o particular na arte, sem que a obra perca, com isso, a sua qualidade estética, existe na verdadeira obra de arte algo não contingente, algo essencial responsável por lhe conferir perenidade: o traço da sua universalidade.

O fato da obra de Lygia ter um embasamento seguro na realidade e na natureza do meio a partir do qual foi criada, operando com isso a proposta realista de desvendar, pela arte, as relações reais em que se encontram os homens⁵⁵, não quer dizer que suas narrativas sejam o reflexo direto da realidade e que tampouco limitem-se a tanto. Na verdade o talento criativo da autora mostra-se tal, que nos seus livros percebemos dimensões que ultrapassam as da realidade transfigurada, autorizando-nos à afirmação segundo a qual em cada livro uma nova realidade é criada. Lygia cria universos poéticos, onde a marca do verossímil confere a cada narrativa valor intrínseco⁵⁶. Isso faz do plano criado, um plano com relativa autonomia do plano real, autonomia esta que aumenta com a adoção de uma linguagem em grande parte simbólica, enquanto, pela descrição, o discurso instaura o real.

A Linguagem Descritiva

Para uma narrativa cuja preocupação maior parece ser a de revelar à personagem a autenticidade de um mundo criado, no qual ela é a protagonista, a adoção de uma linguagem descritiva impõe-se, necessariamente, por várias razões.

55. Esse é mais um dado a ser comprovado, constituindo-se em um traço do seu realismo tanto datado como não datado, ao qual fizemos referência no Prefácio desta Tese.

56. Alguma exceção pode ser feita à narrativa A Bolsa Amarela.

Primeiro, porque no ato de desvendar à personagem as diferentes facetas do mundo em que vive, a descrição, ao nível da imediatez do fenômeno e que capta o objeto da realidade na sua superfície sensível, se não satisfaz, tem de ocorrer pelo menos num primeiro passo, com o que, pelo discurso, o real fica instaurado.

Segundo, se como foi explicitado no capítulo referente ao método, mais do que voltada para a apreensão do objeto, a linguagem fica utilizada (nos livros aos quais temos nos referido) para a apreensão do sentido do objeto nas suas relações com o sujeito, é pela descrição da essência do objeto (nem sempre captada no nível denotativo da linguagem), bem como das relações aludidas, que tal sentido se revela.

Com isso, além de instaurar o real, a descrição colabora para promover o sentido do real.

Em terceiro lugar, num mundo reificado como é o mundo expresso em grande parte da narrativa, em que o objeto ganha relevância na sua autonomia com relação ao sujeito, para significá-lo na sua autonomia ele tem de ser identificado como tendo importância em si mesmo (embora, como vimos no segundo argumento aqui exposto, tal importância registrada pela linguagem acabe sendo superada, muitas vezes, também por esta mesma linguagem). Somente a descrição mostra-se um recurso eficaz para registrar tal autonomia, do mesmo modo como por seu intermédio a personagem apreende o sentido que tem para a sua vida o mundo reificado em que vive.

Por tais raciocínios pode-se inferir a funcionalidade da descrição no promover o novo realismo literário por nós defendido⁵⁷.

Assim por exemplo, quando em Corda Bamba a linguagem descritiva se enriquece de detalhes, nas notações tecidas sobre traços aparentemente supérfluos a respeito da professora particular⁵⁸ que dá aulas à Maria (o braço cheio de pulseiras, as unhas grandes e esmaltadas, etc.), tais elementos são fundamentais para a caracterização do Realismo Humanis-

57. A funcionalidade da descrição fica registrada por teóricos preocupados em estudar seus efeitos em obras literárias. É o caso, por exemplo, de Barthes, no seu texto "El Efecto de lo Real".

58. Bojunga Nunes, cap. nº 6.

ta da autora. Ainda quando a autora descreve o caminho percorrido até a Casa da Madrinha pelas personagens do livro A Casa da Madrinha⁵⁹, sensibilizando a todos especialmente por que tal descrição fica voltada para o cenário da natureza, do mesmo modo fica promovido o seu Realismo Humanista segundo o qual o homem fica visto, acima de tudo, como um ser da natureza.

Como se percebe, os detalhes descritivos não são, na obra de Lygia, detalhes supérfluos, embora a sua funcionalidade não seja sempre a mesma. Como ainda teremos oportunidade de mostrar, por vezes eles colaboram para a sensibilização poética do sujeito, enquanto em outras vezes os mesmos são úteis na caracterização do elemento ideológico sob o qual fica perspectivado o texto (além da utilização há pouco referida).

Particularmente em Corda Bamba a descrição, como nas demais narrativas, não tem a função (a não ser no plano de uma fenomenologia de primeiro contato) de inventariar exaustivamente pormenores do objeto, mas sim uma função mais elevada de embasar o universo simbólico da ficção - o que ficará explicitado no capítulo referente aos símbolos, mas que já é aqui antecipado no exemplo abaixo.

Na medida em que se posiciona funcionalmente dentro do universo simbólico do texto, a descrição colabora para integrar o símbolo à significação global do discurso. Apresenta-se, então, como tendo relação real com a ação, do que advém a sua colaboração para o dinamismo da história.

É o que ocorre no início do texto quando a descrição de Maria, quem no contexto global da narrativa torna-se um dos símbolos de uma visão humanista do homem e do mundo, já prepara o discurso para a entrada no universo ideológico, o qual forma parte da significação narrativa:

As duas vinham andando pela calçada - a Mulher Barbuda e Maria. De mão dada. A Mulher Barbuda usava saia, barba e uma sacola estourando de cheia; Maria, de calça de brim, um embrulho debaixo do braço, ia levando a tiracolo um arco enfeitado com flor de papel, quase do tamanho dela (não era muita vantagem: ela já tinha dez anos mas era do tipo miúdo). (p.9)

59. Bojunga Nunes, p. 76 em diante.



Na descrição acima, além da simplicidade de Barbuda e da menina bem como da pouca idade de Maria, nada mais se sabe. Isso vai de acordo com o modo como em geral o objeto fica percebido na obra: não como um "em si", como já foi explicado, mas apreendido num sistema mais amplo de relações, ou por seus efeitos indiretos.

Por outro lado, esta mesma simplicidade, bem como o clima de afetividade envolvente das personagens, são aspectos denotados pela descrição e constituem índices de uma visão humanista do mundo, acentuada a cada instância narrativa. Daí o caráter preditivo da descrição.

Mais do que para a coisa descrita a linguagem descritiva atenta para o próprio movimento da descrição, para o que a autora faz uso do gerúndio, tempo verbal que dá idéia de processo, de ação em curso⁶⁰. Configura-se, desse modo, o dinamismo do real.

Não se trata de evidenciar a ocorrência do fato no tempo mas o próprio movimento temporal, o que confere uma certa irrelevância à coisa descrita, ao mesmo tempo possibilitando mostrá-la nas suas relações com as demais coisas e também com o humano. Isso permite atentar para o sentido do relativismo e da contingência do mundo (compatível com o novo realismo literário aqui estudado) bem como do homem como ser do mundo.

A significação não está, como se percebe, nem na palavra que descreve, nem no objeto descrito, mas ocupa posição mediadora no processo, só podendo ser apreendida pela consciência do sujeito que se volta, num movimento de escolha, para este objeto.

Daí a fenomenologia de Husserl mostrar-se um enfoque capaz de apreender, em grande parte, a riqueza contida no texto.

Mas existe também uma finalidade estética na descrição, no modo como é utilizada por Lygia na sua obra e que fica voltada para a caracterização do seu realismo literário. Con

60. Esta característica peculiar ao tempo verbal "gerúndio" fica reforçada por Rodrigues Lapa, Estilística da Língua Portuguesa, p. 221: "... Nenhum outro processo daria o colorido movimentado do gerúndio na caracterização do objeto."

tudo, mesmo quando isso ocorre, como pode ser visto no capítulo ao qual já remetemos o leitor (sobre a aula particular), ela não é indiferente a uma outra função como igualmente já foi comentado. Além, então, de denotar o real concreto, ela colabora para conotar a significação do texto num sentido sugerido pelo próprio texto.

Esse é um dado importante na caracterização da obra de Lygia como constituidora de uma parcela da literatura brasileira contemporânea, dado significativo do novo realismo que a caracteriza: a referência ao concreto, contrariamente ao dito de Barthes, não se arma "como uma máquina de guerra contra o sentido"⁶¹. O real não se basta a si mesmo. Para se fazer representar tem de ser integrado a recursos discursivos capazes de lhe desvelar o sentido, sendo a descrição um desses recursos possíveis.

O Nível Dialético de Expressão da Linguagem

Uma linguagem se expressa dialeticamente, quando possibilita, ao nível do pensamento do sujeito que a utiliza, a síntese reflexiva de dois conceitos opostos num movimento de abertura da razão para novos conhecimentos. É sempre, então, uma linguagem mediatizada pela reflexão.

Sendo a obra de Lygia Bojunga Nunes estruturada a partir desse movimento dialético da linguagem, no nível da recepção por parte de um leitor crítico ela se mostra como um discurso de natureza reflexiva. Ocorre que para assim se estruturar é porque as narrativas se posicionam, face ao mundo criado, de uma perspectiva congruente com o dinamismo da realidade, a qual, até certo ponto, condiciona os seus modos de ser: a realidade é devir. E só o pensamento estruturado dialeticamente encontra-se apto a apreender o devir.

Essa não é uma maneira nova de enxergar o mundo (embora grande parte dos autores de literatura não consigam configurá-la nas suas obras). Em Heraclito, por exemplo, já encontramos o princípio segundo o qual a contradição do sensível

61. Barthes, "El Efecto de lo Real" (Polémica sobre Realismo).



existe por causa da identidade dos contrários⁶². Também em Hegel, no devir da natureza fica realizada a síntese das oposições⁶³. A conciliação dos opostos torna-se necessária, visto ser a síntese uma continuação do movimento, na medida em que se apresenta sempre como uma tese para uma nova oposição. Esse modo de enxergar a dinamicidade do real, coaduna-se com o modo de aceitação da historicidade da razão pelo estudioso. Portanto, coaduna-se com o conceito de validade relativa, que tira a rigidez de qualquer pensamento a respeito de um objeto, além de colaborar para caracterizar o novo realismo literário tema de interesse desta Tese. Utilizado nas narrativas de Lygia, como passaremos a demonstrar, acaba por se constituir num dos elementos configuradores do seu realismo literário.

Três são as categorias fundamentais, relativas à composição estrutural dos textos estudados (Corda Bamba chamará particularmente a nossa atenção), atingidas pelo modo dialético de expressão, pela linguagem, dos mundos imaginários criados pela autora: a do tempo, a do espaço e a do ser.

Se considerarmos que o essencial na relação entre os contrários reside, para o pensamento dialético, no fato de assemelharem-se em seus fundamentos quaisquer pares de opostos, a síntese reflexiva se processa precisamente em virtude de tal semelhança.

No caso particular da categoria tempo, da oposição entre tempo exterior e tempo interior, a personagem retira - e isso vale para as quatro narrativas da autora - as experiências de vida que lhes são significativas e sobre elas reflete. O mesmo ocorre com a categoria do espaço, abrangente dos diferentes níveis da consciência da personagem, em oposição ao espaço do mundo a ela exterior. Quanto à dialética do ser, a mesma se processa pela negação, da personagem, do que ela fora um dia e que só a partir do momento em que se volta para o passado, é que toma consciência do sentido da própria vida.

Torna-se então conveniente, tecer considerações sobre

62. Foulquié, La Dialectica, pp. 15-16.

63. Op. cit., p. 63.



cada categoria em separado.

A Dialética do Tempo

Se passado, presente e futuro são dimensões do tempo dispostas numa ordem cronológica, portanto irreversível, a rapidez da mudança por que passam as sociedades, responsável por encurtar a distância psicológica entre os três momentos, anula para o homem, em grande parte, a sensação do tempo físico à qual tal ordem se sujeita. Num mundo então em que há falta de tempo para se sentir o tempo físico, a autora Lygia Bojunga Nunes cria uma narrativa - Corda Bamba -, cujo protagonista quer apreender-se nesse instante fugaz que é a vida. Para tanto, acaba por ganhar relevo o tempo psicológico.

Mas não é essa a única razão pela qual se faz legítima a utilização do tempo psicológico no plano estrutural da narrativa, da mesma forma como tal utilização não anula a importância do tempo cronológico. Seria incongruência de nossa parte admitirmos uma separação dos dois planos, quando da sua integração depende, em grande parte, o sentido do realismo que se depreende do texto.

Durante quase todo o processo enunciativo registra-se um jogo da linguagem, no sentido de conduzir a personagem, a apreender-se como um ser cuja autenticidade de vida só pode ser levada a efeito, pela consciência do sentido das suas experiências no mundo da realidade exterior. Ora, ela tem de buscar este sentido nas experiências passadas, cuja revelação constitui-se na chave para o redimensionamento do seu eu.

No movimento de volta para o passado ela só pode contar com suas lembranças e com as eventuais associações de idéias surgidas paralelamente às lembranças. Por tal razão a autora utiliza-se do sonho (?), como um veículo útil para possibilitar, à personagem, que possa "ver-se" nas situações de vida passadas.

Do ponto de vista estrutural a narrativa fica neste contexto extremamente elaborada, compondo-se pela conjunção quando não superposição - de níveis do imaginário, correspondendo aos planos da temporalidade.

Se de um lado se entrelaçam três níveis do imaginário



refletidos, na personagem, pelos estados de sonho(?), devaneio e vigília, de outro temos o intercâmbio entre o tempo apreendido pela inteligência e o tempo apreendido pela intuição. Enquanto a inteligência apreende o tempo marcado pelo estado de vigília (aquele que caracteriza o mundo exterior das experiências da personagem), a intuição apreende as lembranças e as associações pertencentes a domínios mais profundos ou mais superficiais do espaço da consciência, excluindo o nível consciente.

Adquirir consciência no sentido de ciência da situação, só fica viabilizado pela atitude reflexiva de Maria (o que para o crítico se intui do texto, visto não se registrar no plano expressivo da linguagem), decorrente do conhecimento do modo como se processaram as suas experiências passadas e das atitudes das pessoas com quem conviveu.

Conhecendo a direção dada às referidas experiências no momento em que ocorreram, bem como identificando as atitudes próprias do comportamento das pessoas com as quais interagiu em situações de vida durante o espaço de tempo revivido, a protagonista nega as que lhe pareceram contrárias à visão do mundo para ela a mais justa, ao mesmo tempo em que, reforçando as demais, redimensiona o seu eu.

Em tudo isso há um elemento de intencionalidade a caracterizar o intuito de Maria em se conhecer. Neste contexto a personagem se apresenta como amadurecida demais, do ponto de vista psicológico, para a sua idade - dez anos. Este dado, o qual nos parece o maior responsável pelo tom grave do enunciado, fica implicitamente justificado: o amadurecimento precoce da personagem vincula-se ao seu desligamento dos pais, quando raptada pela avó aos quatro anos; à vida na casa da avó tendo como único amigo e num tempo provisório seu primo Quico e à visão traumatizante da morte dos pais.

De qualquer modo esse amadurecimento extemporâneo torna a personagem atípica.

O discurso começa num momento em que a diegese já se aproxima do fim, fechando a narrativa num círculo, à exceção do último capítulo. Por esse dado já se infere o desencontro entre o tempo diegético e o tempo do discurso.

Poucas vezes o tempo diegético nos é informado diretamente. De um modo geral, por alusões do discurso, procedemos às inferências sobre ele.

No primeiro capítulo, entre os traços descritivos da personagem, o leitor informa-se de que ela está com dez anos. É quando chega à casa da avó onde deverá residir após a morte dos pais, ocorrida há um mês. No terceiro capítulo, há indício, por uma conversa telefônica mantida pela personagem com Barbuda, de que a menina ainda está nos seus dez anos de idade:

- Bom ela cobra um dinheirão. Eu então pedi pra minha avó comprar uns livros pra ver se eu aprendia sozinha.... Disse que eu não posso perder mais tempo. Disse que faz questão de me ver na quarta série, que nem o neto de uma amiga dela que tem dez anos também." (p. 34)

A partir do sétimo capítulo, intitulado "Márcia e Marcelo", o tempo diegético recua para um período que antecede o nascimento de Maria e deste momento em diante o texto define-se, em grande parte, como narrativa de fluxo de consciência, como ainda veremos. A ocorrência da analepse é fundamental no sentido de que, continuando até quando a personagem se percebe com dez anos de idade, acaba por fechar a narrativa, permitindo ao último capítulo uma relativa independência dos demais. Do sétimo capítulo até o penúltimo, a enunciação ganha sequência no tempo psicológico, apesar de se compor de unidades com certa autonomia, ao mesmo tempo em que se complica pelas sobreposições cronológicas de tempo interior e tempo exterior.

Estas sobreposições perturbam de algum modo o entendimento linear do texto, exigindo do crítico muita atenção e uma atitude reflexiva na captação da sua significação. Tais momentos ficam bastante marcados, especialmente por serem aqueles que virtualmente mais dispõem o leitor à sensibilização poética - especialmente pelo conteúdo representado em cada etapa narrativa.

No sétimo capítulo, Maria, nos seus dez anos de idade, "presencia" um momento de amor entre os namorados Márcia e Marcelo. Mas é a partir do capítulo seguinte, "O Barco", que a complexidade estrutural da conjunção de temporalidades distintas ganha força.

Este trecho sobrepõe três níveis temporais (presente, passado e futuro), além de promover integração entre tempo psicológico e tempo físico. É o momento do registro do nascimento da personagem visto por ela mesma, numa simultaneidade temporal de difícil captação pela linguagem. Momento em que

a personagem vê um barco, chegando, tendo no seu interior os pais:

O vento deu uma soprada (uma só) e - tlá! - a vela mudou de lado e tapou Márcia e Marcelo. A alegria de Maria foi crescendo, foi crescendo. Uma alegria que ela nunca tinha pensado que dava pra sentir. Fechou os olhos e ficou esperando. Até que, de repente: tlá! Maria até se assustou com o barulho, olhou. Os dois estavam sentados, Márcia com a cabeça no ombro de Marcelo; ele fazendo uma festa na barriga dela. Mas a barriga dela agora era grande, Márcia estava esperando um bebê.

Maria já não conseguia mais ficar quieta de tão alegre, que coisa linda era aquela que já estava acontecendo, mas que ainda ia acontecer?⁶⁴ E meio que ria, meio que engolia a vontade de gritar. Tlá! os dois sumiram de novo atrás da vela.

Maria foi escorregando pro chão; tanta alegria assim deixava ela até confusa, agora tinha vontade de chorar. Caiu na areia. De perna mole até. Só levantou quando ouviu a vela mudando de lado, e... o choro de um bebê também. Márcia e Marcelo estavam segurando a criança que tinha acabado de nascer. Maria espichou o pescoço, louca pra ver. Louca pra se ver. Quis gritar "Nasci! O bebê no barco sou eu!" mas a emoção era tão grande que o grito não saiu.

Deitaram a criança no fundo do barco; se inclinaram pra dar um presente pra ela. Maria ficou na ponta do pé, louca pra ver tudo. Riu de contente: eles estão me dando uma vida de presente! Não agüentou ficar só olhando; se debruçou e gritou:

-Ei, tô aqui! Tô vendo o que vocês estão me dando. Ei!

Mas a risada foi sumindo; a testa se franzindo: uma vida inteirinha pra ela? puxa, que presente tão grande.

-Ei!

O vento começou de novo (não tão forte como antes), e o barco foi indo embora.

Maria ficou parada, olhando. Devagarinho, um medo foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! um presente assim tão grande, será que? será que ela ia saber carregar?

-Ei! Espera!

O barco já ia no canto do quarto. E daí deu uma guinada e sumiu. (pp. 79 a 81)

O trecho revela a fusão dos tempos passado, presente e futuro, entrelaçados à dinâmica dos níveis de temporalidade interior e exterior: Maria do tempo presente, aos dez anos de idade, se "vê" no tempo passado no ato mesmo do seu nasci

64. Os grifos em todas as citações, daqui para a frente, exceção feita aos vocábulos antes (p.88) e como (p.102), se rão sempre nossos.

mento e assume, no tempo presente, as responsabilidades por um futuro.

Toda essa dialeticidade da linguagem que apreende na superposição temporal a fusão dos três planos, desemboca numa visão existencialista do mundo, em que a personagem assume a responsabilidade pela própria existência, existência que só agora parece de fato começar a ser sentida, como se percebe por frases como esta: "A alegria de Maria foi crescendo... Uma alegria que ela nunca tinha pensado que dava pra sentir". Maria sente-se, no momento, como um existente de fato.

Mas não é só neste episódio narrativo que o discurso narra antecedentes diegéticos. Também no capítulo onde fica relatado o "rapto"⁶⁵ da menina pela avó o mesmo acontece, Maria, aos dez anos de idade, "vendo-se" como uma menina de quatro anos:

Mas não era o picadeiro. Era um camarim do circo, só com parede de lona separando da platéia. Tinha espelho grande, cama de armar, sacola, embrulho, malha, sapatilha, arco de flor. E uma menina de quatro anos brincando sozinha, empurrando um barco de papel, fingindo que o chão era água.

Maria tomou um susto, se encolheu. Lembrou do barco grande, dela nascendo, olhou bem pra menina: sou eu! (pp. 86-87)

Novamente têm-se a sobreposição de passado e presente, bem como a integração dos planos interior e exterior. O mesmo ocorre no capítulo intitulado "O Presente de Aniversário", talvez o mais relevante na narrativa em termos da perspectiva ideológica da qual se coloca o narrador. Neste trecho Maria está comemorando os seus sete anos de idade (a referência são as sete velas acesas no meio do bolo).

Mas é no capítulo seguinte que a narrativa atinge o seu clímax, quando Maria se "vê", aos dez anos de idade como um outro, a ele igualada nas características físicas dos seus dez anos reais.

Nesse ponto de complexidade estrutural a autora consegue dar o sentido do seu realismo literário, no tocante ao modo como pensa sobre o homem: a apreensão, pelo discurso, da realidade do indivíduo como a de um eu total. O indivíduo como totalidade de eu exterior e eu interior redimensionando,

65. Cap. nº 8 "O Roubo".



no mundo da consciência, as experiências vividas no espaço físico:⁶⁶

Márcia, Marcelo e a Menina apareceram na corda, de malha branca e arco de flor. (Ah, que bom era ficar assim olhando os três trabalhando juntos!). Quando o número acabou, o circo quase veio abaixo de tanta palma. A Menina se agarrou numa corda e veio escorregando... escorregando. Tocou no chão. Maria largou o guarda-chuva e correu. Chegou juntinho da Menina, se endireitou bem, encostou o ombro no dela. Estavam do mesmo tamanho; o rabo de cavalo igualzinho; tudo igualzinho; A Menina tinha chegado nos dez anos que Maria tinha. (p. 111)

Esse momento reflete Maria (sujeito), transportando-se para o interior da Menina (objeto), coincidindo com ela no que há de único e inexprimível. Fica rompida, para a persona gem, a atitude natural diante do fenômeno: o sujeito apreende-se como objeto pela intuição e reflete sobre a experiência (re)vivenciada.

Ora, a inteligência como faculdade conceitual, não se mostra suficiente para captar uma experiência dessa natureza com toda a carga de significação que a envolve, mesmo porque, na apreensão do tempo físico - o único modo por ela atingido -, para o objeto ser compreendido, ele necessita ser estatizado. Esse modo dinâmico de captar a experiência, só à intuição é facultado, o que não significa desprezo pelo dado reflexivo. Ao contrário, a intuição caracteriza-se como uma intuição intelectual, cujo traço fundamental vem a ser o da percepção da experiência como continuidade no tempo físico. Daí a dialética de tempo interior e tempo exterior.

O capítulo prossegue com a revelação da morte dos pais, cuja visão havia provocado a amnesia de Maria, evidenciando uma característica importante da narrativa, qual seja, a da coerência interna: o processo de desrecale ocorre a partir da revelação a Maria do seu outro eu, representado pelo dinamismo da sua vida pré-consciente intencionalmente "devassada". Desse momento em diante Maria está preparada para suportar a visão da morte dos pais e para assumir a responsabili-

66. Lembrando mais uma vez a tipologia do Romance construída por Bosi, fica neste trecho acentuada a pertinência da narrativa ao tipo de texto por ele denominado "romance de tensão transfigurada" (Bosi, História Concisa da Literatura Brasileira, p. 442).

dade por um modo de existir - o modo por ela julgado o mais autêntico.

Se a linearidade do tempo existe pelo menos para um dos níveis narrativos - o da atualização das lembranças como mostram os trechos citados -, tal linearidade é apenas aparente. Se a menina revive o passado numa progressão aritmética do tempo, na verdade o passado volta recortado por um processo seletivo, pelo qual apenas as lembranças cuja recordação interessa à personagem, são perseguidas. Se há linearidade, há também intermitência.

É o que acontece com os fatos trazidos à mente da protagonista pelo processo de associação de idéias, caracterizando-se algumas vezes como um processo espontâneo, outras como intencional (embora não necessariamente consciente), utilizado sempre com o intuito de aproximar, no plano do imaginário, o mundo real de Maria ao mundo da supra-realidade representado pelo sonho(?).

Os mundos da realidade e da supra-realidade interferem-se (como já expusemos no capítulo II) na obra de Lygia, particularmente em Corda Bamba, constituindo-se num traço marcante da sua estrutura narrativa, traduzido literariamente no denominado "fluxo da consciência" da personagem.

A utilização do "fluxo da consciência" como um recurso estrutural do discurso, vai-nos permitir apreender, pelo menos em parte, o significado do realismo literário da autora (e que se liga ao desvendamento, à personagem, do seu eu autêntico).

A entrada mesma no mundo interior da menina tem sua origem no momento em que Maria, vestida de pijama listado de branco e verde, lança da janela do seu quarto, no intuito de alcançar a antena de televisão de um edifício bem em frente ao apartamento onde morava, a corda ganha de Pedro, o último dos quatro maridos de sua avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo.

Amarrada à janela e à antena de televisão, a corda (instrumento que vai permitir à Maria o "passeio" no espaço da sua interioridade) possibilita à menina - de sapatilhas azuis e tendo na mão o arco de flor -, a entrada no mundo dos pais já falecidos. A partir desse momento começa a interferência recíproca (atrás aludida) dos mundos da realidade e da supra-realidade, marcada pela dialética de tempo exterior

e tempo interior:

Pois é. Foi naquela hora que Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo o dia de manhã cedo ela ia sair pra passear. Sentiu o coração batendo emocionado. Até fechou o olho pra escutar melhor. Mas lembrou que já ia ser hora do café, de aula particular, do cachorro esparramado, onde é que ela ia botar o pé? Ai. Abriu o olho: escutar pra quê? se o coração já estava batendo tão chateado. (p. 48)

O devaneio da personagem, a decisão de passear toda manhã pelo calçadão, veículo que como a corda simboliza a sua entrada no mundo do eu profundo⁶⁷, fica interrompida pela lembrança da proximidade da aula particular, circunstância que muito lhe desagrada.

Todo o capítulo "Aula Particular" é exemplar, na narrativa, do modo como se organiza a simultaneidade dos tempos psicológico e cronológico: a aula cronometrada para o espaço de tempo de uma hora mostra-se uma aula interminável.

Como se pode perceber, não há eliminação, na narrativa, do elemento tempo e este não pode ser desvinculado da categoria do espaço. Ao contrário, as duas faces do tempo por nós consideradas são estruturadas de modo a que as experiências vivenciadas pela protagonista no espaço exterior, sejam redimensionadas no espaço psicológico. Disso resulta sempre um acréscimo - seja do ponto de vista do conhecimento, seja do ponto de vista da sensibilidade - de algum elemento capaz de desvendar-lhe a outra face do eu. Consequentemente, colaboram para a formação da sua individualidade.

Além do mais o homem fica, assim, compreendido como um ser temporal.

O fato da autora conferir à narrativa Corda Bamba uma expressão em grande parte psicológica, supõe uma visão real da personagem e consequentemente um modo realista de ver o mundo. Para tanto, enquanto é descrita uma duração - o período de tempo diegético que torna significativa a ocorrência do trauma -, podemos, na qualidade de leitores, acompanhar o dinamismo da personagem na tomada de consciência da temporalidade, cientificando-nos, ao mesmo tempo que Maria, da descon-tinuidade entre os dois níveis temporais e da necessidade de

67. Aos simbolismos dedicaremos capítulo especial.



provocar a conciliação entre os fatos que ocorrem nos dois espaços de tempo.

Outro dado digno de registro é o do caráter contingente do tempo físico, como bem revela o capítulo "Aula Particular". Ali os acontecimentos sucedem-se sem determinarem-se uns aos outros, dificultando a forma narrativa, de um modo geral mais adequada às relações de causalidade e efeito e que fica substituída, em grande parte, pela descrição.

Assim, o que num primeiro momento vai permitir a ligação com um segundo momento, é o sentido que tanto um como outro adquirem para aquele que os vivencia. Na descrição desse tempo a personagem vai se revelando a si própria, ao mesmo tempo em que vai se firmando uma perspectiva do autor sobre a realidade narrada.

A professora se chamava Dona Eunice, e foi só a Dona Eunice e Maria sentarem para dar aula que o cachorro se esparramou debaixo da mesa. Maria encolheu as pernas. Dona Eunice botou o pé em cima do cachorro. O cachorro suspirou. A aula começou....

O olho de Maria foi procurar o número da página mas encontrou a mão de Dona Eunice no caminho. Dedo cheio de anel... A unha do dedo que aponta ficava puxando uma pelezinha que tinha ao lado da unha do polegar....

... -Vamos agora recapitular.... Vamos construir a... a... - A mão da Dona Eunice fez um gesto pra Maria esperar.... Dona Eunice estava de testa franzida e olho fechado, esperando um espirro que vinha vindo,... Maria se endireitou na cadeira. O pé tocou no rabo do cachorro.... Mais que depressa, Maria encolheu a perna, o coração todo assustado.... ... Maria botou depressa a borracha na caixinha azul, olhou pra baixo da mesa pra ver se o cachorro tinha mudado de posição, mas agora mesmo é que não dava mais jeito de apanhar nada: o cachorro estava mordendo a borracha feito coisa que era um biscoito. (pp. 51 a 53)

A descrição assume aqui sua característica singular. Não realiza o papel de "fazer ver", ou seja, não esclarece o objeto para a personagem e isso, à primeira vista, retira-lhe qualquer função.

Contudo, mesmo que estas descrições aparentemente partam do nada, elas configuram a arquitetura do enredo porque, por meio delas, as relações de significação no discurso são possibilitadas. No caso do exemplar capítulo "Aula Particular" elas permitem a configuração do devaneio de Maria, a atenção se fixando sem causa aparente em aspectos diferencia

dos da realidade, como quem, não querendo atentar para a temporalidade concreta de uma atividade não desejada, volta-se para qualquer fato que lhe chame a atenção na tentativa de fuga de um real tormento:

- Vamos construir a "árvore" dos divisores de um número natural, por decomposição. - Pegou o caderno de Maria e começou a fazer uma divisão na página.

O canário na gaiola cantou; Maria olhou. A gaiola estava pendurada na janela, batia sol no canário, ele parou de cantar e começou a pular pra um lado e pra outro, será que ele queria sair? Mas a porta estava fechada, uma gaiola de nada, como é que prendiam ele assim apertado com tanto lugar pra voar? Escutou a voz da Dona Eunice:

- Mas antes você me diz se estes números são divisíveis por três, por dez, e por mil.

Antes? Antes por quê? O que é que ela tinha falado primeiro?... (p. 52)

O que ocorre com a categoria tempo, é que uma segunda temporalidade diegética fica incluída na primeira: Maria durante o transcorrer dos seus 10 anos de idade, (re)vivencia suas experiências de vida a partir do namoro dos pais até o encontro do seu outro eu. Tudo isso encaixado no espaço de tempo correspondente a um ano de vida e apreendido pela intuição. Só então, pela inteligência, é capaz de refletir sobre a essência dessa realidade.

A discrepância entre o tempo objetivo e o tempo subjetivo fica assimilada pela estrutura total da obra - o que envolve tanto a forma como o conteúdo - onde os dois níveis temporais interagem sem demarcação nítida. Como efeito, a linguagem mostra-se elevada no seu tom emotivo, além de marcar o texto como narrativa de "fluxo da consciência", espaço onde se juntam, numa mesma temporalidade, fatos do presente e recordações angustiantes que incitam a personagem à mudança de atitude com relação às suas expectativas futuras.

Nesse domínio desaparece a ordem lógica dos acontecimentos, ficando revelada a fidelidade ao processo psíquico como na verdade ocorre com a mente de qualquer indivíduo, reforçando, na narrativa, a sua qualidade mimética.

A Dialética do Espaço

Tão importante como o elemento tempo na caracterização



do sentido do realismo literário na obra de Lygia Bojunga Nunes, é a categoria do espaço.

Adquirindo consistência no plano inventado, neste mesmo plano ganha a sua "realidade", emergindo no texto (e à semelhança com outros textos da nossa literatura contemporânea) como elemento estrutural por meio do qual se percebe a perspectiva da autora.

Assim sendo, na qualidade de elemento estrutural, só pode ser compreendido como parte de um conjunto que lhe confere sentido (especialmente no caso dos textos tidos como exemplares, o espaço não se explica independentemente do tempo, do narrador e da personagem). No que diz respeito à esta última, nas obras formadoras da parcela da literatura à qual frequentemente nos referimos como enunciadoras de um novo realismo literário, a responsabilidade pela criação do espaço fica em grande parte na sua dependência - especialmente na do protagonista da diegese -, tendo em vista a sua posição central no discurso narrativo.

Nos textos de Lygia esse detalhe, além de determinar no plano discursivo a figuração simbólica do espaço, revela o modo de ser da personagem bem como suas intenções. Tal figuração simbólica, como teremos oportunidade de exemplificar logo mais, fica em grande parte referida, nos quatro livros exemplares, ao espaço interior das personagens principais, o espaço da consciência, aquele para o qual se voltam os autores da faixa da literatura aqui considerada, ambiente onde a personagem fica revelada a si mesma.

Contudo, à "criação" do espaço interior pela personagem, fica somada a criação do espaço exterior pelo autor, cabendo à linguagem a promoção da relação dialética entre os dois. Tal promoção fica exigente em obras cuja preocupação maior centraliza-se no tema do redimensionamento do eu (pela transmutação metafísica da realidade exterior para a dimensão interior do indivíduo), quando os objetos do mundo físico, percebidos na sua relação espacial, ficam ultrapassados no seu plano receptivo pela dimensão temporal e, portanto, apreendidos pela intuição no domínio do espaço mental.

No espaço perceptivo - o do homem pensante e atuante -, os objetos atingem a personagem na sua experiência como ser



sensível⁶⁸, ou seja, segundo a sua forma, sua cor, sua durabilidade, seu cheiro, sua acústica. Tal espaço produzido no discurso por intermédio da figura do narrador, é engendrado, nas obras em questão, pelas transformações destas percepções em imagens, ficando apreendido no plano da literalidade do texto.

Contudo, nestas obras, a criação transcende a palavra registrada, permitindo a instalação de outros espaços na realidade do imaginário, sem sair da literariedade do texto. Se o espaço literário é o espaço do texto, este plano agora considerado fica registrado no nível da sua literariedade, pela utilização, de parte do autor, de figuras de estilo capazes de demonstrá-lo (em Lygia fica produzido pelo uso, enriquecedor, na sua literatura, de símbolos e de alegorias)⁶⁹.

Além, então, da relação dialética produzida pela linguagem entre o espaço mental e o espaço contemplado, a palavra promove a relação dialética entre os espaços do denotado e do conotado (desde que tanto símbolos como alegorias para serem compreendidos como elementos estruturais do texto, especialmente do seu significado, necessitam de interpretação)⁷⁰.

Todavia, um outro plano espacial merece ser registrado, embora não faça parte direta nem da literalidade, nem da literariedade do texto. Assim, não sendo parte do texto (e aqui nos referimos à realidade, ao contexto), fica, a ele, irreduzível. O ser irreduzível não implica, contudo, em uma falta de relação. No mundo da imaginação, ao espaço perceptivo, concreto e individualizado, somado ao espaço imaginário propriamente dito, acrescentam-se ainda, de um lado, o espaço do contexto "imediato", inspirador em grande parte do ato criativo, e, de outro, o do contexto mediato capaz de dar pe

68. Pela palavra "sensível" queremos nos referir aos dados da sensibilidade externa de cada indivíduo. Quando quisermos ampliá-los aos dados de sensibilidade interna, utilizaremos a expressão "sensibilidade interna".

69. Dada a singularidade das obras consideradas, para produzir o mesmo efeito, diferentes autores utilizam diferentes recursos.

70. Está especialmente aí, a qualidade dialógica do texto, assunto a ser ainda melhor trabalhado nos capítulos referentes aos símbolos e às alegorias, bem como ao estilo.

renidade ao texto. O primeiro, caracterizado como um espaço concreto, datado, transfigurado no discurso frequentemente por meio do uso da figura da alegoria, espaço não cristalizado na palavra mas por ela transformado em objeto artístico, adquire relevância como elemento por meio do qual fica promovida a coerência interna do texto, além de permitir ao leitor atingir a sua significação (pois é um elemento capaz de ser decodificado). O segundo, igualmente transfigurado no discurso, espaço universal e abstrato, não cristalizado na palavra mas sugerido algumas vezes até mesmo pelo seu silêncio, capaz, como já dissemos, de dar perenidade e também universalidade ao texto, registra-se como o espaço onde a significação mais ampla fica atingida, permitindo a um crítico melhor situar a perspectiva filosófica com a qual interage a perspectiva literária do autor.

É claro que tal perspectiva relaciona a criação do espaço literário à formação de uma ou mais ideologias, ficando tangível, tal associação, em sua forma e seu sentido, na palavra que a cria.

Em Corda Bamba, por exemplo, duas ideologias ficam representadas simbolicamente por dois signos: configurando dois espaços culturais, temos, de um lado, o apartamento da avó de Maria - símbolo cultural do espaço burguês, da cúpula econômica, do poder e da dominação -, e de outro, contrastando, o espaço cultural do circo, símbolo do proletariado, da camada majoritária, da submissão política, da simplicidade de vida⁷¹. São espaços que não se "comunicam" no plano da literalidade, ou seja, jamais se encontram num lugar-comum. A ideologia torna-se, assim, parte da estrutura da narrativa. Como uma realidade social concreta, tão real como qualquer outro fenômeno social, fica transfigurada no texto do mesmo modo como ficam transfigurados quaisquer outros fenômenos sociais: no apartamento da avó, como o espaço da opressão - espaço negado pela linguagem, e no ambiente do circo, como o espaço da liberdade - espaço afirmado pela perspectiva narra

71. Na disposição discursiva desses dois espaços, já se pode notar a latência do conflito de classes que marca as sociedades do gênero da imaginada pela autora. A existência de tal conflito fica em grande parte responsável pelo modo como seu estilo é elaborado, como será visto em capítulo especial.

tiva. Entre inúmeros outros trechos, como teremos oportunidade de mostrar, as linhas abaixo confirmam o que estamos dizendo. Referem-se à parte da conversa entre Barbuda e Dona Maria Cecília, quando da chegada da menina ao apartamento da avó com quem deveria residir dali em diante:

... - Parou de falar, olhou o quarto, suspirou fundo e olhou de novo pra Dona Maria Cecília - Eu não sou uma mulher instruída assim... assim de trato, feito a senhora, mas eu sou uma pessoa muito franca, sabe, e gosto de dizer o que penso. E então eu vou dizer uma coisa que o Foguinho disse, não diz! mas que tá aqui atravessada na garganta e tem que sair. Sabe, Dona Maria Cecília, é um pecado a Maria não ficar com a gente. A senhora é avó, tem direito. A gente não é nada dela, só amigo, mas eu acho que com a gente ela ia ser muito mais feliz. (p. 21)

O espaço do apartamento torna-se de fato, para a personagem, o espaço da incomunicação - a menina recusa-se a conversar com a avó por não participar dos seus mesmos interesses -, da mesma forma como se mostra o espaço da opressão:

A aniversariante estava sentada numa cabeceira. Dona Maria Cecília na outra....

Mas tinha dois bichos de verdade: dois cachorros; esparramados no chão; um de cada lado da cadeira da Menina. Era só a Menina se mexer que eles já ficavam de orelha em pé. Quando, lá pelas tantas, a Menina foi na janela (assim como quem quer mais ar) os cachorros também foram, um de cada lado; e quando a Menina olhou pro jardim, eles logo olharam, pra ver o que ela queria lá fora. (pp. 91-92)

É claro que a personagem sente a hostilidade deste espaço, principalmente pela presença dos dois cães, embora mais hostil do que o comportamento dos cães, talvez seja a atmosfera criada com a presença da avó e com a ausência de convidados no aniversário de uma criança.

No espaço do circo a situação é diferente. O circo, situado geralmente num espaço aberto, simboliza desejos de aventura. O trapézio, instrumento utilizado por Márcia e Marcelo na representação do número circense do qual um dia Maria também participará, situado na altura, apresenta-se como um signo de liberdade, da qual a personagem fica privada ao se transferir para o apartamento da avó.

A substância espacial não pode, então, deixar de relacionar-se às disposições anímicas da personagem, pressionando suas atitudes na direção de certos comportamentos, enquanto a simbolização espacial torna plausível a fantasia, con-

ferindo verossimilhança ao texto.

Vemos pelo que foi dito, a importância que tem o espaço na obra de Lygia Bojunga Nunes, espaço caracteristicamente literário e que além de reforçar o sentido do seu realismo, colabora, como ainda veremos, para enriquecê-la no sentido da literariedade. Tal importância faz com que nos detenhamos um pouco mais na sua apreciação.

Com relação à Corda Bamba, se a narrativa tem por tempo diegético o período englobante das lembranças e fantasias da personagem, o qual se estende do namoro dos pais até a definição dos seus projetos de vida, passando pela revelação do seu eu interior, ela tem por um dos seus espaços todo o lugar percorrido pela mente de Maria, espaço da sua vida total.

No plano da interioridade de Maria, a narrativa passa-se no domínio da sua consciência, envolvendo os níveis do consciente e especialmente da pré-consciência (o subconsciente e o inconsciente). No domínio do espaço exterior, a narrativa centraliza-se, como já vimos, em dois ambientes: o ambiente sofisticado do apartamento da avó representado pela figura de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo e o ambiente simples do circo representado por Márcia, Marcelo, Barbuda e Fogaquinho.

Aqui começa a dialética do espaço mental e do espaço contemplado, da qual fica em grande parte perspectivada a narrativa: aquilo que se passa na casa da avó mostra-se como a negação do que se passa no espaço do circo e vice-versa.

A espacialidade da consciência fica agregado o mundo da sociedade do qual a menina faz parte; o espaço reduzido da sua consciência entra em relação dialética com o espaço amplo do mundo social, transformando tal mundo de obscuro em revelado⁷². Tal relação não ocorre sem conflitos; é o ser negando o parecer, representando-se estas duas instâncias, na figura da personagem, duplicada de sujeito em objeto de conhecimento para si mesma em vários momentos da enunciação, como já tivemos oportunidade de constatar no item referente à categoria do tempo e como se verá também com relação à categoria do espaço.

72. Esta é a grande tônica do Realismo Humanista aqui defendido.



Mas não é apenas por aí que fica promovida a dialética do espaço. Do mesmo modo como ocorre com o tempo, o espaço exterior entra numa relação de tal modo integrativa com o espaço interior da protagonista, que durante todo o período enquanto Maria revive as suas experiências então partilhadas no mundo da realidade sensível, a consciência destas experiências acaba por levá-la a refletir sobre as mesmas, o que significa, como já aventamos no parágrafo anterior, tornar o mundo transparente para si, a fim de poder atuar sobre ele com responsabilidade.

Contudo, a fim de tornar o mundo transparente para si no intuito de atuar sobre ele com responsabilidade, a personagem transforma, metamorfoseia tal mundo, de "real" em simbólico. O espaço do apartamento transforma-se no da sua consciência, espaço hermético ao qual aderem outras figuras, as do seu convívio, e que, selecionadas, falam, acusam, trocam carinhos, arrependem-se, mostram-se humanas, desumanas, enfim, comportam-se na sua incorporeidade, como entes reais. Como tais entes pertencem agora ao plano simbólico, o simbolismo do espaço segue produzindo-se como parte de um código cuja interpretação fica possível à personagem na medida em que se revela como um espaço sonhado(?).

Maria, como já foi visto em parte deste trabalho, sofre um trauma que a transtorna. Não podendo aceitar a realidade (a morte dos pais), adapta o fato ao sentimento criador da realidade diferente na qual se instala: o espaço da supra-realidade, o qual se integra no conjunto das relações estruturais do texto, como parte do espaço global da ficção.

Tudo então se passa como se fosse num sonho(?), narrado realisticamente a tal ponto, que mesmo situações fantásticas como ocorre com a da visão do namoro dos pais pela personagem antes mesmo de tê-los conhecido, é aceita como uma situação natural. Acima utilizamos a expressão "como se fosse num sonho" (ao contrário de afirmarmos a sua realidade no espaço criado), pela ambigüidade originária da linguagem narrativa no que diz respeito a esse importante pormenor. Este efeito de ambigüidade, decorre da metamorfose do espaço, da sua transformação de real em simbólico além do que tal transformação provoca modificações sensíveis na personagem. No plano da literalidade Maria é um e ao mesmo tempo outro, ficando transfigurada no plano simbólico, universo onde se sente do-

minada, sendo que para dele escapar (também para compreendê-lo na medida em que tal compreensão provoca o auto-conhecimento), volta aos espaços do cotidiano. Fica então promovida a dialética dos dois espaços.

A maior parte da narrativa Corda Bamba passa-se no domínio da associação e das lembranças. São tais associações e lembranças - figuradas no domínio do sonho(?) -, referidas aos espaços do circo e do apartamento da avó (dispostas pela linguagem no modo como se atualizam no plano consciente de Maria), que vão provocar o movimento dialético de afirmação de um dos mundos e negação do outro. Esse movimento traz consigo, como que ampliando o domínio da significação do texto, o contraste já referido entre duas visões do mundo, as quais, tornando-se conscientes para Maria, provocam-lhe o desenvolvimento de um modo de se posicionar perante o real, por ela julgado o mais autêntico.

A dialética do espaço começa já a partir das primeiras linhas do texto, quando são apresentadas as personagens:⁷³

As duas vinham andando pela calçada - A Mulher Barbuda e Maria. De mão dada. A Mulher Barbuda usava saia, barba e uma sacola estourando de cheia; Maria, de calça de brim, um embrulho debaixo do braço, ia levando a tiracolo um arco enfeitado de flor de papel, quase do tamanho dela....

Foguinho estava parado na esquina tirando um coelho da meia: andava treinando pra ser mágico. Há anos que ele comia fogo no circo, mas agora tinha dado pra ficar de estômago embrulhado cada vez que engolia uma chama....

Entraram no elevador....

Quando o elevador parou veio um barulho de festa: criança cantando parabéns pra você, palma, balão estourando, risada....

E num instantinho Dona Maria Cecília Mendonça de Melo apareceu correndo, agarrando a ponta do longo pra não tropeçar. (pp. 9-10)

O contraste facilmente fica percebido no exótico quadro de uma mulher barbuda segurando uma sacola, dando a mão à uma menina simplesmente vestida, na esquina um engolidor de fogo, e o ambiente festivo da casa da avó vestida de longo. Entre a simplicidade dos nomes Maria - cujo sobrenome já mais é revelado -, Barbuda e Foguinho - cujas identidades permanecem desconhecidas -, e o pomposo nome da avó Dona Ma-

73. Daqui para frente o leitor notará a repetição, seja total ou parcial, de alguns trechos exemplares, ao que não podemos nos furtar. Tais trechos servem para ilustrar contextos teóricos diferentes.

ria Cecília Mendonça de Melo. Percebe-se ainda o contraste entre "Mulher" e "Dona" escritas com maiúsculas, opondo já dois valores: um do mundo natural - o ser mulher - e outro do mundo cultural: o ser dona (que aqui adquire não apenas a condição de um pronome de tratamento, mas a condição de superioridade tendo como sentido o "apropriar-se de". Essa condição de superioridade da personagem pode ser detectada em muitos momentos da narrativa, como por exemplo, aqueles referidos ao tratamento dispensado por dona Maria Cecília aos seus três primeiros maridos, como sendo sua propriedade, situações que deverão ser oportunamente discutidas).

Por tais raciocínios fica nítido não só que a personagem "cria" espaços na narrativa, mas que o espaço também forma a personagem.

A categoria do espaço ganha excepcional efeito no texto em questão, pela utilização da linguagem descritiva, a qual, com sua acumulação de detalhes, identifica melhor a personagem ao seu ambiente, além de proporcionar a um virtual leitor a ilusão da realidade. Seja então o espaço representado puramente imaginário, irreal ou mesmo fantástico, simbólico ou supra-natural, fica sempre percebido como real, em virtude do efeito causado, entre outros elementos, pela descrição. Além do mais a descrição, no modo como é utilizada no texto (a tal modo já nos referimos neste capítulo), colabora para o dinamismo da história. Tal dinamismo fica especialmente nítido nos momentos em que o espaço interage com o tempo, quando o narrador penetra no fluxo de consciência da personagem, como teremos oportunidade de demonstrar em capítulo especial. Importante é antecipar o raciocínio segundo o qual a disposição composicional do espaço, apresenta-se como um controle do fluxo de consciência da personagem. O melhor exemplo ao qual ainda faremos referências explícitas, é o dos cômodos que se abrem com maior ou menor resistência no âmbito da pré-consciência da protagonista, na viagem pelo domínio da sua intimidade.

A linguagem descritiva também evidencia a sua importância no discurso, por expressar de modo direto a realidade, trazendo-a sempre ao tempo presente, embora remonte às imagens de um passado. Isso provoca, do ponto de vista estrutural, como ocorre com o tempo, uma sobreposição de espaços: o vivenciado no mundo da interioridade e o vivenciado no mundo

da realidade sensível.

A interioridade de Maria mostra-se como um universo es
pacio-temporal onde as imagens do passado convivem com as do
presente, aparentando ser tão reais ou irreais como aquelas.
Nele ficam superpostos três níveis: o do inconsciente, área
do eu profundo, da consciência concentrada no dinamismo tempo
ral da vida interior, para onde foi jogada a visão da morte
dos pais; o do subconsciente, mediador que sanciona e que a-
bre as portas para a vasão do inconsciente, e o do eu superfi
cial - a consciência exteriorizada no espaço e adaptada ao me
canismo físico, social e lógico. No jogo dos três níveis, a
linguagem promove o entendimento do objeto.

Todo o mecanismo aparentemente se passa como se fosse
num sonho(?), processo cuja utilização revela-se bastante es
pecial, como ainda veremos. O fato é, que percebendo-se num
outro espaço - o do sonho(?) - como se fosse um outro, as ex
periências aí vividas por Maria e que se projetam nos três
níveis da consciência, acabam por se evidenciar como lembran
ças ou como associações de idéias selecionadas pela persona-
gem.

Maria no plano da sua consciência reconhece a existên-
cia de outra consciência (a outra Maria), numa experiência
de coexistência, possível de representar-se no domínio do ima
ginário. O fato não registra uma dupla personalidade, mas um
desdobramento do eu com vistas à percepção do eu total.

Há então, o fenômeno da aludida sobreposição de espa-
ços: o do sonho e o da vigília (representado pela participa-
ção no mundo físico), ambos parte da vida da personagem, que
fica transportada do cotidiano ao insólito, da vida passiva
que leva, à vida ativa da mente.

Tudo isso ganha "realidade" sob os efeitos da produção
de imagens na narrativa, recurso que facilita a expressão di
reta do mundo criado, além de colaborar para torná-lo trans-
parente à personagem, permitindo-lhe refletir sobre o seu
sentido. Assim utilizada, a imagem apresenta-se como mediado
ra dos mundos real e imaginário. Além do mais, como no texto
em pauta as imagens criadas não abrigam idéias tranquilas e
nem definitivas, elas se impõem à exploração pelo crítico. A
sua percepção fica possível também no domínio da Fenomenolo-
gia, tendo em vista o seu caráter ao mesmo tempo emotivo e re
flexivo, qualidade que será objeto de atenção particular em
outro contexto desta Tese.

Retomando os nossos raciocínios, os espaços da realidade e da supra-realidade se interferem ou se sobrepõem em quase todo o processo enunciativo, levando a personagem a mover-se de um para outro, ou a estatizar-se temporalmente nos espaços onde ocorre a sobreposição. Tudo isso fica explicado pelo próprio dinamismo do texto e não por algum dado a ele exterior. Por tal razão, no espaço literário da ficção podem ficar sugeridos diferentes níveis de significação. Os fatos ressoam em planos diferentes, seja no narrativo, seja no simbólico, seja no histórico⁷⁴.

Bastante elaborada fica, então, a representação do espaço no domínio de Corda Bamba. O outro eu é dado à experiência de Maria como um objeto transcendente de visualizações intencionais, passando a ter existência mental para a personagem, o mesmo ocorrendo com as pessoas que partilham das suas experiências. Daí a possibilidade de redimensionamento dessas experiências num momento em que, já passadas, elas podem ser percebidas com objetividade.

Tal objetividade não é atingida sem sofrimento de parte da protagonista. Maria, embora relute (e esse dado fica expressivo na narrativa), necessita dessas representações para poder livrar-se do trauma que cria barreiras ao seu auto-conhecimento. Além do mais, ela necessita de que os objetos, ao se fazerem representar à consciência, registrem fidelidade ao ocorrido em épocas passadas, pois só assim o seu (re) conhecimento pode instrumentá-la para a autenticidade de uma vida futura.

Pelo contraste entre os diferentes níveis espaciais, voltamos a repetir, Maria vai sendo levada à consciência de si e a um ideal de vida correlato a uma visão do mundo desalienada. Da reflexão sobre o vivido nascem, assim, as suas escolhas pessoais.

Não podendo fazer retornar o tempo físico, ou anteciper o porvir, o espaço das suas vivências passadas ou dos seus projetos futuros se subtraem à mera observação.

No eco das recordações o passado se faz representar com toda a sua dimensão, sendo abrangido por estados psicoló

74. Os planos simbólico, alegórico e histórico são de tamanha importância na narrativa em questão, bem como nas outras três, que a eles dedicaremos um capítulo à parte.



gicos de compreensão e interpretação, objetivando-se em manifestações exteriores que deixam entrever uma visão do mundo autêntica, portanto, desmistificada.

Dada esta utilização do elemento espacial na conformação estrutural do texto, tentaremos exemplificar o que até aqui dissemos, partindo do primeiro capítulo. A ênfase será dada à interação dialética entre espaço exterior e espaço interior, tanto na sua relação de sequência como na de superposição. Contudo, também a dialética entre diferentes espaços exteriores e diferentes espaços interiores será focalizada. Por exemplo, no primeiro capítulo fica já marcada a diferença entre os dois espaços exteriores, os quais abrigaram a personagem no decorrer da diegese: a morada da avó, a partir da qual todas as lembranças e associações têm sua origem - um apartamento pertencente ao edifício de número 225 tendo como um dos quartos aquele que seria o de Maria, um quarto grande com gavetas e prateleiras para guardar apenas as suas coisas, ambiente contrastante com a simplicidade do espaço do circo:

- Vocês não pretendem largar isso tudo? sacola, embrulho, corda? - Mas fechou a cara quando viu Maria guardando tudo debaixo da cama: - Que é isso, Maria? Tem armário, cômoda, mesa, tem tudo que é preciso pra você guardar suas coisas!

- É costume - Barbuda explicou - é que a gente sempre dorme meio apertada, sem muito lugar pra nada.

- Mas a minha casa não tem nada que ver com o circo! nem você vai querer fazer aqui o que fazia lá, não é, Maria? (p. 18)

O quarto de Maria, como mostra o segundo capítulo, "Janelas", possuía uma janela que dava para um pátio interno. Em frente havia um edifício de oito andares do qual se via um terraço com uma antena de televisão. Perto do apartamento da avó e da sua mesma altura, tinha um prédio cuja pintura atingira a metade do edifício. Nesse prédio havia uma janela que ficava aberta dia e noite, "arredondada em cima que nem um arco" e tendo na frente "um andaime pendurado que sempre balançava quando o vento era mais forte". Nunca se via o pintor nem ninguém na janela. Era como se a pintura tivesse parado na metade.

Nesse espaço Maria "vê" os pais ainda namorados, mantendo um idílico diálogo (a irreabilidade da situação fica compensada pela profusão de detalhes ressaltados pela descrição,

provocando, a um virtual leitor, a ilusão de realidade). Exatamente pelo vão desta janela Maria salta para dentro do prédio. Tal prédio figura, no sonho(?), como sendo o apartamento da avó. Maria inicia a partir daí a viagem para o domínio da sua interioridade. E esse fica sendo, em boa parte do texto, o espaço verdadeiramente habitado pela personagem, espaço intencionalmente criado e ao qual ela tem acesso, utilizando-se de uma corda lançada da janela do seu quarto para a antena de televisão do prédio em frente. A partir desse momento dá-se a transformação do espaço real (para o qual a personagem sempre volta) em espaço simbólico: o apartamento da avó fica transfigurado no corredor comprido com portas coloridas, fechando, para Maria, os espaços da sua pré-consciência, enquanto a corda (um objeto do mundo sensível ganho de Pedro, o quarto marido de dona Maria Cecília) fica transfigurada em veículo de transição entre o mundo exterior e o mundo da intimidade.

A criação do espaço interior responde a um desejo, talvez inconsciente de parte da protagonista, de ultrapassar suas vivências no mundo sensível, transportando-as para o espaço do seu eu profundo, onde poderia (re)experimentá-las a fim de compreender-se como um eu total. Com isso o ser, condicionado por um estar, intui alcançar, na integração de duas instâncias espaciais, a plenitude existencial. Fica então reforçado o caráter de intencionalidade da busca de uma autenticidade de vida, para o que a criação desse outro espaço se impõe forçosamente. É a vontade do ser, de se constituir, de se habitar, de viver em um espaço onde o homem encontra a sua essência e se reconhece numa situação atual.

No espaço interior, espaço metamorfoseado, em grande parte ambíguo na sua representação, a menina toma consciência das incoerências de muitos dos fatos da sua vida passada, experimentados, então, de forma acrítica, e nele se refugia como que sonhando de olhos abertos. A ambigüidade está justamente aqui: estaria a personagem de fato sonhando? Nesse espaço onde lembrança, memória e imaginação têm seu curso, esta última não é jamais refreada em suas fantasias, e no convívio com fatos de memória e de lembrança (os quais passam pelo crivo da censura), convidam o ser a dali escapar e entrar na aventura da vida. Os domínios do real e do supra-real complementando-se, sobrepondo-se outras vezes, levam a



personagem ao auto-conhecimento.

São os espaços simbólicos, como os representados nos sonhos(?) de Maria, espaços onde o que lhe estava oculto torna-se transparente (como as razões de muitas das suas atitudes passadas), onde o invisível (aquilo já esquecido) torna-se visível, como é o caso dos três retratos dos maridos de dona Maria Cecília, fato a ser comentado no momento oportuno. A tais espaços fica vinculado o estado de ânimo da personagem, chamando-a à realidade, provocando-lhe parcialmente a cura da amnesia, como, por exemplo, a falta de disposição de Maria para voltar ao "corredor", após ter (re)vivido a experiência extremamente negativa de ganhar como presente de aniversário no dia do seu sétimo ano de vida, uma velha de verdade⁷⁵. Tais espaços expressam, assim, a exigência de uma mudança no seu modo de ser e de agir, resultando em mudança no modo de se compreender. No espaço do sonho (como também no devaneio), as coisas não são como se as percebe no contexto da vigília, portanto, é natural que a personagem intente interpretar os fatos ali acontecidos.

O terceiro capítulo constitui-se de uma ocorrência no mundo da realidade sensível. Trata-se de uma conversa ao telefone entre Maria e Barbuda, mas que tem um envolvimento maior de personagens. O capítulo mostra-se bastante elucidativo do contraste entre as duas visões do homem perspectivadas pela narrativa: uma visão humanística em contraste com a visão de um homem-objeto.

Intitulado "Conversa de Orelhão", o trecho relata o telefonema feito por Barbuda à Maria, quem lhe transmite seu estado de tensão motivado pela frequência às aulas particulares de matemática, enquanto Barbuda lhe fala da viagem do circo para o sul.

Fica notável a ansiedade da personagem em querer saber tudo sobre os amigos do circo e de querer contar sobre o seu estado de angústia, bem como sobre o medo de um cachorro de propriedade da professora que se esparrama, enorme, sob a mesa onde é dada a aula.

A conversa ao telefone dura o tempo de duas fichas, um tempo tão curto para as duas, mas longo demais para a fila

75. Bojunga Nunes, Corda Bamba, cap. 10.



que se forma atrás de Barbuda⁷⁶: "Uma mulher fez fila atrás do homem que estava atrás das mocinhas que estavam atrás do homem que estava danado da vida com aquele bate-papo de Barbuda que não acabava nunca mais. E estava mesmo tão danado, que não resistiu e cutucou Barbuda com força." (p.35)

E o desagrado bem como a impaciência do homem continuam apesar dos apelos de Barbuda e da explicação de que precisava ajudar uma menina a resolver seus problemas:

- A menina tá com um problema.
- Ela é uma menina tão fechada, conheço ela desde que nasceu, é uma menina que fala pouco e...
 - Imagina se falasse muito.
 - E agora ela tá desabafando. Isso é raro. O senhor não vai querer que eu desligue no meio do de sabafo, não é?
 - O que eu vou querer é que a senhora acabe com essa conversa de uma vez!
 - Acabar como se o senhor não me deixa falar descansada?
 - Olha, se a senhora bota outra ficha nessa orelha...
- Mas Barbuda já tinha se virado de novo pro te lefone:
- Maria? Fala, filhinha, que pior é esse que eu não sei?
- E'que ela dá aula com o pé em cima do cachorro....

O homem da paciência perdida virou pra uma das mocinhas e apontou pra Barbuda:

- Eu não posso mais falar com ela. Agora se eu falar é pra brigar. E vou brigar de igual pra igual: ela não usa barba? Fala você. Mostra o tamanho da fila....
- Eu sei, moça, mas o que é que eu posso fazer? Tô indo pro sul, não vou mais ter chance de fa lar com a Maria de novo, e ela tá com um problema sério, sabe? Precisa aprender uma porção de coisas complicadas e não tem onde botar o pé....
- Acho que a conversa vai longe: a coisa tá meio complicada: é uma menina que não sabe onde botar o pé....
- Alô, alô! Maria! Filhinha, alô? - Bateu no gancho. Sentiu um apertão no peito ... Botou o fone no gancho e virou pro homem atrás dela:- O senhor por acaso tem uma ficha pra me emprestar?

O homem fez uma cara tão zangada, que Barbuda até se assustou. (pp. 35 a 38)

Nestes espaços do mundo sensível, mundo difícil de ser compreendido e explicado pela menina, se desenrolam os dramas da sua vida, aos quais ela reage com passividade.

A primeira tentativa de penetrar no domínio da própria

76. A relatividade do real (expressa pela categoria temporal) é um dos traços evidenciadores do Realismo Humanista no plano literário em questão.

interioridade, como já foi visto, ocorre a partir de quando Quico, seu primo, a vê lançar a corda e laçar a antena de televisão do prédio em frente:

Viu Maria na janela, espiando lá pra fora. O dia estava nascendo, um dia muito bonito, com o céu cor-de-rosa fraquinho. Maria estava de pijama listado, tinha lista branca e vermelha. Era hora de galô cantar, mas era Copacabana: não tem mais lugar pra quintal nem jardim.... Todo o mundo estava dormindo, era um sonho quieto, muito quieto.

Quico viu Maria sair da janela e pegar o arco de flor. Flor de tanta cor. Viu Maria olhando pro arco; depois ela voltou pra janela e ficou espiando pra baixo....

Quico viu. Viu direitinho a corda laçando uma antena de televisão de um edifício bem em frente....

Bem de leve - do jeito que ela andava sempre - Maria foi no armário e pegou as sapatilhas. Azuis....

O sol apareceu... Quico achou que lá fora tinha vento porque o rabo de cavalo ia pra lá e pra cá....

A corda cedeu. Quico viu Maria ir ficando mais baixa. E aí não quis mais olhar: enfiou a cara no travesseiro pra não ver mais sonho nenhum, pra acordar de uma vez. (pp. 41 a 43)

Mas este primeiro trajeto leva a menina até perto do terraço do edifício. Amedrontada ela não consegue nele penetrar. Apesar de tudo, ela está alegre pela façanha. É o início do desvendamento do seu mundo interior, o espaço da sua vida íntima atraindo-a para o auto-conhecimento:

... Maria se encostou na cadeira e suspirou satisfeita: "foi que nem lá no circo; bem alto!" Ficou quieta. Descansando. Pensando como tinha sido bom. Depois se debruçou na janela pra ver se a corda ainda estava bem presa (tinha uma jardineira na janela com três potes de gerânio; a corda estava amarrada ali), e quando levantou a cabeça reparou que a corda passava pertinho do andaime, "ah, que pena! passei duas vezes na janela diferente, podia tão bem ter espiado lá dentro."

Sentiu uma vontade danada de voltar pra corda, de pular pro andaime, de espiar na janela: quem sabe ela via alguma coisa, alguém? Mas já estava na hora de todo o mundo acordar. Amanhã. É: amanhã, na hora de sair pra passear, ela não ia esquecer de espiar. (pp. 47-48)

A chamada para o mundo da realidade exterior a afasta do devaneio. Está na hora da aula particular, quando Maria vivenciará uma situação de extremo desagrado, que envolve o relacionamento professor-aluno. Este é um espaço não criado pela personagem e também por ela não desejado, ao qual, todavia, se submete de forma acrítica. O espaço do sonho(?), con

trariamente, aparece sempre como uma possibilidade de ultrapassar a inércia do cotidiano.

No capítulo seguinte fica configurada a entrada mesma no espaço da sua interioridade. Isso significa, talvez, que o desprazer da situação, causado pela aula particular, constituiu-se, pelo menos parcialmente, em motivação para a busca do entendimento sobre si própria.

Pela primeira vez as figuras de Márcia e Marcelo aparecem.

Tem início a travessia da menina para o porão do inconsciente, enquanto as portas da sua intimidade abrem-se em razão direta da auto-censura.

No interior de cômodos fechados por portas coloridas, são localizadas as lembranças de Maria e concentrado todo o seu poder de imaginação. A vida da imaginação pura refletida como se passasse num sonho(?), completa o real vivido, num entrosamento a partir do qual esta vida ganha sentido, além de tornar o mundo imaginário tão real como o real físico e esclarecer o homem na sua totalidade. O sonho abre portas que a lucidez não poderia ultrapassar. No espaço por ele abrangido o sonhador é conduzido a lugares que a visão normal não alcança, assemelhando-se, neste aspecto, a qualquer outro produto de imaginação. Diferentemente do estado de vigília, nele transitam figuras conosco muito parecidas tanto em atitudes como em ações. Por tal razão pretendemos sempre compreendê-lo, quando não interpretá-lo⁷⁷.

Diríamos, tomando de empréstimo à Fenomenologia tal expressão, que o real fica constituído de províncias do significado⁷⁸, entre as quais a província do imaginário se inclui. Para o adulto tal província adquire relevância de vida, mesmo sem que ele o queira admitir, pois muitas vezes é imaginando-se numa situação, que se habilita a viver situação análoga. O mesmo acontece com relação aos sonhos, e por tal ra-

77. Ricardo Gullón (Espacio y Novela, p. 32), ao tecer considerações sobre o espaço do sonho, utiliza frases como estas: Interrogar-se sobre eles é tratar de reconhecer-se em suas figuras e situações; Pensado como exploração da realidade, o sonho passa a ser um modo e um meio de alterá-la.

78. Apud Schutz, "Reinos da Experiência", Fenomenologia e Relações Sociais.

zão o sonhador sempre deseja conhecê-los e captar-lhes o sentido.

Por um processo então imaginativo figurado para o leitor em vários momentos como se fosse um sonho(?) da personagem, Maria vai aos poucos desvendando situações passadas cuja ocorrência se liga agora aos espaços penetrados pela mente.

E aqui podemos dizer que a autora cria uma verdadeira poética do espaço ao mesmo tempo em que as imagens, impondo-se com força à personagem, situam o elemento temporal, o qual retrocede ao namoro de Márcia e Marcelo atualizando-se, contudo, como imagens reflexivas de situações que necessitam ser redimensionadas. A demonstração do que acabamos de dizer ficará para o capítulo referente aos símbolos. Contudo, apenas para justificar o dito, lembramos que nos espaços diégéticos considerados, a autora se utiliza do cromatismo com a finalidade de realçar a imagem quanto ao seu significado simbólico, valorizando-lhe a forma aos olhos da personagem bem como aos de um virtual leitor, produzindo com isso efeitos estéticos consideráveis. No referente ao tempo, para representar formalmente as cenas aqui classificadas, fica detido o seu fluxo. A estatização do tempo, mesmo que momentânea, permite ao sujeito usufruir da sensação propiciada pela imagem. Além disso a impregnação de temporalidade, como diz Gullón, humaniza o espaço. Não podemos nos esquecer, voltamos a insistir, de que tais espaços são penetrados de simbolismo.

As lembranças dos espaços agora transpostos pela mente da personagem e minuciosamente descritos, as portas coloridas que encerram esses espaços, a hesitação maior ou menor presa ao desejo, ao medo ou à ansiedade em desvendar o interior desses cômodos, tudo isso corresponde também ao delineamento de um destino - o destino de Maria.

Penetrando no comprido corredor, a primeira porta a destacar-se é a vermelha. Hesitação e medo marcam o clima psicológico da personagem ao defrontar-se com a mesma. Contudo, a tentação de abri-la mostra-se grande, competindo com o medo. Mas a porta não abre quando Maria força a maçaneta.

A segunda porta, menos resistente, é a branca:

Era um quarto enorme; prata, espelho e cristal por todo o lado; armário de porta aberta com tanta roupa lá dentro que não dava nem pra contar; e um



tapete grosso assim. Maria foi entrando, achando um bocado gostoso sentir o pé afundar; só parou quando viu os retratos na parede. (p. 71)

A beleza do quarto, a agradável sensação do pé afundando no grosso tapete, parece um convite à personagem para ir à frente (prova de que o espaço influencia as atitudes da personagem), para deixar correr livremente lembranças e associações de um tempo já vivido.

A partir desse momento a sua intimidade fica exposta, colocando-a na expectativa do que está ainda por vir:

... Ficou olhando. Eram três homens. Um tinha bigode, outro era careca, outro usava óculos.

Maria chegou pertinho dos retratos, onde é que ela tinha visto eles pendurados? Ouviu um barulho, se virou: era Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, que vinha vindo zangada, parecendo uns dez anos mais moça, e dizendo: não, não e não!

Maria quis fugir; não deu tempo: Dona Maria Cecília passou rentinho dela (mas nem viu Maria nem nada; era que nem na cena de Márcia e Marcelo, parecia cinema passando: quem estava no filme não via quem estava na platéia olhando). (p. 71-72)

E Maria estava na platéia, como na platéia vai permanecer ainda durante boa parte das suas lembranças.

O diálogo entre Márcia e dona Maria Cecília tendo como assunto o namoro da filha com Marcelo, um pintor de paredes e ainda por cima trapezista de circo, evidencia certos traços de personalidade da avó, sugestivos no que respeita à sua visão do mundo.

A prepotência da avó, sua convicção de superioridade em relação aos outros, sua disposição de dirigir o destino das pessoas do modo como lhe convém, independente das aspirações do outro, tudo isso evidencia um modo de vida negado pela personagem:

- Você não tem nada que querer ou não querer. Você é minha única filha e tem que namorar um rapaz do meu agrado....

- Não manda, não recebo. Imagina! receber um operário em minha casa, ainda é capaz de sujar o tapete de tinta....

- Mas ele quer pedir o seu consentimento.

- Não vou deixar ele te namorar....

- Pronto, chama o teu namorado. Não faz mal que ele suje o tapete de tinta: é só ver o cheque que ele vai logo esquecer a paixão por você.

- O seu dinheiro só serve é pra isso, não é? Pra forçar todo o mundo a fazer o que a senhora quer. Pra comprar os outros! Será que não chega ter comprado três maridos?

Marcelo apareceu no fundo do quarto, olhando tanto pra Márcia que tropeçou na beira da cama.... Dona Maria Cecília estendeu o cheque para ele....

Dona Maria Cecília arrancou a mão; o cheque caiu no chão. (pp. 72 a 75)

Terminada a cena, volta a dúvida em Maria quanto aos retratos; acentuada fica a sensação de que eram quatro e não três e de ali não ser o lugar exato onde deveriam estar. Dúvida procedente, considerando-se que no tempo em que ocorreu o diálogo em questão, Maria ainda não era nascida, portanto, não podia ter conhecimento dos retratos e de onde estavam de pendurados, e Pedro, o quarto marido de dona Maria Cecília, ainda não havia entrado na vida da avó.

Claro que pela mesma razão ela não poderia ter conhecimento da conversa dialogada entre as três personagens. É a imaginação da protagonista, compondo com os dados de realidade de que são do seu conhecimento, o espaço do sonho(?); um período anterior ao seu nascimento mas importantíssimo para a configuração do seu mundo particular.

Os retratos eram de fato quatro e estavam pendurados na sala do apartamento de dona Maria Cecília - espaço que ainda seria revelado à Maria.

A menina nada mais tem a fazer ali. Sai para o corredor onde de novo ocorre a sensação de angústia, acompanhada do medo de abrir a porta vermelha. Mas a porta não abre e Maria tem de se contentar em escutar a conversa entre Márcia e Marcelo, agora casados:

- Marcelo, eu quero que você volte pro circo. E eu quero aprender a andar na corda bamba também. Me ensina?

- Mas... e a tua mãe? o quê que ela vai dizer? pra me casar com você ela disse que nunca mais queria saber de mim... (pp. 75-76)

A conversa entre os pais permite a Maria perceber a evolução do tempo, embora as imagens fiquem presentificadas.

A próxima porta é a amarela e encerra um espaço repleto de simbolismos. Abre para um quarto onde imagens ocorrentes no plano da realidade se transformam sutilmente em imagens simbólicas, trazendo para a personagem sensações variadas responsáveis pelo clima de verossimilhança mantido pela narrativa.

Espaço e objetos são, no trecho, metamorfoseados. A porta aberta mostra o chão do quarto transformado em mar e um barco chegando. No seu interior os pais Márcia e Marcelo. Márcia está grávida:

Deu um vento tão forte que empurrou Maria pra dentro. A porta bateu. Veio um cheiro de mar.

No princípio nem deu pra ver nada direito; o cabelo desatado voava feito doido, tapava o rosto, e Maria se agarrava na porta, achando que ia voar também. (p. 79)

Como se pode perceber, o traço perceptivo domina o espaço, contendo elementos de diferentes tipos de sensação: táteis, auditivas, visuais, olfativas. As mesmas são responsáveis por provocar, na personagem, a sensação de estar presente à realidade de um momento, na verdade só vivido no plano da sua imaginação. São diferentes níveis ficcionais que se superpõem para criar tal impressão.

Mas um outro fenômeno de associação se processa, voltando à cena a imagem de um barco de papel feito por Marcelo com o fim de presentear Márcia quando ainda eram namorados. Agora, o objeto se metamorfoseia:

- Meu barco era de jornal. Quando chovia fazia rio na minha rua e eu soltava ele; era legal. Quando rasgava eu fazia outro.

- Faz um pra me dar?

- De papel?

- Que nem os que você fazia pra brincar.

- Pra que que você quer?

- Pra ter uma coisa que você fez, você faz?

Ele pulou pro andaime e num instantinho fez: pegou um jornal que servia de travesseiro, rasgou, dobrou daqui e dali. Um barco bonito mesmo, com uma vela grande. E tinha anúncio na vela: "Precisa-se de cozinheira. Trivial simples. Paga-se bem!" Tinha notícia horrível também: "Matou a mulher e depois se atirou do Pão de Açúcar!" Tinha até o retrato do Robert Redford no último filme que ele fez.

Márcia pegou o barco:

- Que lindo! Vou guardar no meu quarto. (p.65)

Contrariamente ao que ocorre com o espaço do quarto, quando o objeto se transforma de real em imaginário, o barco "de mentira" se transforma em barco "de verdade":

... Mas depois o vento acalmou e ela viu o barco chegando. Achou até que estava sonhando: era o barco de jornal que Marcelo tinha feito pra Márcia. Mas não era sonho. Era ele mesmo. A mesma vela: precisando de cozinheira, contando que o homem se jogou do Pão de Açúcar, mostrando o retrato do Robert Redford. Só que agora o barco era grande, do tamanho de um barco de verdade. E o chão do quarto era um mar. Sentiu o pé afundando na areia; olhou. Só

tinha uma tira de areia entre a porta e o mar. (p. 79)

Nesse momento a personagem penetra fundo na sua intimidade, no espaço do seu eu profundo. Ela está como que se equilibrando na pequena faixa de terra entre a porta do quarto e o mar. A tensão aumenta a cada minuto ao mesmo tempo que a alegria toma conta do seu ser. Imaginação e sonho complementam-se, as imagens se impõem como que evocando uma nova realidade; uma realidade já passada mas ainda não percebida. É um momento de clímax na narrativa:

... Começou a se sentir alegre. Uma alegria assim de quem sabe que uma coisa linda está acontecendo. ... A alegria de Maria foi crescendo, foi crescendo. Uma alegria que ela nunca tinha pensado que dava pra sentir. Fechou os olhos e ficou esperando. (p. 80)

Maria penetra pouco a pouco na região do inconsciente, onde tem morada o eu profundo; região no momento separada por uma faixa estreita de terra, prestes então a ser rompida, limitada por um cômodo de uma só parede. Enquanto isso a alegria aumenta juntamente com o acentuar da tensão:

Maria foi escorregando pro chão; tanta alegria assim deixava ela até confusa, agora tinha vontade de chorar. Caiu na areia. De perna mole até. Só levantou quando ouviu a vela mudando de lado, e levantou de um pulo porque ouviu o choro de um bebê também. Márcia e Marcelo estavam segurando a criança que havia acabado de nascer. Maria espichou o pescoço, louca pra ver. Louca pra se ver. Quis gritar "Nasci! O bebê no barco sou eu!", mas a emoção era tão grande que o grito não saiu. (p. 80)

O trecho revela a superposição dos estados de consciência de Maria, uma superposição de espaços numa fidelidade à natureza da psique humana, mas só possível de ser transfigurado com maestria por uma imaginação criadora como demonstra ser a da autora.

Este momento revela o encontro dos espaços do inconsciente e do consciente, enquanto o subconsciente desempenha o seu papel de barreira que pode ser desmoronada (uma estreita faixa de terra separa a personagem da menina que ela "vê" nascer). A censura vai sendo aos poucos afastada, para que Maria assuma seu verdadeiro eu. Uma sensação de alegria acompanha essa assunção do ser enquanto o momento fica carregado de emoção: "Deitaram a criança no fundo do barco; se inclinaram pra dar um presente pra ela. Maria ficou na ponta do pé,

louca pra ver tudo. Riu de contente: eles estão me dando uma vida de presente!" (p. 80)

Consciente e inconsciente encontram-se num plano ontológico, configurando uma ordem de valores clarificada para a personagem: a própria vida como um valor a ser mantido com toda a responsabilidade que isto envolve:

Mas a risada foi sumindo; a testa se franzindo: uma vida inteirinha pra ela? puxa, que presente tão grande.

... Devagarinho, um medo foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! um presente assim tão grande, será que? será que ela ia saber carregar? (pp. 80-81)

Com esta indagação Maria dá entrada no espaço da sua vida exterior, espaço sujeito ao questionamento, espaço que não se revela ao homem a não ser na sua camada superficial.

Como se nota pelo trecho todo, em um mesmo instante de tempo (formado da superposição de passado, presente e futuro), são concentradas ações que podem ser percebidas mas não contadas simultaneamente. Num só espaço de tempo, as ações da personagem ocorrem em três instâncias espaciais: o plano da realidade sensível (claro que transfigurado) representado pelo apartamento da avó onde ela está residindo; o plano da sua consciência para onde ela se transporta e de onde ela se "vê" nascendo, e o plano onde ocorre o seu nascimento - o espaço de um barco. Tudo isso associado a três planos temporais igualmente superpostos e representados como se fosse o tempo presente.

Tal cena só se torna passível de representação, por ficar detido o fluir do tempo e mesclados todos os planos espaciais. Se acrescentarmos que tal trecho se enriquece com o uso de imagens e de símbolos, fica fácil sentir que a prosa se mescla, no momento, de uma tonalidade poética.

Por outro lado, impregnado de temporalidade, o espaço ganha em sentido, ao mesmo tempo em que a narrativa ganha em significação.

O impacto causado pela imagem de si mesma assumindo a responsabilidade sobre um modo de existência, provoca em Maria um estado de depressão que a afasta por um período de tempo das suas caminhadas no domínio da interioridade do seu ser. Contudo, a vontade de viver com autenticidade acaba por sobrepujar a sensação depressiva, levando-a novamente à cor-

da, na expectativa de conhecer o que se esconde atrás das ou tras portas.

Novamente a porta vermelha opõe-lhe resistência. Fica nítido que a resistência é do inconsciente da personagem. Ela tem que se contentar com ouvir atrás da porta, o diálogo mantido entre os pais:

- Pronto! O curso está completo. Agora você é uma equilibrista melhor que eu.
- Imagina! Você se equilibra desde pequeninho, tem muito mais prática.
- Mas você tem mais graça....
- A gente vai trabalhar com rede embaixo, não vai?
- Sempre. (pp. 85-86)

É significativa a promessa, no plano diegético, feita por Marcelo à Márcia, de jamais executarem o número sem a proteção da rede. A promessa é significativa porque justamente a sua falta de cumprimento irá causar-lhes a morte.

A porta cinzenta se escancara de repente, levando o co ração da menina a bater afobado:

... Era um camarim do circo, só com parede de lona separando da platéia. Tinha espelho grande, cama de armar, sacola, embrulho, malha, sapatilha, arco de flor. E uma menina de quatro anos brincando sozinha, empurrando um barco de papel, fingindo que o chão era água.

Maria tomou um susto, se encolheu. Lembrou do barco grande, dela nascendo, olhou bem pra menina: sou eu! (pp. 86-87)

Fica nítido, neste trecho, as sobreposições de espaços: Maria no mundo físico se "vê" a partir do mundo da sua interioridade; Maria do tempo presente, do tempo exterior, do tem po físico, irreversível, portanto, e Maria do tempo interior, do tempo psicológico, cuja reversibilidade e projeção futura são absolutamente naturais.

A personagem tem dez anos de idade e se "vê" no espaço do circo aos quatro anos, num momento marcado por uma sensação de angústia:

O barulho do circo continuava, juntinho. E quando Maria virou pro espelho, viu Dona Maria Cecília Mendonça de Melo entrando macio feito gato, olhando pra tudo com cuidado, o olho passando por Maria e ficando na Menina....

- Se você vem passear com a vovó, a vovó dá tudo que voce quer. Tudo. Vem. - (A Menina olhava pra avó meio risonha, meio espantada.) - Vem! Vovó vai mostrar tanta coisa bonita pra você.

Maria ficou aflita; gritou pra Menina: não vai! (pp. 87-88)

Enquanto tal cena passa, ao lado, no picadeiro, os pais executam o número do trapézio.

É a dialética dos dois mundos; a representação do não eu que protege o eu; dos valores do mundo material em conflito com autênticos valores humanos. Espaço onde a personagem (re)vive a solidão de um instante pela ausência momentânea dos pais e que por tal motivo, no papel de um outro eu, deixa-se raptar pela avó.

Ocorrem, aqui, interpretações recíprocas do sonho(?) pelo pensamento e do pensamento pelo sonho(?), como se percebe no comportamento de Maria. Se apenas a realidade do sonho fosse a expressa, a personagem não gritaria para a Menina: não vai! Do mesmo modo o sonho interpreta a realidade, como se vê pelas referências feitas pela avó à Menina, envolvendo a figura dos pais, que executam, no momento, o seu ato de trapézio: "... a Menina se assustou... Mamãe e papai estão trabalhando, daqui a pouco eles vêm."

Ocorre ainda, a unidade de imagem e lembrança no misto funcional de imaginação e memória. As imagens provocam a lembrança e ativam a memória enquanto o poder do inconsciente de fixar lembranças distantes amortece, liberando-as para o conhecimento da personagem.

Qualquer que seja o pólo espacial em que a personagem se situe no momento, a simultaneidade de ocorrências fica dinamizada por uma linguagem dialética, estruturada de modo a configurar o estabelecimento de uma ordem valorativa autêntica.

A expressão de Maria gritando para a Menina: não vai! reflete a confiança nos valores que modelam o estilo de vida simples do pessoal do circo e que ficam contrapostos aos valores prevalecentes no estilo de vida burguês, simbolizados na figura da avó. É já uma opção de vida de parte da personagem - no circo parece residir a promessa de uma vida futura feliz.

A porta cinzenta representa, assim, uma porta que se abre na direção do mundo dos homens para a personagem. O mesmo ocorre com a porta seguinte.

O trecho "O Presente de Aniversário" retoma o espaço exterior no decorrer das lembranças de Maria.

Uma porta sem cor. Apenas encostada. Sua abertura põe à mostra:



... uma sala de jantar muito grande, com uma porção de janelas dando pra um jardim bonito, mas tudo de vidro fechado. Quatro retratos na parede, um atrás do outro: o homem de bigode, o homem de óculos, o homem careca e um homem de barba. Maria se espantou quando olhou pro último retrato: 'é o Pedro!... E na sala tinha uma festa de aniversário: a Menina estava fazendo sete anos. (p. 91)

Novamente Maria "vê" Maria. A personagem continua a se ver como parte de uma platéia enquanto vivencia fatos do passado presentificados na memória, por isso julgados e compreendidos à luz do seu amadurecimento.

A descrição fica carregada de detalhes, provocando a ilusão de realidade no diminuir a distância entre o leitor implícito e o trecho narrado. Por tal motivo esse espaço da enunciação marca o ponto em que a narrativa atinge o seu mais elevado tom questionador, revelando o mundo da objetua-lidade do homem, o mundo reificado das relações sociais, bem como o correlato grau de alienação a que este mundo relega o indivíduo.

Tinha uma mesa compridíssima, tapada de toa-lha de renda. E um monte de doces e salgadinhos. E refrigerante. E chá. E um bolo alto, todo enfeitado com florzinha de amêndoa, uma beleza! bem no meio da mesa; com as sete velas acesas. Mas só ti-nha duas pessoas na festa: a Menina e Dona Maria Ce-cília Mendonça de Melo....

Mas tinha dois bichos de verdade: dois cachor-ros; esparramados no chão; um de cada lado da cadei-ra da Menina. Era só a Menina se mexer que eles já ficavam de orelha em pé....

A Menina começou a comer uma torta. Mastigava devagar, olho no prato, cotovelo bem encolhido; pa-recia que não tinha crescido muito nesses três anos....

- Tocou o sininho com força. O copeiro apareceu. E mais a arrumadeira, o jardineiro, o cozinheiro e a faxineira. Entraram carregando uma caixa enorme, pe-sada; botaram a caixa em pé no chão e foram embo-ra....

A Menina ficou curiosa, chegou junto da caixa e apalpou.... A Menina subiu na cadeira, foi desgru-dando o papel, ele abriu todo de repente, a tampa caiu pra frente, a Menina pulou pro chão. E ficou olhando pra dentro da caixa sem entender.

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo começou a rir do espanto da neta.

Maria rodeou a mesa pra poder ver o presente: de onde estava só dava pra ver a cara da Menina: testa franzida, boca meio aberta.

O presente era uma velha. Mas não era de acrí-lico nem de borracha, era uma velha de verdade, gente de carne e osso. (pp. 91 a 96)

A imagem da velha embrulhada em papel de presente causa espanto à personagem, do que pode ser inferido estar a menina identificando-se com uma visão humanista do homem e da vida. Aliás, o modo como fica promovida a relação estrutural entre os elementos que organizam a narrativa, especialmente entre o tempo, o espaço e as ações da personagem, faz ressaltar o elemento conceitual.

Quanto ao espaço, é novamente o da opressão: as janelas da sala estão todas fechadas. Presentes à festa, apenas a avó e a Menina, além dos dois cães ameaçadores, vigilantes, prontos a "proteger" a criança. Quanto ao tempo, o passado que volta, volta como um tempo que necessita ser negado, por isso expressa a exigência de uma mudança, exigência captada nas atitudes e no comportamento da personagem. Suas atitudes ficam refletidas no seu ar pensativo: "... Mastigava devagar, olho no prato, cotovelo bem encolhido"; "A Menina ficou pensando o que ia pedir... mas acabou só pensando: 'socorro! eu quero ir m'embora daqui!'" ; "A Menina não se mexia: mas podia? a gente podia ganhar gente de presente?".

Entre os conceitos implícitos no trecho temos o de alienação, o qual, no plano metafórico, fica assim simbolizado: "- Deixei ela assim mal vestida de propósito, sabe meu anjo? Achei que você ia querer falar com a costureira pra brincar de encomendar guarda-roupa." (p. 96)

Ainda o mesmo conceito fica transparente na história da própria vida contada pela Velha, nascida de uma família tão simples que não tinha o que comer, cuja mãe "contava história pra gente, pra gente ficar pensando na história em vez de pensar em comer". Idéia que volta no livro A Casa da Madrinha quando também a personagem Alexandre, vítima das mesmas carências, ouve do irmão mais velho histórias sobre A Casa da Madrinha - espaço onde todas as suas carências seriam supridas: uma verdadeira promessa de felicidade - histórias que acabavam por alimentar a sua barriga vazia.

Retomando o trecho citado, também neste espaço fica evidenciado o poder de domínio de dona Maria Cecília, ao ser desvendado, a Maria, o mistério dos seus quatro casamentos⁷⁹.

79. A história dos quatro casamentos relatada pela Velha contadora de histórias por solicitação da Menina, voltaremos no capítulo referente aos símbolos e alegorias. Na leitura deste texto, quer no plano metafórico, simbó-

A ciência de eventos do mundo exterior tão chocantes a Maria, interrompe por um certo tempo a busca das lembranças no espaço da sua intimidade. Novamente temos o espaço influenciando as atitudes da personagem (embora o contrário seja igualmente verdadeiro):

No dia em que Maria abriu a porta encostada e viu o presente de aniversário, ficou muito pensativa olhando a chuva lá fora (tinha chegado o tempo de chuva). Quico acordou, olhou pra ela e perguntou:

- Você hoje saiu na corda?....

- Você hoje foi passear?

- Não.

- Por quê?

Cada dia ela dava uma desculpa:....

- Porque hoje é o teste.

Foi no dia do teste que veio um telegrama pra Quico: Chegamos segunda-feira pra buscar você beijinhos mamãe papai.... Maria não gostou de ver Quico indo embora. Depois do almoço, quando foi pra escola fazer o teste, não conseguia prestar atenção nas perguntas....

O teste foi um fracasso.

Maria chegou em casa cansada, debaixo de uma chuva terrível. (pp. 107-109)

O fracasso no teste escolar foi mais uma decepção para Maria e provoca-lhe desânimo face às ocorrências do seu mundo social. A isso fica somada a tristeza de saber que o primo Quico ia embora. E ainda havia a chuva a desestimulá-la a sair na corda, a abater-lhe o ânimo de conhecer um pouco mais sobre si mesma.

A próxima porta é azul. Mais uma vez há a superposição de espaços. Maria como espectadora se "vê", num dia de chuva caindo, no reencontro com os pais:

- Ah, que bom te ver de novo! Conta! Conta pro pai.

- O quê?

- Tudo que você fez esse tempo.

- Eu quero contar pra frente em vez de contar pra trás.

- E como é que a gente conta pra frente?

- Assim: vocês me ensinam a andar na corda, e aí o número de equilíbrio de vocês dois vai ter nós três.

- Mas você é tão pequenininha.

- Sete anos, dez meses e dezoito dias. (p.110)

lico ou alegórico, reside a sua função social, compatível com a sua postura realista. Os capítulos sobre símbolos e alegorias (especialmente sobre essas), bem como sobre o estilo da autora, darão evidência a tal função.

O tempo na mente de Maria salta e ela se "vê" no espaço do picadeiro do circo, treinando numa corda baixa. Mas a corda começa a subir e agora o público aparece aplaudindo os três.

Numa sincronia absoluta, temporalidades e espacialidades diferentes ficam neste trecho narrado superpostas, espaço e tempo sendo utilizados como recursos estruturais para revelar, à personagem, tanto a condição de ser como o próprio ser⁸⁰. Assim, numa identidade total das duas facetas de um mesmo eu, espaço e tempo interiores se integram ao espaço e tempo físicos, numa revelação, à personagem, da totalidade do seu ser:

... A Menina se agarrou numa corda e veio escorregando pro picadeiro, o público batendo palma e a Menina escorregando, escorregando. Tocou no chão. Maria largou o guarda-chuva e correu. Chegou juntinho da Menina, se endireitou bem, encostou o ombro no dela. Estavam do mesmo tamanho; o rabo de cavalo igualzinho: tudo igualzinho: a Menina tinha chegado nos dez anos que Maria tinha. (p. 111)

A superposição e identificação dos dois planos espaciais revela a unidade do eu, o que significa a unidade e a identidade do indivíduo atingidas por um processo de auto-conhecimento, deixando transparente, com isso, o novo homem exigido pelos novos tempos-sinal da tendência por nós denominada de Realismo Humanista; o auto-conhecimento, em função de uma vida total e desalienada.

Chega a vez da porta vermelha. Após o encontro do eu total nada mais pode segurar Maria em sua ansiedade por desvendar todo o lado misterioso da sua vida e no desejo de se conhecer, as lembranças até então camufladas vão aos poucos se tornando transparentes, o inconsciente liberado, o subconsciente fragilizado:

... a porta vermelha abriu e Maria deu de cara com Márcia, Marcelo, Barbuda e Foguinho. Estavam discutindo, Márcia falava depressa:

- Não dá mais tempo de mudar nada: já fizemos o acordo, o espetáculo vai começar.

Foguinho era o mais nervoso:

- Dá tempo: ainda não anunciaram o número.

80. Esta função atribuída tanto à categoria do espaço como à categoria do tempo é utilizada pela autora também nas outras três narrativas aqui consideradas, com o objetivo de atingir idêntico efeito. Nela reside, em grande parte, a tônica do seu realismo literário.

- Mas a gente já fez o acordo....
- A gente precisa de mais dinheiro....
- Eles vão pagar muito mais....
- Tão nos chamando, Marcelo, vem!
- Quem sabe eu ainda convenço eles, Barbuda?...

Uma banda tocou forte. Corneta, tambor, prato estalando. E no meio da barulhada, a porta bateu. O quarto se acendeu todo. Era o circo em noite de espetáculo.

A banda tocou uma valsinha. Maria foi se acostumando com a claridade e viu o circo lotado, o pai, e a mãe subindo lá pro alto, o pessoal recolhendo a rede....

... o arco de cor se embaraça no arco amarelo; cai. Márcia falseia o pé, o corpo vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!! (pp. 112 a 114)

O inconsciente de Maria revela-lhe o motivo causador do seu trauma.

A expressão "que depressa que gente cai" insinua significados paralelos, permitindo uma leitura metafórica. No mundo do capitalismo, mundo refletido na narrativa, a expressão sugere a insegurança do homem numa estrutura social regida pelo poder econômico. Sugere, ainda, a efemeridade da existência bem como o peso do circunstancial na vida de cada um.

O elemento perceptivo domina neste espaço da narrativa. A sensibilidade de Maria (e agora fazemos referência também à sua sensibilidade interna, ao seu lado afetivo) parece toda concentrada no fato causador do seu trauma. Todos os seus sentidos ficam apurados com a expectativa do desvendamento iminente e esta é uma forte razão para fazê-la sentir-se um ser existente de fato. E na apreensão perceptiva do espaço, dos seus rumores, dos movimentos e das cores que lhe conferem realidade, a personagem apreende-se igualmente como um ser temporal:

Maria se vira, sacode a maçaneta, a porta não está mais trancada, ela sai. Correndo.... Pula pro andaime, pega o arco, vai embora. A garganta continua seca... que comprida que é a corda! parece que nem vai dar pra chegar no fim. Mas chega. Não se lembra de tirar sapatilha, nada, entra na cama, puxa o lençol, se tapa toda, cabeça, tudo, não quer ver mais, só quer dormir, quem sabe quando acordar, lembrar não vai doer tanto assim? (p. 116)

O espaço de Maria, a partir de agora, é o espaço do seu eu total.

"Portas Novas" encerra o livro. Desse momento em dian-

te o espaço de vida da personagem fica projetado para o futuro; seu eu tem de estar preparado para adequar-se ao mundo da realidade exterior.

O espaço da sua vida consciente, parece ser aquele agora dominante. O espaço que necessita ser planejado a partir de autênticas opções. Espaço da desalienação social, projetando-se na realidade de um existir consciente. Isso significa, à personagem, não esperar do mundo que ele seja mais bonito do que parece ser; saber que o mundo pode ser diferente do modo como se apresenta ao indivíduo e que se necessita conhecê-lo além da sua aparência para se poder atuar no sentido de torná-lo um mundo melhor.

Na narrativa o espaço desejado, o mundo melhor, fica simbolizado pelo lugar preenchido com a casa próxima do mar, na Bahia, onde Barbuda e Foguinho residirão a partir do momento em que deixarem o trabalho no circo, bem como no escutar o barulho das ondas batendo na praia, no acordar junto com o sol, no sair de pé no chão afundando na areia, no descobrir "coisa importante feito hora de vento soprar, de maré baixar, de estrela nascer".

Mas Maria tem consciência de que esse mundo, embora ideal, não representa o espaço da sua vida futura, para a qual uma realidade igualmente forte a chama. E este chamado fica registrado pela consciência de uma verdade que a desperta das ilusões criadas pelo utópico mundo da praia, chegando até ela na voz de Barbuda ao telefone: "Que foi, Barbuda? - Olha, filhinha, o Foguinho tá dizendo que quando é ligação interurbana não dá pra eu ficar contando timentim por timentim de tudo; diz que é caro, viu?" (p. 121)

São os valores do meio social, que a despertam para a realidade do fato de não poder acompanhar os amigos na viagem para a Bahia.

Mas Maria continua a viagem para o interior de si mesma no intuito de se descobrir, percurso que a partir de agora jamais terá fim, espaço infinito do ser, espaço da liberdade do ser.

Aos poucos portas novas a ela vão se abrindo; num impulso e sem medo ela vai nelas penetrando; preenchendo os espaços de sua vida; direcionando o futuro; vivendo, enfim, a totalidade do seu ser.

De tudo o que foi dito sobre o modo como Lygia se utiliza do espaço na configuração estrutural da narrativa, parece-nos não restar dúvida da sua adequação ao modo como projeta, na sua obra⁸¹, o sentido do seu realismo literário.

Submetidos à temporalidade, as suas personagens associam, ao invulnerável da essência, o contingente da existência, de onde provêm as características de um realismo datado e ao mesmo tempo não datado - qualidade por nós atribuída ao Realismo Humanista como tendência literária contemporânea.

E se fizemos referência a esse realismo datado, neste momento em que nossa preocupação ficou voltada especialmente para a categoria do espaço, foi justamente porque nas obras por nós consideradas e particularmente nas narrativas de Lygia, espaço e tempo são duas instâncias que jamais podem ser desvinculadas, sob pena de se falsear a visão correta sobre a realidade⁸². Claro que tal visão não é nova, quer na Ciência, quer na Filosofia. Contudo na Literatura esse modo novo de apreender o sentido da realidade parece-nos (à exceção de algumas obras e autores de outros períodos) estar se restringindo à nova tendência à qual temos nos referido neste trabalho. E se assim fica permitido pensar, pelo menos em termos do nosso país, acreditamos poder atribuir à Lygia, no tocante à essa posição, um papel de vanguarda.

A Dialética do Ser

A linguagem dialética utilizada por Lygia Bojunga Nunes, é na verdade, um dos elementos enriquecedores da sua obra no plano da literariedade, pois permite um modo de composição, em que pela integração dos planos real e imaginário, acaba por realçar o elemento criativo, sem perda de uma visão realista do homem e do mundo.

Por isso o texto se apresenta como um texto vivo, dinâmico, que toca ao mesmo tempo a nossa sensibilidade e a nossa capacidade reflexiva, levando-nos a acompanhar a personagem até o desenlace da narrativa, mas reservando-nos o direito de concordar ou discordar das suas atitudes face às pró-

81. Utilizamos o vocábulo "obra", considerando que tais raciocínios valem para toda a prosa ficcional de Lygia.

82. A estas duas instâncias fica vinculada a instância do ser, objeto de estudo do item que vem a seguir.

prias opções de vida. Com isso fica respeitada a individualidade da personagem, bem como a sua atipicidade, desde que ela não se modela como um indivíduo padrão.⁸³

O traço estrutural responsável por viabilizar o dinamismo da prosa - estamos nos referindo à Corda Bamba - e que neste particular confere-lhe coerência interna e ao mesmo tempo registra relações de homologia com o dinamismo do contexto, é o modo como ficam superpostos pela linguagem vários planos espaciais e temporais, resultando igualmente numa superposição do ser da personagem principal: Maria, quem se percebe ao mesmo tempo em planos espaciais e temporais diferentes, assume um modo de ser culminante ao final da narrativa, como decorrência de um negar-se ou de um afirmar-se como pessoa nas diferentes situações de vida pelas quais passou.

Mas não apenas neste ponto o movimento dialético da linguagem fica evidenciado. Por seu intermédio ficam igualmente negados ou afirmados certos modos de vida configuradores da narrativa e que no plano discursivo são de tal modo enunciados, que atraem sempre o seu contrário, quer este contrário fique claramente explícito no caráter antitético da linguagem, ou fique, pela linguagem, sugerido. Desse modo de posicionar o ser perante o mundo, pode ser extraído em grande parte o sentido do realismo em Corda Bamba, especialmente a tônica do seu relativismo. Tais características não são, contudo, apenas de Corda Bamba, mas de toda a obra da autora.

Em A Bolsa Amarela, por exemplo, a personagem principal, Raquel, mantém presos na sua intimidade psíquica (simbolizada por uma bolsa amarela), seus três maiores desejos: o de ser menino, o de ser adulto e o de ser escritora. A Bolsa Amarela, morada da imaginação, habitação de Raquel no plano dos seus três desejos, seu mundo imaginário, portanto, fica superposto seu mundo social de menina e de criança, num jogo dialético de afirmação de um e negação de outro, cuja síntese a leva às reais opções de vida: ela poderia ser escritora, bem como aceitar-se como criança e como mulher, desde que na sua condição de criança e de mulher, como também na de escritora, sua individualidade e sua liberdade fossem preserva-

83. Esta dimensão da personagem não é a única, como veremos no capítulo referente ao estilo.



das⁸⁴. (A idéia segundo a qual o encontro consigo mesmo é o que faz do homem um ser livre, constitui uma das idéias centrais na obra de Lygia).

Para poder tomar tais decisões, a personagem não pode deixar de interpretar, de maneira reflexiva, as situações de vida nas quais se encontra e de posicionar-se face às demais personagens de forma crítica.

Em A Casa da Madrinha, à casa de Alexandre, seu mundo real, fica contraposta a Casa da Madrinha, seu mundo imaginário. Quando Alexandre encontra A Casa da Madrinha, acontece a entrada no mundo da interioridade da sua consciência, onde se dá o desvendamento do seu outro eu. Tal casa é a negação do lar e vice-versa. A carência do alimento, da roupa, da proteção amiga, tudo enfim de que ele sente falta no recinto do lar, fica suprido quando ali chega. Até mesmo Augusto seu irmão e único amigo, cujo convívio fica negado quando ele sai de casa a fim de trabalhar em São Paulo, aparece agora na Casa da Madrinha, trazendo alegria e esperança para Alexandre. A insegurança como pessoa junto ao ambiente da família, por cujo sustento é também responsabilizado apesar da sua pouca idade, fica contraposta a firmeza de decisões a serem tomadas após o convívio no seio da casa imaginária, símbolo da sua intimidade. Negado em um ambiente, fica afirmado em outro. Neste, fatos como os relacionados às situações de família, de trabalho, de estudo, aqueles enfim que se distribuem por toda a dimensão do social, são redimensionados a partir de novas interpretações, esclarecendo-o a respeito de si mesmo. A partir de então, sente-se livre para autênticas opções.

Dessa superposição de ser interior e ser exterior, da transmutação metafísica deste para aquele em função de um redimensionamento, decorre o amadurecimento da personagem, a partir do que a mesma se responsabiliza por um modo voluntário de existência.

Esse apelo dos contrários em toda a obra de Lygia, confere tonalidade afetiva à significação narrativa, principal-

84. Há na narrativa A Bolsa Amarela, trechos bastante significativos das dificuldades de Raquel em comportar-se como menina, criança e escritora, os quais serão oportunamente mostrados.



mente por sensibilizar a personagem principal, quem passa a se perceber como um ser do mundo, como efeito de uma composição narrativa em que a linguagem prosaica fica enriquecida da linguagem poética. Além disso, tal apelo dos contrários, torna os protagonistas de toda a obra da autora, seres reflexivos sobre o mundo e sobre si mesmos⁸⁵.

Como exemplo, temos o diálogo entre Márcia e Marcelo, "assistido" pela menina:

- Ontem você falou que ia contar sua vida pra mim.

- A minha vida é muito ruim.
- Você contando ela melhora.
- Você também me conta a sua?....
- Meu nome é Marcelo.
- O meu é Márcia.
- Parecido, não é?
- Pois é.

Se olharam. Sorrindo. Se acharam tão parecidos! Ele continuou:

- Quando eu nasci a minha mãe e o meu pai não tinham dinheiro nem pra comprar um berço.

- Quando eu nasci a minha mãe comprou sete: cada dia da semana eu dormia num.

- Pra que?

- Pra já ir me acostumando a ter uma porção de tudo.

- Hmm.

- Que é? você ficou de cara triste.

- É que desde que eu nasci me acostumaram a ter uma porção de nada.

Se olharam sérios. E se eles só fossem parecidos de nome?....

- Eu tinha sempre um mesmo brinquedo: um barco.

- Eu também tinha um barco. Lindo. Com marmelo, cabine, geladeira, tudo. Ficava no Iate Clube. Me esperando pra passear.

- Meu barco era de jornal. Quando chovia fazia rio na minha rua e eu soltava ele, era legal. Quando rasgava eu fazia outro.

- Faz um pra me dar?....

Ele pulou pro andaime e num instantinho fez.... Um barco bonito mesmo, com vela bem grande.... Tinha até o retrato do Robert Redford no último filme que ele fez....

Marcelo sentou outra vez junto dela. Se olharam. Ela tinha o cabelo bem liso, ele tinha o cabelo ondulado, ele era alto e ela era miudinha, ele era meio alourado e ela era mais pra morena, a mão dela era pequena e a dele era grande assim, se olharam

85. Isso acrescenta um novo elemento formado a partir da estruturação da linguagem discursiva e que não pode ser absolutamente desprezado: as imagens criadas pelo discurso levam inevitavelmente ao conceito - proposição a ser explicitada em capítulo especial.

bem, quanta coisa parecida!

- E depois? - ela perguntou.
- De que?
- De você crescer.
- Aí eu fui trabalhar.
- Trabalhar é bom?
- Você nunca trabalhou?
- Eu não. Nem minha mãe. Nem meus pais.
- Bom, é que a minha mãe já casou três vezes, e cada vez que ela casa ela diz: esse é o teu novo pai....

Se olharam.

Quanto mais eles se olhavam, mais parecidos iam se achando, ela tinha os olhos escuros, ele tinha os olhos bem claros, a boca dele era grossa, bonita, a dela era bem fininha, e aí ela quis saber:

- E depois?
- Bom, aí eu cresci e pronto: só fiquei trabalhando....
- Eu trabalhava no circo. Equilibrista.
- Mas o circo era pobre, pagava mal.... E aí, um dia, um circo grande e importante me contratou. Mas o dono falou: você faz o número bem alto e sem rede embaixo, tá?....
- E eu topei. Tiraram a rede. Ficou arriscado. Mas tem gente que curte.
- O que?
- Ver gente arriscando de morrer pra poder viver. (pp. 64 a 68)

Impossível seria, num trabalho como este, transcrever todos os momentos nos quais um posicionamento dialético sobre o ser pela linguagem, se torna marcante na narrativa, pois isso seria como que transcrever toda a narrativa. Esse é de fato um recurso formal de que muito se utiliza a autora.

O trecho acima, no nível do discurso, aponta sempre para dois significados contrários, como grande-pequeno, liso-ondulado, tudo-nada, trabalho-ócio, sendo impossível percebê-los isoladamente, o mesmo ocorrendo com a personagem no intuito da autora, de gerar, na recepção de cada síntese, o modo de conceber o mundo que cada qual julga o mais justo.

Na situação em pauta, em que o amor nasce da oposição de certas qualidades dos amantes, fica registrada a tônica na desmistificação do amor burguês, violado no quadro dos conceitos em que se nutre.

Isto talvez se faça notado mais nitidamente na citação abaixo:

- A primeira vez que eu vi você aqui na janela você me disse que morava no andaime. Não era brincadeira, não?....
- E quando chove?
- Boto uma tábua em cima....

- Tá me dando uma vontade de casar com você.
- Você topa morar no andaime comigo?
- Eu topo.....
- Por que, mamãe?
- Não, não e não!.....
- Um operário, um pintor de parede...
- Ele tá pintando parede mas é artista de circo.....
- Dá tudo na mesma: uns pobretões! têm que trabalhar o dia todo pra poder viver....
- Você não tem nada que quer ou não quer. Você é minha única filha e tem que namorar um rapaz do meu agrado....
- Mamãe, quer fazer o favor de entender? Eu estou apaixonada pelo Marcelo!
- A gente faz uma viagem linda e você esquece. (pp. 69 a 73)

Como se percebe, cai por terra tanto o futuro idealizado pela mãe e que se resume nos benefícios materiais que um casamento por conveniência poderia trazer à filha, como o poder de domínio de dona Maria Cecília sobre aqueles em relação aos quais ela julga poder exercitá-lo.

Quando se comparam a simplicidade da vida de Marcelo e a preconceituosa vida de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, negando-se reciprocamente à medida da afirmação de cada uma, sente-se que o lado positivo da comparação cai para o pólo da vida simples e da sinceridade de atitudes da personagem Marcelo, bem como na sua opção por Márcia:

- Está vendo este dinheiro, rapaz? Dá de sobra pra você não ter de trabalhar nunca mais, não é?.....
- Dona Maria Cecília arrancou a mão; o cheque caiu no chão....
- Márcia! Você fica.
- Ah, quer saber de uma coisa, mamãe?.... Se a senhora continua não deixando eu casar com o Marcelo, sinto muito: vou ter mesmo que fugir pra casar. - E sumiu. (p. 75)

No "não se deixar comprar" por Dona Maria Cecília, fica evidenciada a oposição entre uma visão do mundo reificada e uma visão humanista do homem, capaz de elevá-lo à condição de superioridade sobre os demais entes do mundo. A escolha pelo que simboliza esta segunda visão, no caso de Márcia, bem como o fato de Marcelo optar pelo amor em detrimento do que ganharia se de Márcia se afastasse, torna explícita a perspectiva dominante na narrativa (ressaltando um conceito humanista sobre o homem e sobre o mundo).

Muito rica quanto ao uso da imaginação e do símbolo, como ainda teremos oportunidade de demonstrar, justamente pe

la via da imaginação o conceito se impõe na obra de Lygia⁸⁶. Tais conceitos não se encontram sempre expressos, mas estão em grande parte implícitos nas narrativas. Contudo, cabe ressaltar, ocorre aqui um fenômeno digno de registro e que fica referido à estrutura dialógica do texto, envolvendo os dois planos agora considerados: o plano da expressão (domínio do explícito) e o do significado (quando referido ao domínio do implícito), planos estes em grande parte relacionados antiteticamente. Vários serão os exemplos a serem fornecidos. Contudo, podemos adiantar, toda vez que no nível do expresso a linguagem denota a visão de um mundo reificado, no nível de um segundo sentido tal visão fica negada, dando realce positivo ao seu contrário, segundo o qual, ao homem cabe o lugar de ente mais importante da realidade.

Em outros trechos, contudo, o dialogismo ocorre no nível expressivo da linguagem, as duas tendências ideológicas contrastando-se a partir do mesmo plano denotativo. Da negação de uma pela outra, a personagem extrai os conceitos modeladores da sua concepção de vida.

São exemplares do domínio do implícito nas narrativas de Lygia, os conceitos de ideologia, de visão do mundo, de realismo, de contingência, de relativismo, de humanismo, de burguesia, todos eles confluindo para uma dada perspectiva narrativa. Abstraídos, voltamos a frisar, de uma linguagem formadora de vínculos entre pólos contrários.

Fácil é selecionar os trechos exemplares da situação focalizada, pois a mesma domina quase toda a narrativa Corda Bamba. Contudo podemos distinguir alguns momentos, nos quais tal situação fica mais evidenciada.

Tomando o conceito de reificação, por exemplo: "Pronto, chama o teu namorado. Não faz mal que ele suje o tapete de tinta: é só ver o cheque que ele vai logo esquecer a paixão por você.... Dona Maria Cecília arrancou a mão; o cheque caiu no chão". (pp. 73 a 75)

E nas páginas 96 e 97:

A Menina olhou pra avó.

- É isso mesmo, minha boneca: essa velha é pra você. Quando você quiser ouvir história é só mandar: história! E pronto, ela conta....

86. A este dado já nos referimos no item sobre o espaço.



A Menina chegou pertinho da avó e cochichou:
 - Mas, Vó, gente se compra?
 - Quem tem dinheiro feito eu compra tudo.
 - Fala baixo, Vó, ela pode ouvir.
 - E o que é que tem?
 - Vai ver ela não gosta.
 - Mas não tem nada que gostar ou não gostar: ela tá aí pra fazer o que você quer.
 A Menina perguntou ainda mais baixo:
 - Gente custa caro?
 - Depende. Tem uns que custam bem caro (olhou de rabo de olho pros retratos). Essa aí custou bara tinho.

Esta última frase do diálogo leva necessariamente à abstração de um outro conceito, associado, sem dúvida, ao de reificação, ambos negadores do homem sob um ponto de vista ético. É o de exploração do homem pelo trabalho (uma Velha contadora de histórias custa bem pouco) - a Velha foi contratada para contar histórias recebendo em troca toda a comi da que ela quisesse ingerir para saciar a sua fome: "... 'E quanto de comida eu vou ganhar?' 'Até enjoar.'".

Nesse mesmo capítulo podemos perceber ainda e de modo implícito na linguagem, o conceito de alienação a partir da história de vida da própria velha:

... - Nasci. Tinha uma porção de irmãos, a comida não dava pra todos, minha mãe contava história pra gente, pra gente ficar pensando na história em vez de pensar em comer. Cresci. Tudo quanto é irmão cresceu também, só a comida não crescia, continuava sempre não dando. Casei, mudei, pensei: vai ver mudando de casa a comida também muda: vai dar. Não deu, continuou bem pouca. Tudo bem pouco. Mas fartura de filho: uma porção. Então eu contava pra eles tudo quanto é história que a minha mãe me contava pra ver se eles pensavam na história em vez de pensar em comer. Envelheci. Tudo quanto é filho foi indo embora dizendo: aqui a comida não dá. Fiquei só com meu marido, agora a comida vai dar, eu pensei. Não deu: meu marido morreu e o dinheiro que ele ganhava nunca mais apareceu. Agora como é que vai ser? eu pensei. Fiquei magrinha assim de tanto não comer. Contava pra mim mesma tudo quanto é história que a minha mãe me contava pra ver se pensava na história em vez de pensar em comer. Dei pra contar em voz alta, dei pra contar na rua... contei tanto que virei a Velha da História. (pp. 98-99)

O trecho a seguir torna ainda mais evidente a problemá tica relativa à dialética do ser, quando reúne num mesmo ato, pólos aparentemente opostos como são os pólos da vida e da morte: a Velha necessita comer para viver e no movimento de busca da vida por meio da ação de comer, ela encontra a mor-

te:

... Pronto, fim da minha história. Já saí da caixa: posso comer?

A Menina fez que sim com a cabeça. Pensativa. Devagar.

A Velha correu pra mesa, se abancou na cabeceira, enfiou na boca três sanduíches de presunto, bebeu guaraná pra empurrar os três de uma vez, levantou, cortou bolo, cortou torta, se serviu de docinho, se sentou de novo, não levantou mais o olho do prato, só comendo, comendo, comendo. Experimentou um monte de salgadinhos, e nunca pegava um só, era dois, três de cada vez....

Tudo que é prato foi ficando vazio. E a Velha cada vez rindo mais. E se engasgando. E bebendo. E comendo...

- A Senhora está bem?

A Velha achou graça:

- Bem, bem. - Cortou mais torta e mais bolo. Engoliu tudo caminhando pra outra ponta da mesa, de olho numa coxinha de galinha.

A Menina estava cada vez mais impressionada: não sabia que barriga de gente era assim tão fundo.

A Velha se debruçou, pegou a coxinha, caiu sentada. E ficou sem mexer. (pp. 99 a 103)

A velha estava morta. Ironicamente morta pelo veículo que lhe deveria trazer a vida. Assim como entra na história, sai. Entra sem ser esperada, sem que a narrativa prepare a sua entrada, e sai do mesmo modo, provando mais uma vez a ênfase do circunstancial na vida do homem de hoje, bem como a sua importância relativa face às situações de vida que enfrenta.

Sua vida na história tem a duração de um momento apenas e uma importância apenas relativa. Tem-se aqui o realismo do homem condicionado ao circunstancial; o ser que se faz necessário dentro da contingência; a constatação da fugacidade da vida no espaço de um social voltado para a preocupação com o material; vida e morte dialeticamente contrastadas no curto espaço de uma existência, direcionando o sentido do realismo na obra da autora.

Voltando aos conceitos de reificação e de alienação, vemos que eles formam o pólo negativo do homem como ser merecedor de atenção especial no mundo de hoje, contraposto ao pólo que o coloca com seu devido valor como um ente do mundo.

Esse tipo de oposição ocorrente em toda a narrativa (sem dúvida um dos seus elementos formais), fica utilizado com a finalidade de tornar mais nítidas as representações feitas sobre o homem como um ser da realidade, atingidas, re



flexivamente na síntese entre pólos contrários.

Por exemplo, o fato de levar o fenômeno da reificação ao seu mais alto grau, se não mesmo ao absurdo como é o caso da imagem construída sobre a Velha embrulhada para ser dada como presente a Maria, evidentemente, pela negação do humano que traz implícita (em alguns trechos até mesmo explicitada pela linguagem)⁸⁷, acaba por ressaltar a importância e o valor deste elemento humano, propiciando à personagem que tire suas próprias conclusões a respeito.

E isso, como já dissemos, mostra-se uma constante na obra da autora, quem utiliza recursos linguísticos⁸⁸ com a finalidade de transfigurar, esteticamente, fenômenos da realidade. Sem idealizações (e aqui estamos nos referindo ao plano denotativo), apenas como constatações - daí a marca realista da sua literatura.

Não são apenas esses os elementos estruturais merecedores de atenção especial nas narrativas construídas por Lygia Bojunga Nunes. Alguns deles serão estudados no capítulo referente ao estilo da autora. Resta, porém, um traço marcante em Corda Bamba, ao ponto de nos levar a tratá-lo separado dos demais. É aquele que caracteriza em grande parte o discurso como narrativa de fluxo da consciência e que, a seguir, veremos.

87. O melhor exemplo talvez seja o próprio capítulo sobre a Velha - "O Presente de Aniversário".

88. Inúmeros são os exemplos deste dado, como temos visto e ainda veremos neste trabalho. Um deles, é o da autora se utilizar do vocábulo Menina, com maiúscula em substituição ao nome Maria, com a finalidade de representar a face "oculta" da personagem, seu "alter ego".

V. O FLUXO DA CONSCIÊNCIA EM CORDA BAMBA

O papel central da consciência na narrativa Corda Bam-
ba, onde, além de agente do drama ela se apresenta como cená-
rio da representação, leva-nos a um procedimento analítico,
por meio do qual tentaremos evidenciar a importância assumi-
da por esse elemento na configuração do realismo por nós de-
nominado de humanista.

Para tanto, após uma exposição teórica inicial, nossas
idéias se desenvolverão no sentido de tentar captar, com a
maior abrangência possível, os fenômenos que se passam na
consciência da personagem, bem como o modo de sua representa-
ção.

Em cada um de nós, idéias, sensações, lembranças, emo-
ções e impressões causadas por quaisquer objetos ou situa-
ções, implicam estados de consciência evocados pela atenção,
ou aparecem em nosso espírito e dele fogem, sem que tenhamos,
de momento, alguma explicação que os justifique. São estados
internos à pessoa e que não cessam de fluir nem mesmo duran-
te o sono, sendo os fatos ocorridos em qualquer nível da
consciência individual, tão reais quanto os pertencentes à
realidade física.

Conhecidos subjetivamente pelo próprio indivíduo, com-
pletam, com os dados permeáveis aos sentidos externos, o qua-
dro em que se desenrola sua vida tanto reflexiva, como emoti-
va, orientando-a para a ação.

Esse conhecer-se introspectivamente acaba por fazer,
do sujeito, um objeto visado intencionalmente pela consciên-
cia, no dizer da fenomenologia husserliana, cabendo-lhe sele-
cionar os modos como intenta conhecer-se: seja por dados da
memória, da imaginação, da percepção ou da apercepção. Até
no domínio da temporalidade cabe ao sujeito pensante selecio-
nar entre alternativas possíveis, visando quer à anteriorida-
de do tempo passado, quer à visualização do tempo futuro. E
nesse ato de conhecer-se pela introspecção, transparece o
fluxo da vida interior, onde se interpenetram os diferentes
planos da consciência.

Este é, segundo Bergson⁸⁹, o espaço da personalidade total do homem, formada da síntese do eu superficial e do eu profundo; da consciência exteriorizada no espaço físico e social, adaptada aos mecanismos lógicos produzidos pela inteligência, e da consciência voltada para o dinamismo temporal da vida interior.

Sendo a busca de si mesmo uma atividade psíquica, por cuja interioridade o homem pode apreender-se direta e imediatamente e a partir daí julgar-se de modo seguro, só a ele fica dado representá-la. E isso ocorre independentemente do fato dele ter de comunicar o representado.

Ainda no dizer de Bergson, viver dentro do fluxo da consciência e viver no mundo do espaço físico, são situações bastante diferentes. No fluxo da consciência há um vir-a-ser contínuo de estados psíquicos, quer mentais, quer espirituais, enquanto no mundo físico o tempo se espacializou e só pode ser apreendido, se estatizado pelo sujeito pensante.

Por aí a experiência humana fica caracterizada de modo diverso, quer o homem se entregue ao fluxo da "duração", quer ele pare a fim de refletir sobre ela; e nesse momento a inteligência atua, pois classifica a experiência por meio de conceitos espacio-temporais.

Desse modo se apresenta a realidade de qualquer ser humano, embora ele quase nunca tenha ciência do que nesse domínio lhe ocorre.

No caso de Maria, personagem central da narrativa Cor-da Bamba, as experiências (re)vividas no fluxo da "duração", são redimensionadas a cada nova experiência no mundo do espaço físico. Por seu turno essas últimas, acrescidas do que à personagem foi revelado pela intuição, provocam o amadurecimento psicológico, direcionando a busca de novos fatos, evidenciando a intencionalidade da procura⁹⁰.

O processo revela-se, então, integrativo: o acontecido em um dos domínios constitui, sempre, um acréscimo de emo-

89. Bergson, Introducción a la Metafísica y la Intuición Filosófica.

90. Em Corda Bamba todo esse dinamismo interior da personagem fica acessível por uma elaborada dramatização da sua vida. Na consciência de Maria ocorrem figurações não alheias ao que se passa no círculo das ocorrências da vida diária, e, por tal razão, mudam o curso das suas ações.

ções e de conhecimentos à personagem (não apenas conhecimento de si mesma, mas sobre o mundo das relações que a cercam), motivando-a à mudança de atitudes e ao redimensionamento do seu mundo interior, provocando a eclosão de certas lembranças no plano consciente⁹¹.

Em Corda Bamba, até o momento em que a ficção fica estruturada também como narrativa de fluxo da consciência, Maria, no espaço cotidiano da vida, enquanto sente, pensa e age, vive a consciência do mundo e do espaço físicos, impedida, por circunstâncias independentes da sua vontade, de mergulhar no domínio da interioridade, visando a intencionalidade do conhecimento de si mesma. E são várias as razões justificadoras desse impedimento. Entre elas, a pequena idade e o ter vivido, subjugada ao domínio da avó, talvez o período mais importante de sua vida em termos de configuração primeira dos traços da sua personalidade - dos quatro aos sete anos. O jugo da avó, pessoa e ela sempre estranha, pode ter sido, em grande parte, o motivo determinante da sua passividade tanto de atitudes como de comportamentos, bem como da falta de autonomia e liberdade de decidir sobre os interesses de criança⁹².

Mas a partir do momento em que por um fato adverso - a visão traumatizante da morte dos pais -, sua atenção aos eventos do cotidiano fica relaxada pela amnesia da qual é acometida, seu eu descobre que imagens antes razoavelmente claras, são suplantadas por uma sensação vaga, por um vir-a-

91. Dizemos eclosão de lembranças porque, por analogia com o que acontece no cotidiano do homem comum, mesmo não nos sendo conscientes num dado momento, nossas lembranças permanecem de modo latente influenciando em algum sentido nossos sentimentos, emoções e opiniões. Assim sendo, qualquer esforço feito no intuito do auto-conhecimento, pode ser eficaz, no indivíduo, para despertar-lhe regiões adormecidas.

92. A luta de Maria para vencer a passividade em que se encontra, é colocada pela linguagem, de modo a levar em conta padrões miméticos de representação dos estados da consciência no nível da pré-fala da sua vida mental, tendo, como antagonista do conflito, a própria consciência. A natureza mimética dessa representação parece-nos inevitável numa ficção voltada especialmente para a dramatização da vida interior da personagem e preocupada em captar o fluxo da sua consciência. Seguramente esse é um traço evidenciador do realismo literário da autora.

-ser indiferenciado. É que sob sua consciência primária subjaz todo um complexo de inclinações, de sentimentos, de pensamentos subconscientes, impedidos alguns de se manifestarem.

No que respeita à reconstituição do passado, recordar-se de determinados fatos poderia não lhe ser benéfico. Assim sendo, a personagem seleciona as situações que lhe convêm e que de algum modo deverão ser trazidas ao seu consciente⁹³. Tal seleção se dá no nível de uma supra-realidade, a do sonho(?), pela qual a menina consegue saber, de si mesma, o que os meios empíricos comuns não lhe podem proporcionar. Estas situações vão provocar a evocação das lembranças e a associação de idéias, auxiliando-a na reconstituição de um passado de pessoa submissa e dependente. Por isso, tudo o que possa lembrar-lhe os pais, torna-se motivo de evocação, pois o ficar privada de suas presenças durante um espaço da sua vida, a privou, também, de usufruir da liberdade à qual, como criança, tinha direito. Por tal razão, igualmente interessa lembrar-se da vida junto da avó.

As lembranças dos fatos da experiência passada enriquecidas pela imaginação da personagem, provocam-lhe sínteses originais de pensamento, responsáveis pela adaptação de atitudes e de comportamentos a situações novas. E esse é um dado de coerência interna da narrativa, se levarmos em conta que a consciência individual não tem, como função, apenas reter, pela memória, as lembranças de uma pessoa (essa seria sua tendência conservadora), mas que por ela o indivíduo adapta-se ao real sensível e isso tanto pelo seu poder de dissociação, como de síntese (e essa é a sua "função do real"). Por esse movimento da consciência, em que as impres-

93. A personagem, neste ponto, fica caracterizada, pelo autor, como uma personagem modelar, cuja função, no texto, revela sua natureza moral. Por isso seleciona os acontecimentos de sua vida passada, de modo a atender à finalidade moralizante da narrativa (como já foi enunciado no Prefácio deste trabalho). Sua história tem o vigor concentrado do exemplo moral, tentando superar o sistema de consenso do seu tempo. Daí as considerações contidas também no capítulo sobre o Método, quais sejam, a de que a nova tendência realista à qual nos referimos situa-se, talvez, entre as duas grandes tendências filosóficas (o Materialismo e o Idealismo) não se identificando nem com uma e nem com outra. O que não dissemos é que talvez ela possa representar-se precisamente como uma síntese dialética dessas duas tendências.

sões vindas de fora se fundem nas outras, o poder de síntese da personagem vai sendo orientado para uma direção, culminando, ao final da narrativa, numa série de decisões conformadoras do sentido da sua vida dali para a frente⁹⁴.

Firmada a importância da consciência, como um estado cujo desvendamento pelo menos parcial é fundamental à personagem, a sua unidade - constituída da integração de todas as suas partes - correspondente à essência da vida interior de Maria, torna-se transparente no que se convencionou chamar pelos teóricos e analistas da literatura, entre outros títulos, de "fluxo da consciência"⁹⁵.

A fim de que se nos possam revelar o sentido dos atos da nossa experiência subjetiva, devemos abandonar, segundo a fenomenologia husserliana, a atitude ingênua com a qual nos dirigimos aos objetos, devendo voltar nossa atenção a eles, numa atitude de reflexão. Como do ponto de vista da literatura o que interessa numa narrativa de fluxo da consciência é o tema novelístico mais do que o processo psicológico em si, a questão para estudo fica na ordem do fenomenológico: a consciência, para o autor, revela-se o lugar onde a experiência humana passa pelo crivo do juízo crítico. Portanto, perscrutando a consciência da personagem, ele chega à compreensão das suas experiências.

No referente à protagonista de Corda Bamba, o objeto intencional sobre o qual a sua consciência se detém, é ela própria. Por tal razão, a reconstituição do passado adquire relevância como parte da sua história de vida. Contudo, as lembranças que a ela se oferecem como fenômenos, como "visões", como "aparições", não poderiam satisfazê-la apenas como imagens que se dão a conhecer pelos sentidos. Por elas fica revelado o que à primeira vista está escondido, ou seja,

94. A representação por padrões miméticos fica, nesses momentos, associada a utilização de uma linguagem, cuja natureza dialética colabora para se alcançar a fortaleza defensiva da psique.

95. Pela expressão fluxo da consciência vamos compreender, segundo Humphrey (O Fluxo da Consciência, p. 4), "um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem à fala, com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o espaço psíquico das personagens".

o que não se dá à percepção imediata, a não ser como intuição (e quando assim afirmamos, estamos nos referindo ao sentido do objeto mais do que ao objeto mesmo), provocando-lhe o amadurecimento.

Assim, o uso de algumas técnicas de composição do texto, voltadas para a apreensão do fluxo da consciência de Maria, como ficarão demonstradas neste capítulo, permitirá apreendê-la como uma "personagem em desenvolvimento"⁹⁶, que muda interiormente no decorrer do processo diegético. Enquanto pela descrição a linguagem situa uma mente traumatizada que sofre um processo de desalienação culminando na sua "cura", paralelamente a narração faz ver o encaminhamento da personagem no sentido também da sua desalienação social, atingindo com isso seu objetivo maior, qual seja, o de levar a protagonista à compreensão do que ultrapassa a simples aparência no domínio das suas experiências.

Ora, o oculto, quando se revela por um movimento intencional da consciência, quase sempre se mostra desfigurado, exigindo que o compreendamos num além da imagem aparente. No caso, a motivação de Maria em desalienar-se tanto psíquica, como socialmente, leva-a ao sonho(?), por meio do que reconstitui fragmentos da sua vida passada. Daí a narrativa estruturar-se analiticamente: o autor tanto narra como descreve o conflito interior da menina, utilizando-se do fluxo da sua consciência a fim de revelar o seu processo mental⁹⁷.

96. A expressão "personalidade em desenvolvimento", é tomada de empréstimo a Scholes e Kellogg (A Natureza da Narra-
va, p. 114).

97. Algumas observações tornam-se aqui exigentes, no que diz respeito à utilização do fluxo de consciência da personagem numa narrativa que tem, na consciência, seu motivo central: se levarmos em conta o fato da personagem ser uma criança, temos de admitir ser o fluxo da sua consciência muito mais "suave" do que se ela fosse adulta. Assim, no nível expressivo da linguagem, não há ênfase na descrição mecânica do que seria representativo da confusão mental e espiritual de um adulto. A descrição domina, isso sim, mas para configurar o estado psíquico da menina, no qual se confundem e entram em conflito lembranças, associações de idéias, divagações, raciocínios, emoções contraditórias. Mas isso não se faz representar num primeiro nível da linguagem e não poderia mesmo ocorrer assim, visto serem tais estados, apenas sentidos e só podendo ser revelados, quando postos a serviço da palavra que indiretamente os reflete.

Toda a problemática enfocada em Corda Bamba, evidencia, assim, um estado de tensão de uma consciência, a de Maria, provocando-lhe uma atitude de alerta com relação aos fatos da sua experiência cotidiana. E dessa atitude de alerta (a que tem sido relegado o homem de hoje pelas injunções históricas de um momento), surge, na narrativa, uma concepção realista da vida. Para representar tal estado, a autora dramatiza a vida mental de Maria mimética e psicologicamente, de forma tal que imaginando uma situação incomum e utilizando-se também de uma personagem incomum, cria um texto verossímil⁹⁸.

A entrada da personagem no fluxo da sua "duração" não é instantânea, dependendo de uma intenção, de um desejo de se conhecer. Por exemplo, já no primeiro capítulo, fica registrado o estado de consciência de Maria, que da janela do quarto do nono andar do edifício onde reside dona Maria Cecília, sente-se atraída por uma sensação indefinida - motivada talvez pela atitude em que se encontra - e que vai ser interrompida por um chamado da avó. Fica aqui prenunciada uma associação de idéias, reforçada no segundo capítulo, quando a sensação de algo que ela necessita saber, aumenta:

Maria ficava um tempão na janela do quarto de la. Olhando, Olhando. Parecia até que tinha uma vista muito bonita lá fora. Não tinha: o quarto dava pra uma janela interna, só se via fundo de apartamento. Mas Maria ficava olhando, olhando um tempão. ... Maria ficava olhando, examinando, olhando.... Viu que de perto do apartamento de Dona Maria Cecília - na mesma altura, mas do outro lado da área - tinha uma janela diferente das outras janelas todas; uma janela que ficava dia e noite aberta; uma janela arredondada em cima, que nem um arco.... (p. 25)

98. Embora possamos estar dando a impressão de que a qualidade de mimética da narrativa em questão, no que diz respeito à coerência entre o narrado e o empírico, seja um dado de relevo a ser considerado, é inegável que o papel principal fica reservado, na ficção, ao domínio do imaginado. Se em muitos trechos parece haver uma insistência mesmo que não velada, na veracidade psicológica do relato, em muitos outros fica dominante uma atitude estética, marcada pelo uso da imaginação. O empírico fica assim conservado, mas dentro de um clima ficcional, a narrativa "vivendo" em ambos os mundos. Em alguns trechos, talvez mesmo na sua maior parte, os dois modos ficam sobrepostos, levando a prosa a um elevado grau de verossimilhança. Apesar de tudo, se a coerência interna fica mesclada do material ficcional, o realismo da narrativa não fica comprometido com o elemento empírico.

No trecho, à sensação de altura possivelmente associada ao desempenho do número de trapézio, fica acrescentada a vaga lembrança do arco de flor que a mãe segurava durante as apresentações no circo, lembrança evocada pela visão imaginária de uma janela arredondada na parte de cima, semelhante a um arco. O que na verdade ocorre é uma percepção subliminar de parte da menina, impedida, no momento, de concentrar-se no objeto, visto não estar sozinha no quarto.

Há aqui uma suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis da associação psicológica, como mostram as frases grifadas, recurso comum aos escritores do fluxo de consciência. O recurso da associação (à altura, o trapézio; à janela arredondada, o arco de flor) indica, a partir desse trecho, a direção do fluxo: a intenção de lembrar-se de tudo o que se refira às experiências junto aos pais, trapezistas de circo. Isso alerta o leitor a algo a que se prender, criando o suspense.

As associações indicadas no começo da diegese (e a elas iremos nos referir sempre que oportuno), como as aqui exemplificadas, vão sendo esclarecidas no decorrer de toda a enunciação⁹⁹. Ficam suspensas expressões e idéias contidas na memória da personagem, para se fazerem representar como lembranças ou como evocações, em períodos subsequentes da narrativa¹⁰⁰.

A motivação para a entrada no fluxo da "duração" fica claramente revigorada, quando, no quarto capítulo, "Quico Sonhava Muito", Quico "vê" Maria pegando o arco de flor e lançando a corda, no intuito de fixá-la na antena de televisão do edifício em frente.

A ambigüidade narrativa fica mantida neste trecho, provocada pela incerteza quanto ao fato de Quico estar sonhando ou apenas devaneando em estado de vigília.

99. A janela que ficava aberta dia e noite, será esclarecida como o espaço aberto por onde Maria penetra no domínio da sua consciência, como fica revelado no capítulo "Márcia e Marcelô".

100. A habilidade da autora no que diz respeito ao uso da livre associação de idéias, se prende sempre à necessidade de representar a qualidade dinâmica dos processos psíquicos, com o que fica acentuada a tônica realista da sua literatura. Além do mais, tal modo de representação evidencia o dinamismo intrínseco à linguagem, por meio do qual a realidade fica transfigurada no seu "vir-a-ser".

Compondo com o título "Quico Sonhava Muito", este capítulo tem assim seu início:

Cada sonho lindo. Variava: às vezes era tudo preto e branco; às vezes era cheio de cor; às vezes, amarelo só. E tinha dias que ele sonhava e acordava, sonhava e acordava, tanto, que ficava até sem saber quando era sonho ou não era.... Todo o mundo estava dormindo, era um sono quieto, muito quieto.... "Onde é que você tá amarrando a corda, Maria?" Quico perguntou. Mas só perguntou pensando: quando abriu a boca pra falar a voz não saiu. Chamou bem alto "Maria!" (a voz não saía porque ele estava com medo, ou porque a gente sonhando a voz não sai?).... A corda cedeu. Quico viu Maria ir ficando mais baixa. E aí não quis mais olhar: enfiou a cara no travesseiro pra não ver mais sonho nenhum, pra acordar de uma vez.

Ficou de cara enfiada no travesseiro e logo depois dormiu.

Acordou. Sonhou. Acordou. Dormiu. (pp. 41 a 44)

A ambiguidade permeia todo o trecho, acentuando-se com o uso do parêntesis. A consciência de Quico mostra-se, agora, como o cenário da representação. Percebe-se que a autora está mais preocupada com a reprodução do pensamento desta personagem do que com suas ações e por tal razão penetra, por meio do narrador, na mente do menino.

No interesse da autora em reduzir a ação a impressões e pensamentos, a linguagem fica organizada à base tanto de princípios psicológicos como retóricos. Com relação a estes últimos, a figura da ambiguidade reforçada pelo uso dos parêntesis, acentua o dado imaginativo, gerando a incerteza quanto ao fato da personagem estar realmente sonhando ou apenas devaneando, estados psicológicos coerentes do ponto de vista do enredo em questão.

Além do mais, a orientação psicológica dos padrões de pensamento de Quico (a narrativa de fluxo de consciência insiste nesses padrões), organizada com base no monólogo interior indireto¹⁰¹, evidencia preocupação da autora com o reproduzir o processo verbal e mental da personagem por meio de palavras expressivas desses pensamentos. Isso revela estar a narrativa centrada na representação realista dos padrões de pensamento da personagem e não na intenção de voltar-se direcionadamente a fim de focalizar um eventual público leitor.

101. Ao uso sistemático desta técnica pela autora voltaremos logo mais.



O monólogo de Quico caracteriza-se, então, como um monólogo psicológico, utilizado para dramatizar seu processo mental¹⁰².

A mesma ambigüidade fica criada, pela autora, no que diz respeito ao modo de penetração da personagem Maria no fluxo da sua "duração": teria o seu passado se deixado representar à consciência por meio do sonho?

De qualquer modo percebe-se, no trecho acima citado, o valor simbólico da corda, um objeto físico ganho de Pedro - o quarto marido da avó - e que passa a ser o veículo imaginário de penetração da menina no mundo da sua interioridade (o símbolo da passagem do eu superficial ao eu profundo e vice-versa, amarrando-os um ao outro, levando consigo a idéia de que o eu constitui-se numa unidade indissolúvel).

O símbolo fica utilizado, então, como mais um recurso retórico para se atingir o fluxo da consciência da personagem - ao qual se associa, também, a descrição.

Apenas com a finalidade de adiantar os nossos raciocínios, salientamos o fato de Lygia utilizar-se de um elaborado simbolismo com a finalidade de expressar as qualidades de sonho características de um estado da consciência: o inconsciente. É a vida do sonho, relativa à personagem Maria, o que a narrativa nos apresenta. Na relação ambígua que tal estado mantém, no discurso, com a fantasia, fica situada a batalha da menina com a própria mente.

Construída em torno de um símbolo do qual originou seu título, Corda Bamba necessariamente sugere a análise crítica voltada para tal recurso, por nos parecer um veículo eficaz à confirmação da tese ora apresentada sobre a efetividade atual de uma nova tendência realista em literatura¹⁰³.

102. Tal qualidade fica ainda mais nítida quando se toma integralmente o capítulo. Remetemos então o leitor ao trecho "Quico Sonhava Muito".

103. Embora já tenhamos nos referido a tal recurso em partes anteriores deste trabalho, a ele voltaremos de modo mais sistematizado. Por enquanto cabe ressaltar, ser adequado, a uma narrativa que utiliza do artifício do "fluxo de consciência", apresentar símbolos com a finalidade de substituir idéias elaboradas racionalmente. Por outro lado, por meio de um farto significado simbólico (como veremos em capítulo especial), a realidade fica atingida pela narrativa.

Até aqui, como já foi comentado, à exceção de poucos períodos preparatórios à entrada da personagem no fluxo da sua consciência, a narrativa organiza-se de modo convencional¹⁰⁴. É do quinto capítulo em diante, "O Passeio", que Maria vai iniciar a caminhada para o domínio do seu eu interior:

Maria prestava tanta atenção para se equilibrar direito, que não via apartamento passando, nem céu clareando, não via nada. Nem pensava em nada também. Só quando viu a antena de televisão bem perto é que um pensamento passou correndo e dizendo: vou saltar nesse terraço pra descansar. Mas na hora de saltar deu medo: vai ver saltando e descansando perdia a vontade de voltar. (p.47)

Registre-se que a tomada de decisão, embora provisória, de descansar no terraço, ocorreu a partir da visão da antena de televisão. Contudo, a sua hesitação denuncia o estado de medo, pois nesse momento ela intui a distância (psicológica) que teria de percorrer para chegar ao conhecimento da face mais íntima do seu eu.

No nível da enunciação, como veremos gradativamente, o modo utilizado pela autora no referente à apresentação das impressões psíquicas da personagem, é o da seleção das mesmas como estágios para chegar à visão final - a da queda mortal dos pais.

O próximo capítulo, "Aula Particular", evidencia a utilização de uma situação passada no espaço da realidade social, para se atingir o fluxo de consciência da protagonista. O capítulo elaborado de forma predominantemente descritiva, combinando três tipos de discurso com ênfase no indireto livre, mostra-se com uma unidade tal, que poderia ganhar independência narrativa sem perda da sua significação. Contudo, o seu sentido implícito reforça a significação da narrativa como um todo, na medida em que a expressão sem disfarces de mais uma faceta da realidade, colabora para que a personagem melhor se situe no conhecimento de si mesma. São trechos analíticos voltados para a psique de Maria, acrescentados ao elemento imaginativo, associando, à expressão empírica

104. Lygia, do mesmo modo como se utiliza da descrição para apresentar o nível da consciência de Maria que antecede à fala, ou seja, seus estados mentais e espirituais, também utiliza, numa combinação harmônica, procedimentos característicos da ficção convencional, no intuito de produzir efeitos desejáveis.

o dado ficcional:

A professora, se chamava Dona Eunice, e foi só a Dona Eunice e Maria sentarem pra dar aula, que o cachorro se esparramou debaixo da mesa. Maria encolheu as pernas. Dona Eunice botou o pé em cima do cachorro. O cachorro suspirou. A aula começou....

O olho de Maria foi procurar o número da página mas encontrou a mão de Dona Eunice no caminho. Dedo cheio de anel. E cada unha grande assim, pinta da de vermelho escuro. A unha do dedo que aponta ficava puxando uma pelezinha que tinha do lado da unha do polegar. Puxava, puxava, puxava, às vezes doía e Dona Eunice gemia baixinho, distraída, ui. Lá pelas tantas a mão de Dona Eunice apertou a mão de Maria....

Maria olhou pra professora. Dona Eunice estava de testa franzida e olho fechado, esperando um espirro que vinha vindo, vinha vindo, vinha vindo "é agora!" Dona Eunice pensou. Tirou correndo um lençinho do bolso, mas o espirro não veio e ela mandou:

- Presta atenção!

Maria, que estava prestando a maior atenção no espirro que vinha e que não veio, se assustou: quando Dona Eunice dizia presta atenção, batia na mesa e tudo quanto é pulseira escorregava pro pulso e batia também. Maria se endireitou na cadeira. O pé tocou no rabo do cachorro. Pronto! Ele se levantou num pulo, latindo - latindo. Mais que depressa; Maria encolheu a perna, o coração todo assustado....

O canário na gaiola cantou; Maria olhou. A gaiola estava pendurada na janela, batia sol no canário, ele parou de cantar e começou a pular pra um lado e pra outro, será que ele queria sair? Mas a porta estava fechada, uma gaiola de nada, como é que prendiam ele assim apertado com tanto lugar pra voar? Escutou a voz de Dona Eunice:

- Mas antes você me diz se esses números são divisíveis por três, por dez e por mil.

- Antes? Antes por quê? O que é que ela tinha falado primeiro? Será que tinha explicado muita coisa?....

Que tanto não-não era aquele?

- Não risca, Maria!... Usa a borracha.... A borracha escapou da mão de Maria, rolou pro chão, caiu tão perto do focinho do cachorro que ela nem precisou se mexer pra começar a cheirar a borracha, vendo se era coisa de comer....

Maria olhou pra Dona Eunice mas continuou pensando no cachorro: e se ele cismava de engolir a borracha?.... Imagina se ele ficava todo engasgado e....

Maria começou a escrever. O olho escapou pra baixo da mesa. O cachorro tinha parado de morder a borracha, mas em compensação a borracha tinha sumido. O que é mesmo que ela tinha que escrever? Ah! Antes ela tinha feito errado, bom, se antes tava errado o jeito era fazer ao contrário....

Dona Eunice suspirou "até que enfim" e começou explicar matéria nova.... Dona Eunice explicava,



explicava, mas o cachorro não se mexia mais e, de repente, o coração de Maria deu um pinote: vai ver engasgo de borracha não fazia barulho! e se o cachorro tinha se engasgado baixinho? e morrido bem baixinho? Dona Eunice falava, escrevia, a dormência do pé foi subindo, subindo, Maria já não sentia a perna direito....

Maria começou a somar as frações. Resolvendo que só ia pensar no menor múltiplo e mais nada. Mas, de repente, sentiu o pé formigando tanto que, sem querer, esticou a perna e deu a maior cutucada no cachorro....

Foi só a Dona Eunice baixar a cabeça que Maria sentou em cima das pernas.... Maria olhou pro relógio em cima da cristaleira...

- Temos tempo, Maria, temos tempo.... Não morde o lápis desse jeito, estraga ele todo. E olha só a sua boca, o lábio tá preto!....

Maria passou a língua no lábio.

- Não faz isso, menina, não faça isso!

Maria ficou de língua espichada sem entender o que é que ela não podia fazer....

Maria estava paralisada; nem piscava mais: quem sabe não piscando a língua também não mexia?....

- O jeito é lavar a língua.... Quando o pé tocou no chão a perna dormente nem sentiu, dobrou; o corpo todo desequilibrado e Maria lá se foi em cima do cachorro.... Maria não se lembrou de mais nada, só tratou de pular pra cadeira....

- Você sabe o que é uma semi-reta?

- Só reta.

- Alguma vez você já ouviu falar em paralelismo e perpendicularismo?

- Bom:... - Lembrou do circo: às vezes eles falavam em botar os cabos de aço paralelos. O pensamento ficou no circo....

- Presta atenção, Maria! estou pedindo pra você desenhar um triângulo.

Maria começou a desenhar. Puxou outra vez o pé. Nada.... a ponta da fivela tinha entrado na palhinha da cadeira, e quem diz que saía? "Pronto!"....

Ih, Dona Eunice tava ficando num nervoso!....

- A senhora me empresta a borracha?

- Cadê a sua?

Maria suspirou; espichou o pescoço pra baixo da mesa:

- Tá lá....

- Tô presa....

Maria começou a morder o lápis: quem sabe iam ter que cortar a fivela? ou o sapato? ou a cadeira?...

- Saiu! Viva! Saiu!....

Maria sentou em câmara lenta; endireitou as costas em câmara lenta; encolheu as pernas em - Hum! - quanto tempo podia aguentar naquela posição?...

- Você tá com a boca toda preta outra vez!

Ai: ia começar tudo de novo?

Mas o despertador tocou bem comprido e a aula particular acabou. (pp. 51 a 60)

Neste capítulo, onde transparece todo o estado de afli

ção e de angústia da personagem, fica notável o fluxo de sua consciência conforme controlado pelos sentidos, pela percepção de situações, pela livre associação de idéias, pelas lembranças, pela reflexão e mesmo pela imaginação, aliás, em grande parte utilizada.

Pode-se perceber pelo trecho citado o movimento incoerente da mente de Maria¹⁰⁵, como logo abaixo será demonstrado. É claro que se trata de uma incoerência relativa, em nada parecida com as "aberrações" comuns em uma mente adulta. Apesar de concorrerem para a sua figuração os fenômenos psíquicos acima citados, a personagem é ainda criança. Por tal razão, o desvendamento da sua vida mental não fica resumido a uma descrição puramente mecânica, mas fica voltado para a manifestação da sua vida espiritual, da confusão não pronunciada que reside na sua mente, como tentaremos mostrar pela sequência não linear dos seus estados de consciência:

Maria intimida-se com o cachorro e com a professora; tenta prestar atenção na aula; distrain-se com a mão de Dona Eunice; tenta prestar atenção na aula; distrain-se com o espirro (em potencial) de Dona Eunice; assusta-se com a chamada à realidade, pela professora; assusta-se com o pulo do cachorro; divaga sobre o canário na gaiola; questiona a prisão do canário; tenta prestar atenção na aula; imagina o cachorro devorando a borracha; imagina a morte do cachorro; sente-se paralisada sem saber o que fazer com a língua; assusta-se com o cachorro; amedontra-se e não se lembra de mais nada; lembra do circo; associa os conceitos de perpendicular e de paralela com os cabos de aço; aflige-se ao perceber que o pé está enroscado na cadeira; não sente alívio ao saber que o sapato soltou-se da cadeira; recompõe-se, desanimada, para o recomeço da aula; angustia-se com a expectativa de que o tormento começará de novo.

Se apenas atentarmos para a descrição impressionista, tecida pelo narrador no intuito de captar os estados de consciência da personagem, podemos perceber o caos (relativo) em

105. O elemento de incoerência registra-se, no trecho, pela interrupção de um pensamento por outro, pela substituição de uma idéia por outra. Com isso, o fluxo da consciência fica representado, pois tais pensamentos ou idéias, sugerem, implicitamente, os estados de consciência da personagem.

que se encontra a mente de Maria durante a aula particular. Contudo, o texto abrange uma significação bastante ampla¹⁰⁶, na medida em que o movimento incoerente do fluxo da sua consciência relaciona-se a uma experiência no mundo físico, a qual, tornando possível a anedota, promove a linearidade narrativa.

Temos então a consciência como cenário do conflito íntimo e como voz múltipla de Maria, ao que ficam agregados outros espaços como o da sala de aula, a gaiola, o circo. Assim, o espaço amplo do social, embora subentendido em grande parte, entra, pela linguagem, em relação dialética com o da consciência. Tais espaços ficam atualizados nos monólogos de Maria, expressando-se quer direta, quer indiretamente (filtrados pelo narrador), dando eficácia ao modo de construção da narrativa.

As figuras da professora, do cachorro, do canário que canta preso na gaiola, a borracha, o aprendizado da matéria, a fivela que enrosca na cadeira, enfim, todos os elementos configurados na diegese, adquirem uma nova dimensão para a personagem, em virtude do modo como os apreende na consciência, divagando a sós, "ausentando-se" momentaneamente de um espaço físico para habitar, mental e espiritualmente um outro espaço: o da consciência monologante. As palavras ouvidas atrás dos lábios, expressam-se, enfim, quer pela voz do narrador, quer pela própria personagem, como o trecho citado deixa entrever.

Mas não é apenas pela descrição impressionista da consciência, que a autora apresenta o fluxo de consciência da personagem, e tampouco somente pelo uso do monólogo interior, tanto direto como indireto. Do sétimo capítulo em diante, "Márcia e Marcelo", o discurso continua promovendo a descrição, direta e objetiva, do que se passa na intimidade da personagem, só que mediada pelo sonho(?), tornando a narrativa sensivelmente enriquecida pelo símbolo.

Mas, por que a utilização do sonho? E será que tem procedência a nossa afirmativa, segundo a qual o que se passa na consciência da personagem, pode ser apreendido justamente porque se manifesta pelos simbolismos dos seus sonhos?

106. A mesma voltaremos no capítulo relativo às alegorias.



Numa retrospectiva, em nível imediato, Corda Bamba é a história da viagem de Maria para o domínio da interioridade, no intuito de reconstituir sua vida a partir de antes mesmo do nascimento, ao final do que recorda-se de ter presenciado a morte dos pais. Obsessionada pelo medo da descoberta, o processo traumático simboliza o temor da descoberta do seu eu profundo, bem como da responsabilidade de enfrentar seu papel na sociedade.

Toda problemática enfocada na enunciação, é, então, a de um estado de tensão de uma consciência - a de Maria -, de alerta total à realidade tanto do mundo físico como do mundo psicológico.

Ora, sabe-se que no dia a dia, enquanto o indivíduo absorve seu tempo em prover a própria subsistência e a de sua família, seu eu vive no nível da consciência do mundo físico, numa atenção a situações que o impedem de mergulhar na intuição da "duração" pura. Entretanto, se a tensão psíquica fica relaxada, o que acontece quando o indivíduo dorme, ou mesmo quando em estado de devaneio, ao eu começa a tornar transparente a verdade segundo a qual aquilo a ele apresentado como nítido e definitivo, quando objeto de reflexão, mostra-se ambíguo, quando não de difícil compreensão. Isso evidencia que a consciência da "duração" pressupõe uma volta contra a corrente, isto é, uma reflexão sobre o revelado à pessoa como um dado da intuição. Voltar-se contra a corrente, significa, então, estatizar o que por natureza é vir-a-ser. Dar nitidez às experiências indiferenciadas, dissolvidas num fluxo contínuo.

Para tanto, na narrativa Corda Bamba a autora se utiliza, como já foi comentado, do enfoque dialético das duas realidades: a do mundo exterior e a do mundo interior e o faz de forma a atingir o que nos parece ser um dos seus objetivos fundamentais, qual seja, o de levar a personagem à consciência do sentido dos fatos do seu dia-a-dia. O intercalar dos cenários da consciência e do mundo social¹⁰⁷, leva a um rompimento momentâneo do fluxo pelas interferências dos fatos do mundo sensível, permitindo, à personagem, realizar, no mundo da sua intimidade, a síntese daquilo que com ela se

107. A tais encaixes já nos referimos no capítulo referente ao espaço.



passa.

O contraste entre os dois espaços nada mais reflete do que o conflito entre o ser e o parecer e fica nítido, na narrativa, sempre que Maria é colocada numa situação conflitante, especialmente consigo mesma, como veremos logo mais.

Do ponto de vista da diegese, a amnesia da qual foi acometida Maria, pode ser considerada o fator determinante de um estado de relaxamento responsável por promover as lembranças intencionadas.

Tal estado a predispõe à entrada no fluxo da sua "duração". Contudo, traumatizada ao ponto de sofrer tal amnesia, como fica registrado logo no primeiro capítulo, por uma conversa entre Barbuda e dona Maria Cecília, "- Não lembra o que aconteceu com a minha filha?

- Não é só isso, não. A gente acha que ela não tá lembrando direito de uma porção de coisas: da senhora, do tempo que ela viveu com a senhora, de tudo que aconteceu naquela época." (p. 19), a menina tem "jogadas" para o domínio dos níveis mais profundos da sua consciência¹⁰⁸ (tanto na pré-consciência mas principalmente no inconsciente), as lembranças dos fatos bem como das situações que de um modo ou outro se ligam às pessoas e ao evento motivador da "doença".

Apesar de todo o dinamismo do inconsciente, sabe-se, pela Psicologia Analítica¹⁰⁹, que esta é uma região da consciência, de difícil acesso. Freud, ao descobrir o mundo interior da pessoa, revelou-nos esse nível da consciência, onde se refugiam todos os fatos cuja censura foi determinante para estabelecer-lhes vigorosa barreira, impedindo-os de se manifestarem. Isso pode originar, para o indivíduo, uma perda do equilíbrio entre a percepção dos mundos interior e exterior.

Existem, contudo, barreiras menos resistentes à censura, cujos fatos e situações por ela contidos são passíveis de representação mental, mesmo não sendo comunicados ao mundo exterior. Porém, apesar da dificuldade de se penetrar no inconsciente, é possível que a matéria ali contida escape e

108. Na narrativa os níveis mais profundos da consciência são tema para os trechos onde fica utilizado o artifício do "fluxo de consciência".

109. Percebe-se, pela leitura, uma influência da Psicologia Analítica na composição discursiva do texto.

se revele ao indivíduo, podendo acontecer durante o sono, quando o consciente fica relaxado, permitindo ao sonho manifestar o que até então estava oculto. E que continua de certa forma ainda censurado, visto o seu conteúdo manifestar-se simbolicamente, nem mesmo o sonhador possuindo a chave que permita, de imediato, conhecer todo o seu significado. Tais significados só se dão a conhecer na medida do entrosamento de todas as regiões da consciência, implicando uma interdependência entre o eu superficial e o eu profundo.

Embora possa ser notada a existência de uma fidelidade ao fato psíquico, a intenção da autora em dar atenção central aos mecanismos da consciência da personagem, não é, seguramente, a de retratar fielmente o processo do sonho, mas de utilizar-se do mesmo no plano estético, como um veículo capaz de desvendar, à personagem, os "mistérios" guardados em sua mente.

Como todo o arquivo de símbolos e de associações pertencentes ao domínio dos níveis mais profundos da consciência da personagem ficam inscritos em códigos secretos, a sua revelação apenas parcialmente mostra-se manifesta, quer pelo narrador, quer por ela própria. Com isso, a compreensão abrangente do texto narrado só pode ser atingida com a decodificação dos símbolos, mas, neste caso, não mais podemos nos deter numa análise interpretativa apenas imanente à obra¹¹⁰. Seremos levados, inclusive, a tecer analogias com fatos do contexto inspirador da ficção. Isso mostra a compatibilidade entre a literatura criada por Lygia e outros autores da cena contemporânea, no que diz respeito à utilização do artifício do "fluxo da consciência": a consciência mostrada de maneira realista, conservando suas características de intimidade, mas a linguagem sempre comunicando "algo" ao leitor - voltada, então, para o contexto.

O fato da autora construir os sonhos(?) de Maria sob a forma de leis empiricamente conhecidas, fazendo com que se representem como sonhos realmente sonhados e de utilizá-los para aplicá-los a questões fundamentais da vida, - questões que ultrapassam o domínio do particular contido no texto, in

110. Esta questão será discutida no capítulo referente aos símbolos e às alegorias.



fluenciando decisivamente o curso da ação da personagem -, confere realismo à ficção.

Em Corda Bamba, então, o sonho(?) acaba por se constituir em um motivo central da história de vida de Maria, entrando na narrativa com uma sutileza tal de linguagem, que acaba por provocar o adequado entrosamento entre os planos do real e do supra-real - traço caracterizador de toda a obra da autora. No plano do supra-real, o discurso carrega indicadores de uma "irrealidade" responsável por remeter o texto à sua imanência, como acontece nos espaços do sonho: ali, os símbolos vão se acumulando, encerrando-se em si mesmos, impedindo à personagem escapar do cerco textual. Nos trechos assim definidos, a narrativa se carrega do ingrediente poético¹¹¹.

Voltando à questão do inconsciente, se a sua linguagem é simbólica, o meio de comunicação utilizado pela autora com a finalidade de expressar o que ali fica retido, são os sonhos. Por outro lado, os fatos e situações menos resistentes à censura, por um esforço de parte da personagem, manifestam-se com maior facilidade no estado de devaneio, quando sua mente fica relaxada.

A narrativa não deixa transparente o fato da personagem estar ou não sonhando, durante os momentos em que penetra na intimidade do próprio eu. Contudo, atentando para o modo como a autora promove a interpenetração do sonho(?) pelo devaneio e pelo estado de vigília, na qualidade de críticos, nos sentimos autorizados a assumir a impressão mais forte que neste domínio tanto a história como o discurso nos causam, qual seja, a de que, pelo sonho, Maria penetra na sua "duração" psicológica. Assim, nesses espaços diegéticos, não é a personagem que diz, mas o seu sonho.

A sobreposição sonho-vigília transparece tão sutilmente na narrativa, ao ponto de indicar, algumas vezes, um estado de alucinação da personagem, estado em que o devaneio permite a fantasia e ao mesmo tempo a entrada no espaço da consciência. Um dos melhores exemplos é o da "visão" do namoro

111. Um bom exemplo está também na narrativa A Casa da Madrinha, na figura do cavalo de Alexandre, inventado pela força do desejo da personagem, como será visto no capítulo sobre os símbolos.

dos pais relativo a um período anterior ao nascimento da menina¹¹². Aliás, este estado de aparente alucinação, ocorre sempre que a personagem tem "visões", como ainda teremos oportunidade de apreciar. De qualquer forma, o sonho mostra-se o veículo de tais visões.

A partir de então, nos damos o direito de retirar o ponto de interrogação até agora mantido na maior parte das referências à palavra sonho, sob pena de não podermos continuar gozando, irrestritamente, da ambigüidade propiciada, neste item, pela narrativa.

A intenção da autora, na verdade, parece ser a de alcançar um meio pelo qual a linguagem se mostre expressiva com relação a um modo de conceber o homem e a sua posição no mundo. E para tanto acaba por utilizar-se de um procedimento complicado: pelo processo de elaboração onírica, transforma as idéias latentes no inconsciente da personagem em conteúdo manifesto, no caso, simbólico, o qual, assimilado e interpretado por Maria, transforma-se em conteúdo anímico, provocando nela uma reestruturação de personalidade, pelo conhecimento de si mesma progressivamente desvendado. Daí poder ser considerada como uma "personalidade em desenvolvimento".

Ao recurso do símbolo fica associado o da produção de imagens durante o processo onírico, o que o torna ainda mais verossímil.

Utilizado para a descrição do complicado estado psicológico da personagem, adequando-se às técnicas que promovem a narrativa de fluxo da consciência, o sonho é, ao mesmo tempo, o recurso empregado pela autora para desembaraçá-la deste mesmo estado, e ainda mais, para no seu entrosamento com estados de vigília, levar Maria à desmistificação do mundo em que as relações humanas se posicionam na artificialidade de um contingente social, cujos valores não podem ser mantidos além da sua imediatez e do seu utilitarismo.

Essa conjunção narrativa provoca a representação por imagens, cuja significação se impõe, como que nos impulsionando a uma leitura que ultrapassa o plano expressivo da lin

112. O trecho expressivo dessa visão e ao qual já fizemos referência, está contido no capítulo "Márcia e Marcelo".



guagem¹¹³.

A reconstituição do passado de Maria, não visa ativar sua memória no sentido de lembrar-se de algum fato a ser comunicado (Lygia não se preocupa com o enredo da ação no sentido entendido de maneira convencional¹¹⁴). Tal reconstituição tem, por objetivo, levá-la à auto-revelação desse passado, a fim de poder localizar as raízes dos seus conflitos íntimos, para poder superá-los. O assunto do livro versa, por isso, em sua maior extensão, sobre o que se passa na mente da personagem no nível da representação tanto mental como espiritual. Por isso confluem, nos sonhos, ao mesmo tempo, sensações, lembranças, imaginações, concepções, intuições, as quais, descritas objetivamente, acabam por revelar tanto os processos como a compreensão interior da verdade pela personagem. Afinal, falar na linguagem dos sonhos não é metáfora, mas expressão válida em sua literalidade.

A descrição começa, fazendo uso do sonho como mediador entre o narrador e a personagem, a partir do sétimo capítulo nomeado "Márcia e Marcelo":

Não. Não era fundo, nem era sala nem quarto. Era um corredor comprido com seis portas fechadas. E cada porta de uma cor. O corredor estava vazio; nem sinal da moça e do pintor. E um silêncio que só vendo. Maria ficou olhando pras portas, achando que era melhor voltar pra casa. Mas em vez de ir embora, se agarrou na beirada da janela, impulsionou o corpo e pulou pra dentro do corredor. Num instantinho se arrependeu: por que ela não voltava pra casa? ali era tão sozinho, tudo quanto é porta fechada, o corredor tão comprido, por que ela não voltava pra corda? Mas foi andando na ponta do pé. Parando na frente de cada porta pra escutar; pensando no dia clareando, Quico acordando, todo o mundo em casa acordando, cadê Maria? mas em vez de voltar continuava escutando cada porta, querendo ouvir de novo a voz de Márcia e Marcelo. Não ouviu nada. Parecia que atrás das portas era que nem no corredor; quieto e sozinho. Parou na frente da porta vermelha, que medo de abrir! mas também que vontade de ver o que é que tinha lá dentro. Rodou a maçaneta devagar; forçou a porta com o joelho, não adiantou: a porta

113. Do mesmo modo como se dá com o símbolo, as imagens também são utilizadas nos trechos em que fica evidenciado o "fluxo de consciência" da personagem, para substituir idéias formuladas racionalmente. Fica com isso acentuada uma característica do realismo literário da autora: mais do que pelo nível expressivo da linguagem, tal realismo fica captado num segundo nível.

114. Por "maneira convencional", queremos nos referir a um enredo com sequência linear.

estava trancada. Olhou pra porta branca, será que estava trancada também? Foi andando devagar pra ver se o medo ia passando; experimentou a maçaneta de leve; e tomou um bruto susto quando viu a porta abrir. (p. 71)

A importância do elemento descritivo parece nítida no trecho citado. Por seu intermédio as ações da personagem ficam, no sonho, representadas realisticamente. Embora a mente de Maria seja uma mente limitada, ela se apresenta como extremamente sensível às experiências e isso leva a autora a investigá-la com profundidade. Com isso fica descrito o fluxo da sua vida mental e espiritual.

Nota-se, especialmente pelas frases grifadas, que o narrador consegue registrar o que se passa na consciência de Maria. Por todo o trecho pode-se perceber a hesitação quanto ao conhecer-se na intimidade do eu profundo. Nota-se, ainda, as barreiras construídas pela personagem para si mesma, pela frase tudo quanto é porta fechada, como quem sabe ser responsável pelas racionalizações modelares do seu comportamento e das atitudes até então assumidas, do que decorreu a alienação de si própria¹¹⁵. E ainda, pelo contraste entre as duas últimas frases sublinhadas: Mas foi andando na ponta do pé e tomou um bruto susto quando viu a porta abrir, nota-se o receio em se conhecer, bem como o impacto da quase certeza de a isto não poder mais fugir.

Apesar da hesitação, fica patente a intencionalidade em lembrar-se de determinados fatos, vagamente sugerida por "um não sei o quê" da consciência. A intencionalidade marcada pela veracidade da afirmativa segundo a qual, se ao indivíduo cabe parte da responsabilidade por se deixar alienar, cabe, igualmente, responsabilidade por derrubar as barreiras à sua auto-consciência.

Poderia voltar aqui, o argumento segundo o qual a personagem mostra-se ainda muito jovem, como elemento representativo do homem que a narrativa parece pretender sugerir. Contudo, além de outros argumentos possíveis de ser levantados a favor do indivíduo se conhecer a partir da sua fase de

115. Aqui está mais um exemplo de como os símbolos e as imagens colaboram, no ato narrativo de desvendar à personagem a sua própria consciência, como substitutivos seja de idéias, seja de emoções.

criança, restaria a consideração, de que na ficção a personagem fica representada como uma pessoa atípica - sem com isso ficar confundida com o adulto. Tanto é correto afirmar que há, na narrativa, limitação dos padrões verbais transmissores do seu pensamento e mesmo da caracterização pelo pensamento (o que fica em grande parte substituído pelo uso dos símbolos e das imagens). Embora se revelando como pessoa sensível, sua pequena idade a impede de expressar articuladamente esses processos mentais, o que fica representado indiretamente.

Voltando à questão da intencionalidade no "conhecer-se", percebemos tal atitude registrada a partir do comportamento da personagem, refletida no ato de parar à frente das portas para escutar - isso significa um "querer" saber; ainda, no querer ouvir a voz de Márcia e Marcelo; em querer abrir a porta mais resistente, qual seja, a vermelha, símbolo (como ainda veremos) da região mais profunda da sua consciência.

Temos, aí, um léxico carregado de intencionalidade, como mostram os exemplos: "Mas em vez de ir embora... impulsionou o corpo e pulou pra dentro do corredor; parando na frente de cada porta pra escutar; mas em vez de voltar, continuou escutando cada porta; querendo ouvir de novo a voz de Márcia e Marcelo; forçou a porta com o joelho". (p. 71)

O trecho ressalta também a ambigüidade do estado de sonho/devaneio. O período a seguir dá a idéia de que no momento em questão, a personagem está num estado de sonolência, fase precedente ao estado de vigília, como querendo acordar, como querendo voltar a dormir: "... Parando na frente de cada porta pra escutar; pensando no dia clareando, Quico acordando, todo mundo em casa perguntando, cadê Maria? mas em vez de voltar continuava escutando cada porta, querendo ouvir de novo a voz de Márcia e Marcelo." (p.71)

Mas Maria não acorda, como evidencia a descrição das imagens a ela "oferecidas" com o abrir da porta branca.

Permeando a descrição de um quarto enorme, está a representação da consciência da menina:

Era um quarto enorme; prata, espelho e cristal por todo o lado; armário de porta aberta, com tanta roupa lá dentro que não dava nem pra contar; e um tapete grosso assim. Maria foi entrando, achando um bocado gostoso sentir o pé afundar; só parou

quando viu os retratos na parede. Ué: nunca mais tinha se lembrado daquelas caras. Ficou olhando. Eram três homens. Um tinha bigode, outro era careca, outro usava óculos.

Maria chegou pertinho dos retratos, onde é que ela tinha visto eles pendurados? Ouviu um barulho, se virou: era Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, que vinha vindo zangada, parecendo uns dez anos mais moça, e dizendo: não, não e não!

Maria quis fugir; não deu tempo....

Maria ficou olhando pros retratos (não era numa sala de jantar que eles estavam pendurados? e não eram quatro em vez de três?)

O relógio da penteadeira bateu hora de levinho. Já devia ser tarde, quem sabe já era hora do café? Maria correu pro corredor. Mas quando passou pela porta vermelha, parou: quem sabe agora ia dar pra entrar? O coração bateu forte; experimentou a maçaneta devagarinho. A porta continuava trancada. Mas dentro tinha gente falando. Maria colou o ouvido na porta pra escutar melhor; era Márcia e Marcello conversando....

Ficaram quietos de novo. Maria bateu na porta, quem sabe eles ouviam, abriam? Ficou esperando muito tempo. Mas ninguém abriu, ninguém falou mais.

Maria se virou pra sair; o olho bateu na porta amarela. Veio uma vontade tão grande de ver o que é que tinha lá dentro que Maria não resistiu: saiu correndo e abriu a porta. (pp. 71 a 76)

Continua a descrição da consciência da personagem, tornando transparente com a frase Maria foi entrando, achando gostoso sentir o pé afundar, a disponibilidade positiva para o auto-conhecimento. Continua, contudo, a hesitação, embora fique reforçada a intencionalidade da consciência e seu movimento seletivo em relação ao que necessita ser (re)vivenciado. E esse pretender "recordar-se" fica voltado para tudo o que a liga à vida dos pais e é a porta vermelha a que esconde os fatos a eles relacionados.

Um léxico, como já dissemos, penetrado de intencionalidade na busca de si mesmo pelo indivíduo, impõe ao mesmo uma volta ao real, sugerida, se não imposta, por uma força alheia à vontade da personagem, figurada na representação do relógio "batendo hora de levinho", indicador do objeto que desperta Maria do sono. Consequentemente, as imagens a ela "reveladas" nesse momento, parecem ser mesmo provenientes do sonho, o que fica reforçado pelo simbolismo nelas implícito. E a frase seguinte: "Maria correu pro corredor" estaria indicando, no caso, o despertar da personagem para o mundo da realidade exterior. Em seguida, porém, a menina volta ao estado de sono. É como se tivesse chegado ao nível mais profun-

do do seu eu, sem nele ter penetrado o suficiente e iniciasse o caminho da volta, interrompido, primeiro, por uma nova tentativa (frustrada) de abrir a porta vermelha e, a seguir, de abrir a porta amarela.

Nesse intercâmbio dos estados de sonho e de vigília (quando não, de devaneio), ocorrem transferências simbólicas cujo significado se impõe no âmbito da leitura, como sugerem as nossas interpretações. Além do mais, a imaginação fica complementada com dados do cotidiano.

As interferências ao fluxo, vindas de fora, como é o caso do relógio, tornam-se fatos importantes porque levam a personagem a atentar para o que se passa no seu interior, portanto, a conscientizar-se de si mesma.

O trecho é revelador, ainda, de outros elementos configuradores do fluxo de consciência da personagem: o das suas lembranças, algumas provocadas por associações de idéias.

E aqui cabe uma explicação mais detalhada do funcionamento da consciência de Maria.

A história de Maria, como já temos dito, é a volta para um passado formado por situações de vida, em grande parte experimentadas de forma extremamente passiva. Ora, sabe-se pela Psicologia¹¹⁶, que para se registrar o funcionamento da memória, torna-se necessário que a imagem ou a idéia localizadas na consciência individual sejam reconhecidas como antigas, ou seja, o sujeito deve reconhecê-las como lembranças e não como imagens ou idéias novas.

Dentro de uma caracterização de natureza mimética, na ficção a personagem fica vista num tempo presente, reconhecendo-se ao mesmo tempo como outra pessoa, num passado em que suas lembranças são localizadas de modo preciso, chegando, inclusive a datá-las, como se pode apreender pelos indicadores da sua idade, especialmente das idades marcadas por fatos extremamente significativos da sua experiência de vida. A autora se utiliza, assim, tanto das funções de conservação e de evocação da memória, como de reconhecimento e de localização das lembranças, num procedimento de fidelidade ao dado empírico, o que colabora com o realismo da narrativa: Maria, que

116. Cuvillier, Armand. "As Associações de Idéias e a Memória" (ABC de Psicologia).



sofre de uma amnesia de evocação, conserva as lembranças for madas sob condições especiais, mas não pode evocá-las. Isso confirma o princípio psicológico de decomposição das funções da memória. No caso em pauta, durante a amnesia, subsiste a função de conservação, enquanto a de evocação está provisoriamente abolida, reativada progressivamente, até atingir os níveis mais profundos da sua consciência.

Vê-se, então, que há uma relativa independência das duas funções da memória, ou seja, a de conservação e a de evocação. O mesmo se dá com a associação de idéias.

Assim, a personagem é que se move para o passado e para o futuro¹¹⁷, com o que, por seu intermédio, torna-se explorado o obscuro segredo da mente. Com isso fica negada, também, a linearidade do texto.

Com frequência as lembranças surgidas no espírito do indivíduo são trazidas pela simples associação de idéias e muitas vezes tal fenômeno explica seu reconhecimento e sua localização: por exemplo, quando pela primeira vez aparecem os retratos dos três primeiros maridos de dona Maria Cecília Mendonça de Melo, a imagem os enquadra no quarto e não na sala, onde de fato sempre estiveram. Da mesma forma são três os retratos e não quatro, como vagamente indicam as lembranças da personagem. Pode ser que isso ocorra porque os três primeiros maridos evocam para Maria a condição dominadora da avó, o seu poder de mando sobre as pessoas, sendo essa, no momento, a condição realçada pelo discurso: dona Maria Cecília tenta dominar a filha Márcia e seu namorado Marcelo. Se isso tem procedência, o retrato do quarto marido, Pedro, não poderia mesmo estar ali, pois sua figura simboliza uma visão do homem e do mundo exatamente oposta àquela. Seu retrato vai aparecer (sua história contrastando com a dos outros três) no dia da festa de aniversário, a dos sete anos de Maria, onde são ironizadas as histórias dos três primeiros casamentos. A imagem que de Pedro se faz é, contrastivamente, a de um indivíduo extremamente humanista.

Como estamos vendo, a capacidade de mover-se livremente no tempo é um dado importante do fluxo de consciência e

117. O movimento da consciência na direção do futuro pode ser detectado em vários trechos da prosa, mas acentua-se no último capítulo, como ainda veremos.

neste caso se inclui o da personagem. Aí está a tendência do fluxo a encontrar seu próprio sentido de tempo. Tudo aquilo que penetra na consciência encontra ali seu momento presente (no caso de Maria, queremos nos referir às experiências fragmentadas dos seus dez anos de vida, recolhidas no período correspondente a um ano).

O recurso da associação é utilizado para revelar o movimento incoerente da mente da personagem, funcionando num nível relativamente simples dada a sua pequena idade, embora sempre transmitindo efeitos de intimidade, como teremos oportunidade de observar em inúmeros trechos citados¹¹⁸.

A primeira vez, então, quando os retratos são "vistos", a lembrança ainda vaga fica associada a uma intuição (igualmente vaga) das idéias com as quais ela esteve relacionada no passado, e acaba, apesar de não provocar o reconhecimento por Maria, possibilitando-lhe o que os psicólogos chamam um "sentimento do já visto". Ocorre com Maria, neste momento, uma paramnesia, uma perturbação mais da percepção do que da memória, pois é um reconhecimento vago, portanto imperfeito.

Quando a porta branca se abre e a menina se "vê" dentro de um enorme quarto, "vê" dona Maria Cecília discutindo com Márcia, querendo "comprar" Marcelo - fato a ser desvendado em trecho posterior ao citado -, quando "vê" os três retratos na parede, o que na verdade ocorreu foi um processo de associação de idéias entrelaçado a imagens, indicando que o (re)aparecimento de uma, acarretou o reaparecimento de outra na consciência da personagem. Maria as pensa juntas, tendo em vista a conexão estreita entre as duas. O despertar de suas lembranças esteve, assim, ligado a uma evocação por associação.

Considerando que o fato ocorreu num estado de sonho-de-vaneio de Maria, o vagabundear do espírito possibilitando a produção das reintegrações mostradas, revelou o grupo de lembranças eleito pelo estado psíquico, vindo demonstrar não ser sempre o automatismo o elemento caracterizador da associ

118. Se de um lado a livre associação funciona, na narrativa, para controlar tanto o movimento como a direção do fluxo de consciência da menina, ela também indica a qualidade de intimidade desta consciência, ficando muitas vezes condicionada, no nível expressivo, pela técnica do monólogo interior, tanto direto como indireto.

ação de idéias - ou mesmo de imagens como parece ser a situação em pauta. No caso de Maria, cuja rememoração até certo ponto "voluntária", caracteriza seu esforço consciente em se lembrar do passado, seu espírito torna refletido tal poder de escolha, disciplinando-o e organizando-o, levando o inconsciente a liberar-se de sua matéria pelo sonho¹¹⁹. A diegese deixa perceber, neste caso, um esboço evidenciador da direção do fluxo: a menina "vê" os pais namorando, se "vê" nascendo, depois nos seus quatro anos, nos sete, nos dez (quando se "encontra") e ainda num tempo futuro.

Mas há outros elementos relevantes da estrutura narrativa de Corda Bamba, por meio dos quais fica captado o fluxo da consciência da personagem. Por exemplo, temos o monólogo interior, tanto direto como indireto, bem como a narração e descrição diretas. Daí ganhar destaque a figura do narrador.

Lygia não dá ênfase à personalidade do narrador, talvez por pretender emprestar, à prosa, o maior tom de impessoalidade possível. Contudo seu papel, no discurso, apresenta-se de importância fundamental, tendo em vista não se poder esperar, de uma mente infantil, que expresse com facilidade o que ocorre no seu interior. Os padrões verbais relativos, tanto à fala como ao pensamento da personagem, não poderiam, se por ela expressos de forma exclusiva, provocar o tipo de interesse e as emoções despertados pela ficção. Tal tarefa fica mesmo em grande parte atribuída a um narrador onisciente, que, penetrando na situação mental dramática de Maria, desvenda-lhe os mistérios. Desse modo ele nos fornece, de modo simples e direto, as chaves do seu caráter.

Desde as primeiras linhas, ao descrever as personagens, o narrador se põe na fala direta e o texto todo, em parte dialogado, em parte monologado, sofre a sua interrupção quando a mesma se faz oportuna. Tal interrupção, pela qual ele nem sempre emite juízos valorativos sobre a situação em cau-

119. Se a intencionalidade do "conhecer-se" disciplina os pensamentos da personagem, bem como as suas disposições espirituais, caso nos esquecêssemos de que ela é uma criança, tal dado por si só justificaria a ausência da representação caótica da sua consciência, sem evitar, com isso, que o fluxo ficasse impedido de ser explorado.

sa, fica em grande parte das vezes contida entre parêntesis¹²⁰. Esse recurso, responsável por tornar mais econômica a linguagem, por tornar mais concentrado o enunciado, propicia maior expressividade ao discurso e ao mesmo tempo ajuda a caracterizar a narrativa como ficção de "fluxo de consciência", especialmente quando o que está entre parêntesis, facilita a apreensão do estado mental ou espiritual da personagem:

"Onde é que você tá amarrando a corda, Maria?" Quico perguntou.... Mas a voz não saía. Ficou com medo, 'Maria!' (a voz não saía porque ele estava com medo, ou por que a gente sonhando a voz não sai?)" (p. 42)

"Maria levantando o arco; nem olhando pra baixo (era pra não lembrar que tinha um apartamento em cima do outro - nove - até chegar no chão?)" (p.43)

"Se você vem passear com a vovó, a vovó dá tudo que você quer. Tudo. Vem. - (a Menina olhava pra avó meio risonha, meio espantada.).... (p. 88)"... Quando, lá pelas tantas, a Menina foi na janela (assim como quem quer mais ar)".... (p. 92)

A mente do narrador não se limita, porém, a caminhar para o que há de singular, quer no sentido das ações da protagonista, quer na situação da prosa como um todo, mas evolui para uma generalização sobre o humano, para o que concorre uma linguagem suficientemente expressiva ao ponto de captar o desenvolvimento da personagem na direção ideológica aparentemente pretendida pela autora: a da consciência desalienada, tanto psíquica como socialmente, a fim de promover o homem verdadeiramente humanizado. A mudança de Maria é, assim, uma mudança interior.

Tal constatação merece ainda algum destaque: acima de tudo a ficção põe à mostra a perspectiva segundo a qual o mais importante para a personagem no sentido de se auto-afirmar, está na manutenção do relacionamento privado, mantido consigo própria. Por tal razão nestes espaços da narrativa¹²¹ o peso do dado emocional não pode ser desprezado - a menina evidencia a consciência de certas emoções, consciência advin

120. Nem sempre tal interrupção se dá no sentido do narrador emitir juízos de valor sobre a situação em causa. Na maior parte das vezes ele tenta esclarecer, quer a situação, quer a personagem - de onde advém a qualidade didática da prosa.

Por outro lado, o uso da interrogação dentro do parêntesis, pode evidenciar o interesse do autor em aproximar da narrativa o leitor, fazendo-o participar do narrado.

121. Os trechos aos quais nos referimos são, particularmente,

da da intuição de uma violência interior claramente marcada pelo discurso, como será visto nas páginas seguintes. (Nesses espaços da prosa, do ponto de vista do narrador fica orientada a perspectiva humanista veiculada pela narrativa como um todo, sugerindo a presença implícita do autor). Maria não se mostra, então, uma personagem impenetrável; ao contrário, revela-se um ser transparente, sendo utilizada, pela autora, no sentido de levar a ficção a atingir seu objetivo maior; pela tensão irônica¹²² entre o tom emotivo da prosa e a violência verificada a partir do interior da mente da personagem, fica em boa parte promovida a desmistificação do real.

Como os processos mentais de fato significativos para a captação do fluxo de consciência da protagonista dizem respeito aos períodos em que o discurso a coloca frente a frente consigo mesma, o uso da técnica do monólogo interior torna-se conveniente, quer o narrador focalize, com sua voz, a mente atormentada da menina, quer ela própria "se organize" interiormente e se expresse. São com isso dramatizados, mimética e psicologicamente tais processos, sem que por nenhuma vez o dado imaginativo fique percebido secundariamente.

Em resumo o narrador, expressando-se na maior parte das vezes pelo discurso indireto livre, ao qual ficam associados tanto diálogos como monólogos, atinge os domínios recônditos da consciência de uma menina, penetrando na realidade mutável da sua "duração psicológica", como se recebesse diretamente dessa mente, o material por ele informado.

Nesse ponto a prosa fica mais elaborada pelo uso do símbolo e a fala do narrador mostra-se fiel ao registrado na mente de Maria enquanto capta, desta consciência, o material codificado representado nos sonhos, e, da forma codificada, o expressa. Esse parece ser um dado a mais a reforçar a qualidade mimética da prosa, pois o elaborado pelo sonho somente à protagonista pode ser dado conhecer, em certos trechos a chave interpretativa nem mesmo a ela sendo dada. De um modo geral a interpretação ocorre gradativa e progressivamente,

o do nascimento de Maria, o do seu rapto aos quatro anos, o da festa dos seus sete anos e o do "encontro" final, aos dez anos. Aos mesmos ainda voltaremos neste capítulo.

122. O sentido dado à expressão "tensão irônica" é tomado de empréstimo a Scholes e Kellogg. "O Ponto de Vista na Narrativa", op. cit.

cada vez que a menina se utiliza (e essa utilização nem sempre se mostra consciente) do material codificado com a intenção de reestruturar suas atitudes e suas ações no mundo da realidade sensível¹²³.

Por aí a recepção do texto passa a exigir atenção especial, a significação desvendando-se indiretamente.

O fato do narrador onisciente (embora não seja uma onisciência plena) não conseguir, em boa parte do texto onde tal onisciência se impõe, manter-se em posição distanciada da personagem, o fato de penetrar inúmeras vezes na intimidade da sua consciência a partir de um dado contexto diegético, pode indicar, de parte da autora, uma tentativa de captar, com fidelidade, tal intimidade.

O que por meio dele a narrativa parece pretender recuperar é uma visão realista sobre o homem e sobre o mundo, a partir da qual fica ultrapassado, pelo domínio do ser, o domínio do parecer. Tal postura viabiliza-se pelo modo como o texto se organiza, mediante o qual promove-se o que de essencial o discurso sugere. No plano literal (pode-se facilmente perceber quando da leitura crítica do texto) o realismo ultrapassa muitas vezes o relato fiel dos eventos em sua forma exteriorizada.

Como à personagem fica reservado papel central na ficção, por seu intermédio o homem nela transfigurado¹²⁴ acaba sendo apreendido nas suas relações significativas com o objeto - incluindo aqui e principalmente o seu semelhante.

Dáí termos afirmado, na introdução deste trabalho, que essa faixa da literatura à qual nos temos referido em especial e de que a obra de Lygia mostra-se exemplar, assimila artisticamente o modo como tem sido considerado o objeto nos dias de hoje: como percebido muito além da sua imediatez, nas relações com os entes que formam o mundo, com tudo o que tais relações podem provocar em termos quer da ordem, quer da desordem do mundo. Enfim, na sua significação abrangente, contudo, dentro do circunstancial, dada a contingência de qualquer relação onde em um dos pólos esteja o homem.

123. Ao modo de utilização do símbolo, bem como à sua interpretação, voltaremos no capítulo seguinte a este.

124. Apesar da personagem ser ainda uma criança e de estar transfigurando o homem de uma realidade histórica datada e localizada no espaço, por intermédio da sua figura fica ilustrado o homem universal.

Por isso, a representação da consciência de Maria não se concretiza sem a recorrência aos fatos do mundo sensível, dentro do qual essa consciência age, reflete e se manifesta afetivamente. Daí também intercalarem-se, na composição do texto, períodos marcados pelo uso das técnicas adequadas à apreensão do fluxo de consciência da personagem e períodos onde a prosa assume uma estrutura de tipo convencional.

A ligação da vida interior às ações no mundo externo, faz com que a comunicação dos estados de consciência da menina, vão se dando de modo sistematizado. Com isso a narrativa reflete o fato segundo o qual, por um processo cumulativo de experiências provenientes da consciência manifesta, o mundo interior da personagem se organiza a fim de poder dirigir-lhe as atitudes, as quais serão a seguir reavaliadas por novas situações de ocorrência ao mundo físico, provocando atitudes ainda mais conscientes e assim por diante, até culminarem, no final do discurso, na liberdade de fazer opções com vistas ao futuro. O capítulo "Portas Novas", que encerra a história, fica exemplar nesse sentido. Contudo, da mesma forma como a narrativa evoluiu até ali chegar, fica promovido um discurso aberto.

Não fosse a qualidade dialética da linguagem utilizada, o discurso jamais poderia mostrar o peso do dado circunstancial na vida da personagem - o que pode ser ampliado para "mostrar o peso do circunstancial na vida do homem", como se rá esclarecido com o uso da alegoria¹²⁵.

Assim, em Corda Bamba, um narrador onisciente representa o conteúdo e os processos psíquicos como ocorrem na consciência de uma menina, utilizando-se da narração e especialmente da descrição, combinadas com algumas técnicas propícias à utilização do "fluxo de consciência". Entre esses recursos ganha ainda relevo o modo como emprega a descrição, não no sentido convencional de esclarecimento do objeto (ao que já fizemos referência), mas no sentido da dinamização do pensamento expresso pela linguagem, compatível, então, com o fluir da consciência individual: "Era uma área grande, quadrada, toda rodeada de edifícios, um colado no outro. Janela por todo o lado, nos quatro lados. Cortina, cara de gente a-

125. V. cap. Símbolos e Alegorias.



parecendo, sumindo, roupa pendurada, aparelho de ar condicionado e, lá em cima umas andorinhas que às vezes passavam..." (p. 25)

Como se percebe, a descrição não diz respeito apenas à apreensão dos estados psicológicos de Maria, mas permeia toda a enunciação, constituindo inclusive os símbolos, cujos significados vão se esclarecendo no decorrer do discurso.

Até o momento em que a prosa fica caracterizada como narrativa de fluxo da consciência, excluídos os períodos em que se prepara para tanto, o texto fica entremeado da narração onisciente em terceira pessoa e da fala direta manifestada por diálogos. Na citação abaixo, parte de um diálogo entre dona Maria Cecília e Barbuda¹²⁶, pode-se perceber a fala do narrador (v. grifo):

- Eu acho que você e o Pedro nunca se encontraram, não sei, não me lembro bem. Nós estivemos separados e... não, não, agora eu estou me lembrando: no tempo que você morou comigo, eu e o Pedro estávamos separados, você nunca se encontrou com ele.

- Parou de falar de repente. Olhou pra Barbuda. - Por que vocês não me avisaram que ela chegava hoje?

- É que, conforme eu expliquei pra senhora no telefone, eu, quer dizer, a Maria, quer dizer, a gente achou melhor deixar passar um tempo e... (p. 11)

O diálogo continua entremeado do discurso direto¹²⁷.

O terceiro capítulo, "Conversa de Orelhão", mostra-se predominantemente dialogado, além de ter como cenário o cotidiano das pessoas¹²⁸.

Mas é a partir do quinto capítulo, "O Passeio", quando a ficção fica direcionada para o desvendamento do que se passa na consciência da personagem, que o discurso, então predominantemente indireto, passa a indireto livre, combinando-se com o monólogo interior.

No capítulo "Márcia e Marcelo", Maria testemunha o namoro dos pais ainda solteiros, embora a cena fique narrada pela voz do narrador. Este fala como se participasse imaginariamente da experiência da personagem - experiência igualmente imaginada.

126. O trecho refere-se, inicialmente, à fala de dona Maria Cecília, dirigida a Maria.

127. Corda Bamba, pp. 11 a 22.

128. A este capítulo já nos referimos na página 102 deste trabalho.

Apesar do predomínio do elemento imaginativo, a imagem construída tendo como motivo o namoro entre os futuros pais, Márcia e Marcelo, parece provir de um estágio pré-meditativo da atividade consciente de Maria e, por tal razão, evidencia um grande poder de convicção, além de desviar uma possível percepção, de parte de um virtual leitor, quanto a tratar-se de uma visão proveniente de um estado alucinatório da personagem, causado pela situação dramática em que se encontra.

A menina acaba de pular no andaime e vê um moço igualzinho ao seu pai. Logo após, chega uma moça igualzinha à sua mãe. E deste lugar, ela presencia o namoro entre os dois jovens, testemunhando um idílico diálogo:

... A moça virou pro rapaz:

- Ontem, você falou que ia contar sua vida pra mim.

- A minha vida é muito ruim.

- Você contando ela melhora....

- A primeira vez que eu vi você aqui na janela você me disse que morava no andaime. Não era brincadeira, não?

- Não.... - É bom, sabe? não pago aluguel, já acordo no emprego, quando acabo o trabalho já tô em casa, é fresquinho.

- E quando chove?

- Boto uma tábua em cima....

Sentaram ainda mais junto um do outro....

- Tá me dando uma vontade de casar com você.

- Você topa morar no andaime comigo?

- Eu topo.

Ele apontou com o pé:

- Aqui a gente faz o quarto; nesse pedacinho, a sala; aqui, o banheiro, já bolei até o chuveiro: a gente faz uns furinhos na tábua que vai servir de teto pra dia de chuva.

Ela começou a rir:

- Então a gente só toma banho quando chove?

Ele desatou a rir também. Foram ficando de corpo mole. Quanto mais eles riam, mais o corpo amolecia. Até que, de repente, o corpo amoleceu tanto que os dois caíram pra trás....

Maria não se mexia. Por que tinha ficado tudo assim quieto? Será que eles tinham caído de mau jeito? batido com a cabeça? E se do outro lado não era quarto nem sala? E se era que nem do lado de cá? fundo? nove andares? e eles tinham caído daquele jeito, ai!-feito um gol de bicicleta? O coração de Maria começou a pular; ela saiu do canto do andaime sentindo até medo de pisar. A janela era alta; teve que ficar na ponta do pé pra espiar.

Não, não era fundo, nem era sala nem quarto. Era um corredor comprido, com seis portas fechadas. E cada porta de uma cor.... (pp. 64 a 71)

Como se percebe, a linguagem passa sutilmente da fala do narrador para a da personagem (a frase "E se era que nem

do lado de cá?" constitui um bom exemplo dessa passagem).

A partir daí é descrita a consciência (atente-se para as três últimas linhas grifadas na citação) como se fosse um espaço físico a ser percorrido pela mente, a narrativa, apresentada do ponto focal do narrador onisciente de forma predominante, confina-se, em grande parte, à expressão direta dos pensamentos e das atitudes de Maria. E o efeito, de um ponto de vista por vezes completo e exclusivo, passa a ser o da menina. Nestes trechos quase não se presume a existência de uma platéia à qual a linguagem se dirija, contrariamente àqueles em que o leitor é chamado a participar da narrativa. O objetivo continua sendo, prioritariamente, o de representar, à menina, a verdadeira trama da sua consciência. Maria é seu próprio assunto e por isso caracteriza-se como uma testemunha ocular ao mesmo tempo em que o foco narrativo fica voltado para dentro, para o domínio da sua intimidade. A mudança de foco viabiliza-se especialmente pelas visões que se representam, pelo veículo do sonho, à personagem. Tudo se passa como num palco, tendo a menina como platéia: ela vê o pai no andaime e a mãe chegando; vê a avó entrando no quarto, parecendo dez anos mais moça, e Márcia logo atrás; vê a avó chegando sorrateiramente no circo para raptar a Menina; vê os criados entrando na sala, carregando a enorme caixa de presente, contendo uma velha de verdade; vê seus pais e a Menina durante o número do trapézio e vê quando a Menina desce escorregando na corda e vindo ao seu encontro; vê também a morte dos pais¹²⁹. Nestes momentos, os juízos formulados equivalem ao quanto de conhecimento assimilou a respeito de si própria, a focalização narrativa tendo de provir dela própria (o monólogo interior é, então, direto, como se verá com os exemplos dados a seguir).

A partir da visão da morte dos pais, as demais visões de Maria são projeções do futuro. O ponto de vista da personagem fica filtrado pelo narrador, o qual, manifestando-se novamente pelo monólogo indireto, parece guardar fidelidade ao vivenciado na mente da protagonista, numa tentativa de

129. O recurso das imagens que formam as visões, justifica-se pela tentativa do autor, de superar as dificuldades no apresentar aquilo que se manifesta no interior de uma consciência.

parte do autor de refletir, pela ficção, um realismo do ser e não do parecer.

Para tanto concorrem, além das técnicas citadas, a utilização de certos recursos gráficos, entre eles, o do parêntesis:

Maria ficou olhando pros retratos (não era nu ma sala de jantar que eles estavam pendurados? e não eram quatro em vez de três?)

O relógio da penteadeira bateu hora de levinho.... Maria correu pro corredor. Mas quando passou pela porta vermelha, parou: quem sabe ia dar pra entrar? O coração bateu forte; experimentou a maçaneta devagarinho.... (p. 75)

Pode-se perceber, no trecho, que a narrativa transita entre o discurso indireto livre e o monólogo interior tanto di reto como indireto. Combina-se a descrição do material não verbalizado por Maria, filtrado pelo narrador onisciente, com monólogo interior da personagem, refletido entre parêntesis¹³⁰. A frase entre parêntesis deixa transparecer a intenção da menina, de lembrar-se de fatos importantes da sua vida passada. Considerando-se os retratos pendurados na parede do quarto, a sensação vaga de já os ter visto e de que de veriam estar na sala e não no quarto, mostra-se de difícil transmissão pelo autor e assim, pelo elemento de vagueza sugerido pela imagem, fica dada a impressão de tudo provir da mente da personagem.

Além do mais, a intenção de se lembrar da significação mais abrangente a envolver os retratos, mostra-se compatível com o esforço da menina em conhecer tudo o que possa ajudá-la a assumir um modo de ser efetivo perante o mundo, e, nes te caso, seu esforço fica mais convincente se filtrado diretamente da sua consciência.

O capítulo "O Barco", parcialmente já citado mais de uma vez, é extremamente representativo do domínio em que a narrativa se coloca a partir do momento por nós considerado: o da expressão dos estados de consciência da personagem. Ali começa propriamente o desenvolvimento interior de Maria. As emoções mais intensas começam a ser por ela experimentadas, sendo a consciência do significado de tais emoções, o traço

130. Lembramos mais uma vez que na citação, a frase entre pa rêntesis pode revelar intenção, de parte da autora, de atrair o leitor a participar da história narrada.

promotor do seu amadurecimento. Como além disso mostra-se um dos excertos mais bonitos da prosa, permitimo-nos transcrevê-lo por inteiro, sob pena de repetir períodos já citados:

Deu um vento tão forte que empurrou Maria pra dentro. A porta bateu. Veio um cheiro de mar.

No princípio nem deu pra ver nada direito: o cabelo desatado voava feito doido, tapava o rosto, e Maria se agarrava na porta, achando que ia voar também. Mas depois o vento acalmou e ela viu o barco chegando. Achou até, que estava sonhando: era o barco de jornal que Marcelo tinha feito pra Márcia. Mas não era sonho, era ele mesmo. A mesma vela: precisando de cozinheira, contando que o homem se jogou do Pão de Açúcar, mostrando o retrato do Robert Redford. Só que agora o barco era grande; do tamanho de um barco de verdade. E o chão do quarto era um mar. Sentiu o pé afundando na areia; olhou. Só tinha uma tira de areia entre a porta e o mar.

O vento ia assobiando e jogando a vela do barco pra cá, pra lá. Cada vez que a vela mudava de lado fazia tlá.

O barco veio chegando, veio chegando.

De repente, o vento sumiu. O barco parou bem na frente de Maria. E ela viu Márcia e Marcelo abraçados; deitados no fundo do barco; um olhando pro outro. Se beijaram. Com cuidado. Que medo que um tinha de machucar o outro até num beijo.

Maria foi bem pra beirinha da areia olhar pros dois. Que bonito que era eles tão juntos, feito um só. Começou a se sentir mais alegre. Uma alegria assim de quem sabe que uma coisa linda está acontecendo.

O vento deu uma soprada (uma só) e - tlá! - a vela mudou de lado e tapou Márcia e Marcelo. A alegria de Maria foi crescendo, foi crescendo. Uma alegria que ela nunca tinha pensado que dava pra sentir. Fechou os olhos e ficou esperando. Até que, de repente: tlá! outra soprada de vento mudando a vela e destapando Márcia e Marcelo. Maria até se assustou com o barulho, olhou. Os dois estavam sentados, Márcia com a cabeça no ombro de Marcelo, ele fazendo uma festa na barriga dela. Mas a barriga dela agora era grande. Márcia estava esperando bebê.

Maria já não conseguia mais ficar quieta de tão alegre, que coisa linda era aquela que já estava acontecendo, mas que ainda ia acontecer? E meio que ria, meio que engolia a vontade de gritar. Tlá! os dois sumiram de novo atrás da vela.

Maria foi escorregando pro chão; tanta alegria assim deixava ela até confusa, agora tinha vontade de chorar. Caiu na areia. De perna mole até. Só levantou quando ouviu a vela mudando de lado, e levantou num pulo porque ouviu o choro de um bebê também. Márcia e Marcelo estavam segurando a criança que tinha acabado de nascer. Maria espichou o pescoço, louca pra ver. Louca pra se ver. Quis gritar "Nasci! o bebê no barco sou eu!", mas a emoção era tão grande que o grito não saiu.

Deitaram a criança no fundo do barco; se in-

clinaram pra dar um presente pra ela. Maria ficou na ponta do pé, louca pra ver tudo. Riú de contente: eles estão me dando uma vida de presente! Não aguentou ficar só olhando; se debruçou e gritou:

- Ei, tô aqui! Tô vendo o que vocês tão me dando. Ei!

Mas a risada foi sumindo; a testa se franzindo: uma vida inteirinha pra ela? Puxa, que presente tão grande.

- Ei!

O vento começou de novo (não tão forte como antes), e o barco foi indo embora.

Maria ficou parada, olhando. Devagarinho, um medo foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! um presente assim tão grande, será que? será que ela ia saber carregar?

- Ei! Espera!

O barco já ia no canto do quarto. E daí deu uma guinada e sumiu. (pp. 79 a 81)

O capítulo registra o nascimento da personagem, visto por ela mesma, perspectivado de um ponto de vista igualmente seu. Nele fica perceptível a dualidade da consciência como espaço e agente, como cenário do conflito íntimo.

O quadro primeiro, apresentando Maria preparada para a "aparição" do fenômeno, fica constituído de imagens da natureza, como a emoldurar um fato igualmente natural - o nascimento do homem. E nesse momento a personagem começa a sentir-se como um existente de fato: um vento forte, um cheiro de mar, o cabelo que voava, o cabelo que tapava o seu rosto de menina. Tudo isso deixando transparecer um estado de espírito formado por sensações fortes, aumentando a expectativa em saber um não sei o quê, mas que a preparavam para a agradabilidade da apreensão de algo ainda por vir. E Maria, debruçando-se cada vez mais, intenta atingir as profundezas do seu ser: "sentiu o pé afundando na areia".

O prazer causado por uma sensação vaga, se transforma aos poucos em alegria, alegria que aumenta com o sentir cada vez mais a existência, com a certeza invadindo todo o seu ser, de que algo deveras importante vai, de fato, acontecer. De alegre, ela vai se tornando eufórica; a emoção é tão grande ao ponto de provocar-lhe um relaxamento do corpo e fazê-la cair na areia. E o cair na areia simboliza o entregar-se totalmente à revelação do que virá. Não há medo, nem hesitação, mas curiosidade pelo que acontecerá.

As sensações vão sendo substituídas, pela percepção de que o bebê recém-nascido é ela própria. Mais do que isso, a

percepção vai se ampliando para um estado de apercepção, em que o reconhecimento de si mesma no bebê, vem acompanhado do sentimento de felicidade em sentir o próprio existir, em se dar conta de que aquela existência só a ela pertence. Isso se viabiliza porque, pelo discurso, ficam promovidas, para a menina, impressões de ordem sensitiva: o cheiro do mar, a força do vento, a visão do barco chegando, o afundar do pé na areia, a visão dos pais abraçados, o som do choro do bebê, além das sensações internas de alegria e de medo também.

A consciência voltada para a grandiosidade da situação, acaba por provocar nela um estado de melancolia, o qual pode ser inferido da frase "o vento começou de novo (não tão forte como antes)", transformando a alegria em medo de não saber como utilizar um presente tão grande.

Como vemos, a personagem, no momento em que se "vê" nascer, expressa diretamente essa experiência carregada de emoção. Até certo momento ela não consegue verbalizar, em virtude da emoção, o que fica representado em sua mente. Isso vai se dar num segundo momento, quando o representado se manifesta pelo grito e neste instante a autora cria a ilusão de Maria estar realmente vivenciando aquela situação e não apenas sonhando, pelo emprego da figura da ambigüidade.

A pergunta "será que ela ia saber carregar?", sugere a posição angustiante do homem contemporâneo, o qual, não acostumado a assumir seu efetivo papel na sociedade, é tomado de surpresa ao reconhecer que deve fazê-lo. A frase evidencia, ainda, a consciência de Maria direcionada para valores do mundo social - o eu interior integrado ao eu exterior, numa conjunção dialética que deixa em aberto a síntese: "será que ela ia saber carregar?"

Mas há outros elementos importantes no trecho, utilizados com a finalidade de tornar transparente o fluxo da consciência da menina. Um deles consiste na representação dos processos mentais por meio de comportamentos físicos, como é o caso, entre outros, da frase "Maria foi escorregando pro chão", significando a entrega total, o relaxamento do seu subconsciente, o desmoronamento da barreira imposta por situações adversas ao auto-conhecimento. Contudo, um fenômeno de maior relevo parece ser o das "visões", as quais evidenciam o poder de introspecção de que é capaz a mente comum e por tal razão só podem ser compreendidas se encaixadas na mente

que as concebe.

Fenômeno bastante explorado pela autora em toda a sua obra, as visões guardam um significado bastante expressivo ao partirem da personagem. Na narrativa Corda Bamba elas ficam em grande parte registradas segundo uma especificidade peculiar, qual seja, a de permitir a representação do "outro eu" da personagem. Por isso elas se relacionam tanto à busca como ao encontro do eu total por Maria. Nos trechos em que tal representação ocorre (as visões do nascimento, dos quatro, sete e dez anos), a ficção fica mais densa e toca à poesia. A "realização" das personagens (o encontro de um sentido para a vida) acontece quando Lygia sente que estão preparadas para receber a visão¹³¹. A enunciação por ordem cronológica, embora não linear, permite à menina, ir sendo preparada para a introspecção final.

Antecedendo à visão final, há sempre um período de "iluminação"¹³² da personagem, sugerido pelo nível expressivo da linguagem, como teremos oportunidade de mostrar.

Até quase o final da narrativa, tem-se um traçado da vida psicológica da menina, recortado por estágios, antecedendo à visão desalienadora. A partir daí, as visões são projeções do futuro, como vimos há pouco.

Do ponto de vista da estrutura, o procedimento da autora fica ainda mais elaborado, colocando em destaque a sua faculdade imaginativa. Queremos nos referir, aqui, ao fenômeno das sobreposições, tanto de espaço como de tempo, além das sobreposições do próprio ser. É como se naquele momento houvessem três Marias: a que sonha, a que é objeto de sonho e a que em estado de vigília, reflete sobre o sonho e tenta interferir no seu curso, como se percebe pelo trecho: "Quis gritar "Nasci! o bebê no barco sou eu!". Poderíamos também dizer: a Maria do espaço real, que se transporta para o espaço do sonho e que se "vê" neste espaço, num outro tempo.

Fica claro que a técnica utilizada, superpondo temporalidades e espacialidades diferentes, superpondo o ser, tem como intuito levar a personagem a se conhecer. A consciência,

131. No caso de Maria, a visão da morte dos pais; para Alexandre (A Casa da Madrinha), a visão da casa da madrinha; para Vitor (O Sofá Estampado), a visão de uma mulher sem rosto vestida de branco.

132. Corda Bamba, cap. nº 11, p. 113.

livre para anteceder no tempo e adiantar-se para o futuro ("um presente assim tão grande, será que? será que ela ia saber carregar?"), promove, no plano imaginário, tanto as sobreposições de imagens como de idéias. O objeto (Maria) se modifica, enquanto o tempo também se move, alcançando, num mesmo instante, passado, presente e futuro (Maria, aos dez anos, se "vê" no tempo passado, no ato mesmo do seu nascimento, e se interroga: "que coisa linda era aquela que já estava acontecendo, mas que ainda ia acontecer?"). Imagens diferentes convergem a um mesmo ponto no tempo: a protagonista se "vê" no sonho com a idade real e ao mesmo tempo no ato do nascimento. Representação semelhante vai ocorrer toda vez que a personagem tem visões de si mesma, quer num outro tempo, quer num outro espaço que não o da realidade.

Há tendência, aqui, a retomar a antiga dúvida: estaria mesmo a personagem sonhando? Será que tudo não passaria de um estado alucinatório considerando a sua "doença" psíquica?

Volta igualmente a reflexão sobre a tenuidade da barreira que separa o sonho do devaneio e este da vigília: se no momento a menina está como que "sonhando de olhos abertos", a sua ingerência física no "sonho" - o grito - seria perfeitamente aceitável, indicando coerência narrativa.

A força desse tipo de ambigüidade é o que, em grande parte promove a literariedade do texto.

O artifício das visões cumpre função importante na ficção, qual seja, a de provocar, como vimos, ao mesmo tempo movimento e coexistência, uma coexistência, sem dúvida, excêntrica. Da mesma forma cumpre uma outra função - colabora para a autora atingir um objetivo central da narrativa de fluxo da consciência: a de revelar, à personagem, a unidade da consciência.

Por essa via a autora consegue manter controlado o fluxo, bem como a sua direção, como se verá atravessando a trajetória cronológica oferecida pela diegese.

A revelação do nascimento causa impressão tão forte na menina, ao ponto de fazê-la sentir-se um existente de fato, que a afasta por algum tempo da busca, sem, contudo, desinteressar-se pela mesma: "... Ficava na janela do quarto olhando a corda, o andaime, lembrando a cor de cada porta, pensando no que ela já tinha visto, que mais ela ia ver?...." (p. 85)

Mas o desejo de conhecer o que intui ser mais relevan-



te em sua vida, mostra-se mais forte, e ela reinicia a caminhada utilizando-se da corda.

No capítulo "O Roubo", a ansiedade em desvendar o seu eu profundo, aumenta sensivelmente. Com alegria caminha para a porta cinzenta, pois dali parece provir um barulho que lhe desperta agradáveis sensações: barulho de "gente batendo palma, banda tocando, assobio, barulho de elefante e leão".

O trecho inicia com o discurso indireto, logo passando a indireto livre, por meio do qual o narrador penetra na consciência de Maria, onde fica manifesto um novo diálogo entre os pais, enquanto se preparam para entrar em cena, no circo. Pela descrição o leitor toma conhecimento de que a menina está num camarim e que sua avó ali penetra com a finalidade de raptá-la. Do mesmo modo, o leitor se apropria do diálogo entre a menina e a avó, dona Maria Cecília, enquanto esta, tudo fazendo para conquistar a criança (agora com quatro anos de idade), oferece-lhe presentes, convidando-a a passear. Até aqui, prevalece a fala do narrador. A partir porém do momento - e isso poderá ser confirmado pelo grifado na transcrição abaixo - em que Maria percebe, angustiada, que a Menina está inclinada a acompanhar a avó, o foco narrativo muda, a prosa passando a ser perspectivada do seu ângulo:

Maria abre a porta e depara com um camarim de circo:

Mas não era o picadeiro. Era um camarim do circo, só com parede de lona separando da platéia. Tinha espelho grande, cama de armar, sacola, embrulho, malha, sapatilha, arco de flor. E uma menina de quatro anos brincando sozinha, empurrando um barco de papel, fingindo que o chão era água.

Maria tomou um susto, se encolheu. Lembrou do barco grande, dela nascendo, olhou bem pra menina: sou eu! (pp. 86-87)

Mais uma vez Maria se percebe como um existente e, ainda mais, percebe-se como um ser cuja existência foi em grande parte perdida até a sua idade atual, por não ter sido por ela efetivamente "vivida".

A partir desse capítulo, retratando duplamente a personagem, a autora se utiliza também do fluxo de consciência da Menina.

Ocorre aqui o interessantíssimo fenômeno da intersubjetividade: Maria penetra, pela consciência, na consciência da Menina. Isso é possível porque a personagem se percebe ao mesmo tempo como um eu e como um tu, como sujeito e como ob-

to, sem estar totalmente consciente da existência pessoal. Embora fenômeno similar ocorra no trecho referente à visão do próprio nascimento, a partir dessa nova visão a percepção da personagem se define quanto à assunção de um outro eu. Mas na medida em que se percebe como um outro¹³³, a experiência desse outro em situações diferentes de vida, permite-lhe situar-se de forma contrastiva e comparativa com relação a ele, provocando o desenvolvimento do seu eu total.

Com isso, a já anunciada relação entre sujeito e objeto (objeto que não é senão o sujeito passivo, de mãos atadas por não poder exercer sua liberdade), como abaixo mostraremos, fica estabelecida:

- Se você vem passear com a vovó, a vovó dá tudo que você quer. Tudo. Vem. - (a Menina olhava pra avó meio risonha, meio espantada.) - Vem! Vovó vai mostrar tanta coisa bonita pra você.

Maria ficou aflita; gritou pra Menina: não vai!

- Vem com a vovó. - E quando foi pegar a Menina, a Menina se assustou:

- Mãe!

- Mãe e papai estão trabalhando; daqui a pouco eles vêm. - Pegou os brinquedos, botou eles na bolsa outra vez....

E foram indo embora, foram embora passear. (p. 88)

Temos então um objeto que existe no sonho do sujeito e desse modo somente a ele fica dado apreendê-lo.

Atentando na trama, como torna perceptível a citação, sentimos que o conflito da menina toma corpo. Anunciado quando da visão do nascimento, chega ao máximo da tensão dramática quando a menina "encontra" o seu eu total.

Nos trechos significativos a este respeito, o narrador impessoaliza-se não tecendo julgamentos de espécie alguma, permitindo muitas vezes à personagem, posicionar-se face a juízos esclarecedores de si mesma. Quando não, representada como um ser contraditório (a personagem-sujeito nega a personagem-objeto em qualquer dos trechos narrados), Maria vai se deixando revelar pelo narrador, que de um modo objetivo, desvenda seu estado espiritual.

Embora os períodos monologados sejam relativamente poucos, eles são absolutamente pertinentes à narrativa, no sen-

133. Torna-se conveniente remeter o leitor à leitura do trecho todo.

tido de colaborarem para, de parte da personagem, desenvolver argumentos marcados por uma autonomia até então não sentida.

Tudo isso viabiliza-se pelo fenômeno das sobreposições, tanto de espaço como de tempo ou mesmo de ser. Elas conduzem a personagem, à sua auto-identificação no espaço do sonho.

São as sobreposições o recurso que possibilita a apreensão da atitude questionadora da personagem pelo narrador onisciente, seja uma atitude voltada para si própria (o que significa um posicionamento auto-crítico), seja voltada para o comportamento do outro - no caso, da avó -, o que pode estar significando a assunção da liberdade a que tem direito como ser humano. Daí a expressão "não vai!", enunciada pela personagem.

Esta, praticamente, mostra-se como a primeira atitude de contestação explícita, voltada para uma ação julgada errada. Daí a mudança do foco narrativo. Fica claro que o estado aflitivo da consciência de Maria, ao apossar-se intuitivamente da disposição da Menina em acompanhar dona Maria Cecília, implica mesmo um julgamento de valor, a respeito do período de tempo em que conviveu com a avó. Mostra-se uma estrutura elaborada, a da narrativa, neste momento: novamente por um fenômeno de intersubjetividade, Maria se vê no sonho frente a frente com a Menina que ela fora um dia e emite, de modo implícito, juízos valorativos refletidos no ato de gritar: "não vai!". Já se pode perceber mais uma intenção a favor do delineamento do seu destino.

Desse momento em diante, Maria está apta a qualificar os fatos de ocorrência no mundo exterior, mundo da realidade social da qual é participante (claro que dentro dos limites da sua maturidade), bem como se sente mais segura quanto ao conhecimento de si mesma.

O rapto da avó, no nível da consciência expressa, causa profunda impressão na protagonista. Como houvera se deixado raptar? E a partir de então, sente necessidade de ir mais a fundo, de saber mais sobre si mesma. Por isso caminha para o fim do corredor e abre mais uma porta, que dá para uma sala de jantar. Ali se comemora o seu sétimo aniversário.

O capítulo "O Presente de Aniversário", inicia com o discurso indireto livre, por intermédio do qual o narrador filtra o que se passa no fluxo de consciência da personagem



(o que fica enunciado, remete ao ponto de vista da personagem: "Maria estava impressionada: roubarem ela assim de tudo que ela queria: a mãe, o pai, o circo"), passando a direto, intercaladamente. Fica também utilizado o recurso do monólogo interior, tendo, como indicador principal, a substituição, no momento em que se faz necessária, do nome Maria por Menina - escrito com maiúscula inicial. Torna-se assim privativo da personagem, dirigir-se a si própria como objeto de conhecimento: "A Menina ficou pensando o que ia pedir. Maria fechou os olhos, lembrando. Lembrando que a Menina queria pedir tanta coisa, mas que acabou só pensando: 'socorro! eu quero ir m'embora daqui' "(p. 92)

Novamente Maria intui o que se passa na consciência da Menina, quem se sente como que "abafada" dentro de uma sala grande, com muitos doces e presentes mas sem nenhum convidado: "... A Menina foi na janela (assim como quem quer mais ar)". Ao seu lado dois cães, como dois guarda-costas, aumentavam-lhe a sensação de falta de liberdade¹³⁴.

Mais uma vez, então, ocorre o fenômeno da intersubjetividade. Maria intui o que se passa na mente da Menina e consegue lembrar-se de que o que ela mais desejou, na ocasião, foi fugir dali. Assim, como testemunha ocular, mais uma vez a personagem participa imaginariamente da experiência da Menina.

Como a imaginação desempenha nesses trechos em que acontecem as visões da personagem, papel central na ficção, o que se passa na sua mente fica subordinado, quando não manifesto pela protagonista, à compreensão do narrador - o que implica a presença do autor implícito. Se não fica manifesto o que realmente aconteceu no domínio da consciência da personagem, acaba ganhando relevo não o acontecido mesmo, mas o significado do acontecido. E é esse significado o que o narrador passa ao leitor - o que se mostra simplificado levando-se em conta o acompanhamento da personagem pelo narrador durante toda a enunciação.

O trecho desenvolve-se ainda em boa parte dialogado (ao que se sobrepõe algumas vezes o monólogo, a Menina querendo saber a respeito dos pais).

134. Corda Bamba, cap. nº 10.



Na sala onde a festa de aniversário acontece, a Menina vê os quatro retratos dependurados na parede - são os quatro maridos da avó e a sua consciência reflete a distração de quem se lembra vagamente daqueles rostos. Mas é interrompida pela avó, que lhe entrega mais um presente, tirando-a da distração, despertando-lhe a curiosidade: uma caixa enorme, tendo como conteúdo uma velha de verdade. O que se passa no interior da menina é um misto de espanto, de incompreensão, que a paralisa durante um espaço de tempo: "Maria rodeou a mesa pra poder ver o presente: de onde estava só dava pra ver a cara da Menina: testa franzida, boca meio aberta.... A Menina não se mexia: mas podia? a gente podia ganhar gente de presente?...."(p. 96)

A Menina continuava meio sem entender o presente, enquanto a Velha, entremeando as históricas que contava, com a ingestão do máximo de comida que podia, extrapolava o limite que qualquer ser faminto pode agüentar.

A Menina começou a ficar impressionada....

será que ela não ia parar de comer?....

A Menina estava cada vez mais impressionada:
não sabia que barriga de gente era assim tão fundo.

A Velha se debruçou, pegou a coxinha, caiu sentada. E ficou sem se mexer.

A Menina também: sem se mexer. Esperando. Esperando. Esperando.... a Menina mal conseguiu gaguejar de tão assustada que estava: - o meu presente morreu....

- Que é isso, minha boneca? não chora, não chora.

O choro cresceu.... (pp. 96 a 104)

Este mostra-se um dos capítulos mais significativos no que diz respeito ao choque que causa, ao indivíduo, o saber-se membro de uma sociedade onde o fenômeno da alienação destrói a individualidade da pessoa e a coloca num nível sub-humano pelo próprio semelhante, ao ponto de ser tratada como um objeto de manipulação pessoal.

E o perceber-se como pertencente a um ambiente desta natureza, em grande parte determina a adesão de Maria a valores que tentam recuperar o sentido do humano numa sociedade desumanizada pelo capital. O que se passa na consciência da menina que ela já fora e que só agora Maria de fato percebe, é suficiente para registrar horror à situação apresentada.

O que foi grifado facilita o acompanhamento da consciência da Menina: primeiro, ela se espanta com o inusitado da

situação; a seguir, se inquieta por algo que ela julga impossível de estar acontecendo; em terceiro lugar, a verdade a marca com uma impressão profunda, acentuada quando ela se enche de susto e de medo: "O meu presente morreu".

Percebe-se a fala da Menina no monólogo: "... mas podia? a gente podia ganhar gente de presente?", a voz da consciência sendo "ouvida" com nitidez.

De objeto passivo a Menina se transforma agora em sujeito ativo. A passividade fica com Maria, que praticamente desaparece do discurso nesse trecho. Questionadora, ela interroga a avó: "- Mas, Vó, gente se compra?"; "Gente custa caro?"; Mas, Vó, tem loja pra comprar gente?".

Intercalando o diálogo, a Velha conta à Menina a história dos quatro maridos de dona Maria Cecília e a partir daí, muda novamente a focalização, sendo o ponto de vista de Velha o que transparece nas histórias que ela inventa sobre os quatro homens.

O fato de Maria adquirir compreensão (durante os momentos em que se "vê" como objeto de conhecimento para si própria) a respeito de eventos passados, bem como de aperceber-se dos objetos que a rodeavam na ocasião revivida, mostra-se de fundamental importância para o seu amadurecimento, bem como para o seu posicionamento reflexivo face às experiências de vida. Mas isso a deixa, também, angustiada pela certeza de que deverá assumir-se como pessoa, num mundo onde convivem valores opostos, se não contraditórios. Tal certeza caracteriza-se, pelo menos de início, como intuitiva, pois cabe lembrar nesse momento, a personagem é bastante jovem e daí se pode facilmente inferir não ser ela ainda detentora de um número muito grande de experiências significativas. Além do mais, sua passividade, pelo menos relativa, é um indicador do seu desligamento (também pelo fato de ser criança), com relação aos convencionalismos sociais. Somente agora ela atenta para o que isso lhe teria afetado no passado. Como último argumento, não podemos nos esquecer, Maria representa uma personagem atípica na narrativa.

A variabilidade sentida em relação à composição estrutural do enunciado, pode ser considerada como um elemento a mais a reforçar o realismo literário da autora, pois pelos seus aspectos formais, suas narrativas conseguem expressar com fidelidade o mecanismo psicológico da mente humana, sem

perda da sua qualidade de verossimilhança. Na interação manifesta ou não entre os homens, a ocorrência da comunicação direta ou indireta, do monólogo, do diálogo, da apreensão do que se passa na mente do outro ou da intersubjetividade de mentes, tudo isso acontece espontaneamente, além de se apresentarem como arranjos cuja composição momentânea depende, quase que exclusivamente, da necessidade evocada pela circunstância.

Voltando à questão do fluxo de consciência, o discurso revela que a assunção de mais uma parcela de conhecimento sobre si, afasta a protagonista novamente da intenção de desvendar o que fica retido nas regiões mais profundas do seu eu, pois cada vez que isso ocorre, acaba por lhe provocar um sentimento doloroso. Isso aproxima mais uma vez a narrativa de uma tendência existencialista que posiciona um modo de ser do homem perante o semelhante: o modo de ser responsável pelo próprio existir e, com isso, responsável pela existência do outro.

De forma semelhante, o capítulo seguinte, "Tempo de Chuva", fica estruturado.

Maria se cansa com a entrevista que faz na escola; chega em casa sob uma forte chuva. E sob a chuva enfrenta a corda na travessia pelo espaço da sua intimidade. Chovia no corredor e ela só "vê" a porta azul. Amedontrada, abre a porta. A chuva lá dentro continuava forte. E a Maria se "revela" o encontro da menina que ela fora, com os pais¹³⁵.

Novamente estão em jogo o fluxo da consciência de Maria e da Menina.

Maria "vê" a Menina "puxando, puxando o braço e correndo; entrando no abraço de Márcia; o abraço se fechando, apertando."

Pela primeira vez a Menina emite um desejo: pela primeira vez ela parece sentir-se livre para uma opção. A relação entre o eu e o tu, cindida, parecendo dotar a menina de uma dupla personalidade, está encontrando sua correta expressão, qual seja, o tu deixando a passividade, vai desaparecendo para dar lugar ao eu (como já foi mencionado sob outros argumentos na cena dos sete anos da personagem):

135. Sobre o simbolismo da chuva, ofereceremos explicações no próximo capítulo.



- Ah, que bom te ver de novo! Conta! Conta pro pai!
- O quê?
- Tudo que você fez esse tempo.
- Eu quero contar pra frente em vez de contar pra trás.
- E como é que a gente conta pra frente?
- Assim: vocês me ensinam a andar na corda e aí o número de equilíbrio de vocês dois vai ter nós três.... (p. 110)

Pelo discurso direto, a protagonista emite seu desejo de participar do número do trapézio. Mas aqui o tempo salta. A Menina já participa do número do trapézio com os pais. Novamente a estrutura narrativa fica mais elaborada agora pela superposição da consciência de Maria e da Menina: a superposição do ser. O espaço não muda. Nem o tempo:

Maria olhou pra dentro da chuva.... A Menina foi indo pela corda. Indo, indo, indo, até que de repente, pronto: virou chuva.

Só ficou a corda. E a chuva.

A corda começou a subir. Devagarinho. Subiu toda a vida.... Tinha música. Tinha luz. Tinha chuva na frente de tudo, feito cortina fininha.

Márcia, Marcelo e a Menina apareceram na corda, de malha branca e arco de flor. (Ah, que bom era ficar assim olhando os três trabalhando juntos!)
.... A Menina se agarrou numa corda e veio escorregando pro picadeiro.... Maria largou o guarda-chuva e correu. Chegou juntinho da Menina.... Estavam do mesmo tamanho;.... a Menina tinha chegado nos dez anos que Maria tinha.

De repente, Maria começou a lembrar do resto todo.... era capaz de jurar que a porta vermelha não estava mais trancada. A afobação era tão grande, que foi até maior que o medo.... (pp. 111-112)

Neste espaço da narrativa ganha relevo o simbolismo da chuva. Maria tenta penetrar num dos níveis mais profundos da sua intimidade. E chove forte, a princípio. Contudo, a chuva vai rareando à medida em que a consciência da Menina vai se revelando à intuição da personagem.

Igualmente forte no texto é a força simbólica de que se investe a corda, como veículo de intercâmbio entre os mundos exterior e interior.

Na frase "A Menina foi indo pela corda", fica, para o leitor, a impressão oriunda da decodificação do símbolo, de que ela caminha para o seu espaço psicológico, enquanto o período "a corda começou a subir. Devagarinho. Subiu toda a vida", causa a impressão de que a Menina caminha para o espaço do mundo físico. E a expressão "Márcia, Marcelo e a Menina apareceram na corda", pode estar querendo dizer tanto que es

tão apresentando o número do trapézio - atividade do mundo espacial - como que apareceram, à Maria, se "revelando" a partir de uma visão intuitiva.

Note-se ainda, a título de curiosidade, que a última vez que a palavra "corda" aparece no trecho, é precedida de "numa": numa corda, isto é, uma corda qualquer e não a que serve de veículo imaginário, para transportar Maria do mundo da realidade física para o seu mundo psicológico.

A situação é dramática para a personagem, pois coloca para ela, frente à frente, um mesmo ser: o ser que é ela própria projetada no sonho.

Pela voz do narrador fica enunciado o momento culminante da prosa: o momento em que, aos dez anos de idade, Maria encontra a Menina, as duas fundindo-se numa só pessoa, simbolizando a unidade do eu.

Após o encontro do ser consigo mesmo, nada mais pode ser escondido de Maria; ela encontra-se preparada para enfrentar a revelação de qualquer outro fato, impedido, até então, de se manifestar. Também aqui o narrador filtra o ponto de vista de Maria relativo à visão dos pais caindo do trapézio e morrendo.

A resistência da menina em receber a visão, provoca-lhe estados de tensão dramática. E se aquele fora o momento culminante do encontro do ser consigo mesmo, este próximo momento é o da desalienação do ser. O ser se encontra e se desaliena¹³⁶. Duas forças contrárias lutam por apossar-se da menina: de um lado, a necessidade de saber; de outro, o medo de conhecer. E vence a primeira.

Há momentos neste trecho do discurso, caracterizadores do fato de que o autor concede, à personagem, o direito de manifestar o que lhe vem à consciência. O monólogo prossegue, revelando níveis menos profundos da consciência, até que a personagem sai amadurecida da situação:

O tambor começa. Marcando bem o movimento de Márcia e Marcelo. Maria pára de chamar.... Ela se vira, olha: que alto que eles estão! A mãe é bonita, assim de malha prateada.... A malha que o pai usa é preta só, e aqui debaixo ele parece mais alto,.... Quanto mais Maria olha pra Márcia e Marcelo, mais vai esquecendo que quer ir embora... imagina quando

136. Tema comum a autores da faixa da literatura à qual nos referimos.



o pai estender o arco pra ela passar.... que é isso!! o arco de cor se embaraça no arco amarelo;.... o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!! (p. 114)

Nas frases grifadas parece estar registrado o monólogo de Maria: na intuição da altura em que se encontram os pais, evidenciada pelos pólos expressos na linguagem "aqui debaixo" e "que alto que eles estão!"; na sensação de assombro ao sentir o perigo iminente, tornada possível pela expressão "que é isso!!", reforçada pelos dois pontos de exclamação: e no juízo crítico permitido pela ambigüidade das palavras "que depressa que gente cai!!" da mesma forma reforçado pelas duas exclamações.

Com a visão da queda fica atingido o domínio mais profundo da sua interioridade. A personagem sabe tudo o que necessita saber de si mesma: "...a porta não está mais trançada, ela sai. Correndo. Correndo.... A garganta continua seca, o olho ardendo, que comprida que é a corda! parece que nem vai dar pra chegar no fim. Mas chega.... quem sabe quando acordar, lembrar não vai mais doer tanto assim?" (p. 116)

Percebe-se mais uma vez a utilização, de parte da autora, de manifestações físicas para substituir traços psicológicos, recurso utilizado por escritores do fluxo da consciência, com a finalidade de captar o não verbalizável.

Com tal desfecho fica atingida a perspectiva da qual a narrativa parece ter se encaminhado até então: a de que a busca da realidade é, para cada um de nós, muito mais uma atividade psíquica (viabilizada a partir do auto-conhecimento), do que uma questão de atuação pura e simplesmente exterior. Daí ganhar peso, de um lado, a consciência como motivo central na narrativa e de outro, a representação passiva da personagem quando se consideram as suas ações no mundo físico, pois que a sua não passividade fica registrada em outros níveis, quer no mental, quer no espiritual.

O último capítulo "Portas Novas", representa a consciência de Maria após a revelação do seu "outro eu". Agora, penetrar no domínio da interioridade não passa de um movimento natural e espontâneo da consciência. Mesmo assim, a personagem "programa" o seu futuro.

Iniciado como uma conversa ao telefone entre Barbudã e Maria - um diálogo que toma quase todo o capítulo -, este



tem seu curso pela voz do narrador, o qual, utilizando-se do discurso tanto indireto como indireto livre, expressa a consciência futura da personagem, fornecendo indicadores tanto de suas ações como de suas atitudes:

E foi assim mesmo que Maria fez: de manhã cedo saía de arco de flor pra passear.... o medo de abrir porta foi embora.... Até que um dia, quando Maria ia andando pelo corredor, pensando "quem sabe no fim do ano eu arrumo de ir pra Bahia".... ué!! que porta nova era aquela?.... Era um quarto vazio.

Maria fechou a porta, e ficou muito tempo ali parada, no meio de coisa alguma.

Depois, aos poucos, começou a arrumação do quarto.

De um lado, botou uma conversa que ia ter com Pedro:....

Do outro lado do quarto... Maria botou a viagem pra Bahia....

Maria começou a passar muito tempo no quarto novo.... Botou correio... aumentou a horta....

Então, no dia seguinte, ela viu outra porta nova no corredor.... Um quarto enorme.

Esse quarto ela arrumou só com o mar.... lá bem no fundo, um barco;....

No barco tinha um homem chamando ela....

E conforme ia indo pela ponte, ia crescendo, crescendo, virando moça, quando encontrava com o homem já tinha virado mulher....

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo.... ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (pp. 122 a 125)

Pela última frase, percebe-se que a escolha feita, de não ir morar na Bahia com os queridos amigos Barbuda e Foguinho, mas de permanecer com a avó com tudo o que para ela isso significava de sacrifício, foi uma escolha, sim, mas uma opção circunstancial, que não poderia mesmo ser definitiva. É a realidade do homem visto dentro da circunstância.

No capítulo, é como se a personagem (re)nascesse para a vida. Como se se esvaziasse por dentro, a fim de constituir-se como um existente de fato. As portas novas a indicar quartos vazios, representam-na como se não tivesse tido um passado - o passado que ela desejava esquecer. E isso já deixa transparecer uma atitude nova perante a vida: a da assunção da liberdade interior, voltada, principalmente, para a liberdade de escolha de um modo de ser no mundo: "... Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter...." (p. 125)

A angústia de não saber como ser livre (registrada nos momentos em que a personagem se "vê" como objeto de conhecimento: no ato do nascimento, aos quatro anos quando é raptada, aos sete, quando da sua festa de aniversário e aos dez, quando "se encontra") fica, no período citado, superada pela assunção consciente de um modo de ser.

Nos momentos citados, a tensão resultante das experiências vivenciadas por Maria, que ao mesmo tempo se percebe como um eu e como um outro, desautoriza o narrador a projetá-la da própria consciência. No seu monólogo, a personagem, como já vimos, dirige-se a um outro eu e o revive na medida em que o recompõe, embora a ele se oponha (ou, talvez mesmo, precisamente porque a ele se oponha). O espaço projeta-se como o da consciência, onde fica recolhida a outra presença, que não é senão a do próprio sujeito proposto agora como objeto de conhecimento. Nesse momento a antagonista se coloca no lugar da protagonista, a qual evolui de uma atitude passiva para uma atividade cada vez mais consciente, o que leva aquela a assimilar-se a esta.

Tal representação só se efetua pelo uso, de parte da autora, de uma linguagem estruturada segundo um modo de pensar dialético e que, utilizando-se principalmente das antíteses, permite à personagem que se desenvolva psicológica, afetiva e socialmente. Por tal razão a expressão "personagem em desenvolvimento" parece-nos válida para qualificar Maria.

Há um direcionamento na linha de desenvolvimento da protagonista, acompanhando a perspectiva da qual se coloca a narrativa, ficando com isso acentuado tanto o caráter doutrinário da prosa, como o seu significado "moralizante"¹³⁷. Para produzir aí os efeitos desejados, a autora enriquece a narrativa com a figura da alegoria¹³⁸.

O desenvolvimento da personagem não se faz representar, simplesmente, como um processo de amadurecimento natural. Lygia traça um delineamento narrativo ao qual corresponde, voltamos a acentuar, a linha do seu desenvolvimento, cujas bases funcionam como suportes para uma escala de valores que carrega no seu ápice o homem. E essas bases ficam constituí-

137. A tônica moralizante da obra da autora já fizemos referências no Prefácio deste trabalho.

138. Sobre as alegorias falaremos no próximo capítulo.



das dos temas sobre os quais ela detém maior atenção: o da afirmação da importância da consciência na vida de cada um, de um lado, e o da negação da sociedade capitalista, de outro.

Se há desenvolvimento é porque há, também, uma linha cronológica traçada para viabilizar o processo: do nascimento da menina até um futuro não datado, passando pelos quatro, sete e dez anos. O enredo tem, assim, uma base temporal, com o que fica enfatizada a importância da categoria do tempo numa narrativa que salienta o peso do circunstancial na vida das personagens. Com isso a caracterização tanto do tempo como das personagens mostra-se notadamente mimética, colaborando para a qualidade realista da ficção.

O conceito de tempo que ganha relevo na prosa, não é, contudo, o do tempo físico. Se Maria, aos dez anos de idade revive fatos passados desde o seu nascimento, esse reviver dos fatos só se viabiliza porque eles se passam no seu domínio interior. Daí a importância do tempo psicológico.

Pela conjunção estrutural de tempo cronológico e tempo psicológico, a personagem se reconhece na sua unicidade e tenta superar as discordâncias ou mesmo as contradições entre suas novas concepções (adquiridas no decorrer do seu processo de desenvolvimento) e as normas sociais estabelecidas. Podemos então aventar ser o "despertar" da personagem, um despertar acima de tudo, ético.

Há pouco nos referimos à relevância do dado circunstancial na narrativa enfocada e posicionamos, tal elemento, como caracterizador do realismo literário da autora. Contudo, a importância da sua obra não pára aí. Enxertar o circunstancial no perene, esse nos parece ser um objetivo prioritário de Lygia Bojunga Nunes. E mostrar a realidade histórica do homem no mundo perene do vir-a-ser (tônica de muitas narrativas contemporâneas) viabiliza-se quando se tem, na consciência, um dos temas centrais do discurso.

Assim considerado, a utilização do fluxo de consciência como um recurso estrutural em Corda Bamba, mostra-se eficiente para apreender o que, em essência, constitui aquilo que se denomina realidade - um nível que transcende o da aparência ilusória do fato, e a partir do qual ganha relevo a experiência humana.

Se a consciência, voltamos a repetir, ocupa lugar cen-



tral nesta ficção e se a utilização do fluxo colabora para apresentá-la realisticamente, o aproveitamento do recurso em questão reafirma a nossa tese segundo a qual um Realismo Humanista estaria caracterizando parte da prosa literária contemporânea.

A existência do homem fica assim transfigurada nesse livro, de forma a manter o que de essencial uma tendência humanista contemporânea acentuaria: a de que a existência do homem depende de ele se perceber, completa e verdadeiramente, dentro da situação. Daí podermos admitir que Corda Bamba produz um efeito realista. Para tanto, além dos recursos já estudados, são ainda utilizados pela autora os símbolos e as alegorias, sobre os quais teceremos explicações no capítulo que segue.



VI. SÍMBOLOS E ALEGORIAS

Um dos recursos utilizados por Lygia Bojunga Nunes na composição das suas narrativas, capaz de produzir efeitos consideráveis, é, sem sombra de dúvida, a imagem. Empregada tanto para produzir efeitos estéticos como para significar, a imagem promove a ligação entre o mundo ficcional criado e o mundo real¹³⁹. Com isso ela pende, de um lado, para a representação mimética da realidade e, de outro, para a sua transfiguração artística, incluindo-se aqui, os símbolos e as alegorias.

Há na obra da autora, por exemplo, imagens propícias à idealização de parte do leitor, cujo referente não encontra similar no mundo da realidade espacial. Nelas, o objeto fica desligado do seu sentido comum e precipitado na supra-realidade. Aparecem com relativa frequência em todas as narrativas, a elas cabendo o conceito de irrealidade sensível, sendo, contudo, tão reais como produtos da faculdade imaginativa do seu criador, ao ponto de refletirem fidelidade a um dos traços do psiquismo humano. Formadas de palavras integradas por qualidades sensíveis, cujo efeito expressivo fica passível de contemplação pelo leitor, mas cuja irrealidade sensível impede o ser percebida no mundo físico pela sua visão, são, como já dissemos, apenas idealizadas pela mente, desde que não se pode imaginar aquilo que não existe na experiência sensível. Por exemplo, a imagem do cavalo inventado por Alexandre¹⁴⁰, possui realidade, podendo localizar-se em uma das províncias do significado distinguidas por Husserl, a província do imaginário, tão real para o homem como qualquer outra província. Imaginada (no sentido de criada) pelo autor, passa a ser pelo leitor idealizada, como é também o

139. Neste capítulo o vocábulo "significado" tem, conforme Scholes e Kellogg (A Natureza da Narrativa, p. 57), o sentido de função do relacionamento entre o mundo ficcional e o real; o universo compreensível. Traço importante na escritura de Lygia, ele ficará aqui relacionado com a utilização dos símbolos e especialmente das alegorias.

140. Remetemos o leitor às páginas 76 e 77 do livro A Casa da Madrinha.

que acontece com o galo Afonso (produto da imaginação da personagem Raquel de A Bolsa Amarela), o qual, num determinado espaço diegético, veste uma máscara com a finalidade de manter seu anonimato e entra no elevador de um prédio, subindo até o apartamento da menina. Por meio de tais imagens Lygia expressa as qualidades da realidade criada (seja esta uma realidade física, psicológica, social, além de propriamente estética), com muito maior eficiência, inúmeras vezes, do que seria expressada pelo objeto ao qual ela remete - sem perda da eficácia em promover o poético, universo em que acabam por se inserir.

Com frequência tais imagens provocam, no discurso, o rompimento da ordenação lógica dos acontecimentos, acentuando, na narrativa, as suas relações de homologia com as qualidades do real. Talvez aqui se possa atribuir a designação de "maravilhoso"¹⁴¹ ao domínio assim constituído: um domínio que ultrapassa o espaço natural, formado de relações que o espírito é capaz de apreender e que refletem, da mesma forma que o sonho, o acaso, a ilusão, o fantástico, o plano da supra-realidade. Neste espaço do maravilhoso o espírito crítico fica abolido, as opressões desaparecem. Revela-se um domínio encantado, como bem ilustra a bolsa amarela de Raquel¹⁴², que incha e desincha conforme a força dos seus desejos.

A ocorrência de imagens com semelhante natureza engrandece, do ponto de vista estético, a obra da autora. Muito frequentes nas suas narrativas, dominando praticamente a composição do livro A Bolsa Amarela, cumprem função vital no que diz respeito ao desenvolvimento integral do leitor: a sensibilidade ao maravilhoso acha-se enraizada na natureza humana e portanto deve ser vista como algo a ser preservado para o seu crescimento mental sadio.

A sua recuperação no espaço da contemporaneidade, em que o homem apenas aparentemente perdeu o gosto e a percepção do extraordinário, pode ser vista como um traço a reforçar a qualidade realística destes textos.

O mesmo podemos dizer das imagens fantásticas¹⁴³, as quais colocam a personagem em contato com o irracional, po-

141. Todorov, Introdução à Literatura Fantástica.

142. Bojunga Nunes, A Bolsa Amarela.

143. Todorov, op. cit.

dendo provir de acasos e de coincidências que desorientam o seu espírito. Apresentando-se por vezes como fenômenos de vivência, cuja finalidade escapa à personagem apesar de experimentá-las como necessidade vital, acabam por levá-la àquele domínio do sobrenatural, ativador do seu lado místico, incitando-a à busca do seu sentido. Entre outros exemplos, citamos a imagem reiterada da mulher sem rosto vestida vaporosamente de branco, vindo ao encontro e ao mesmo tempo se subtraindo à presença de Vítor, protagonista de O Sofá Estampado¹⁴⁴.

Outro grupo de imagens encontradas na obra de Lygia, são aquelas que arrastam a personagem à emoção, por uma espécie de magia, de encantamento do objeto. Como exemplo, temos a imagem do quarto que se ilumina todo como se fosse o circo em noite de espetáculo, compondo os sonhos de Maria, em Cor-da Bamba, e a imagem da casa da madrinha, cercada de elementos da natureza, surgindo aos olhos de Alexandre na virada da estrada florida. Embora possam à primeira vista parecê-lo, tais imagens não têm significado apenas estético. Carregando consigo um elemento de afetividade, adequando-se a uma história motivadora de expectativas emocionais de parte da personagem, assumem a forma que aparentam, com a finalidade também de significar algum interesse especial de parte do autor¹⁴⁵. Nestes casos, à inteligibilidade dos motivos inspiradores da imagem, fica muitas vezes vinculado o efeito emotivo por ela causado. Como exemplo, entre outros, temos a imagem da Velha da história em Corda Bamba¹⁴⁶.

Há ainda as imagens-símbolos e outras, alegóricas, conferidoras de qualidades capazes de promover maior literariedade aos textos.

Um dos símbolos talvez mais expressivos em Corda Bamba, é o sugerido pela corda, cujo significado se prende exclusivamente ao contexto narrado: é o elemento de síntese da totalidade do eu da personagem. Igualmente expressivos são aqueles representados pela bolsa amarela de Raquel (A Bolsa Ama-

144. Sobre esta imagem teceremos ainda maiores comentários neste capítulo.

145. A tais interesses faremos referências ainda neste capítulo.

146. Corda Bamba, cap. nº 10.

rela); pela mulher sem rosto vestida de branco (O Sofá Estampado) e pela chave (A Casa da Madrinha). A tais símbolos voltaremos logo mais.

Quanto às imagens alegóricas, elas proliferam na obra, distinguindo-se na função que desempenham, qual seja, a de levar ao conceito, como ainda veremos.

Pelo que se pode perceber, a preocupação da autora em produzir uma obra significativa, a leva a eleger, entre as palavras que seu léxico lhe apresenta, aquelas unidades significantes que mais evocam do que referem. Contudo, inúmeras são as imagens cujo teor representativo refletem as qualidades miméticas das narrativas, especialmente em Corda Bamba. Antes, porém, de sobre as mesmas tecermos referências, gostaríamos de atentar para uma outra qualidade de que ficam investidas as imagens criadas por Lygia: a do seu dinamismo intrínseco, reforçando a importância da função que desempenham na obra, qual seja, a da apreensão da dinamicidade do devir histórico, com o que fica marcada mais uma preocupação em se promover uma prosa realista. Tal dinamicidade revela-se como um elemento dominante em todos os livros, sendo especialmente utilizada para objetualizar mundos em movimento. Quase absoluto no livro A Bolsa Amarela, tal dinamismo cumpre função importante no texto, pois fica vinculado ao motivo central da narrativa: o da busca do eu pela personagem. A bolsa amarela, símbolo da consciência de Raquel, depositária dos seus três grandes desejos, reflete, pelo movimento de se encher e se esvaziar em consonância com a intensidade de cada desejo, a dialética do cheio e do vazio, cuja síntese fica revelada pela configuração final da personagem: a sua aceitação como criança e como mulher, bem como a sua opção futura de vida - a de tornar-se uma escritora.

Em Corda Bamba, como exemplo desse dinamismo, está a viagem de Maria pelo domínio da sua consciência, ilustrada por imagens que sucedem umas às outras, provocando o efeito desejado. Também nas demais narrativas ocorre idêntico fenômeno, tendo como motivação central a busca do eu pela personagem principal. Sendo tal busca consciente, revela-se intrinsecamente dinâmica. Integradas no contexto narrativo tais imagens não são apenas, como se pode perceber, a expressão da realidade, mas a interpretação da realidade (re)criada na obra.

Voltando à questão acima enunciada, a da representatividade do real pela imagem, gostaríamos de acentuar, que apesar da riqueza do simbolismo utilizado pela autora na elaboração das suas narrativas, e aqui voltamos a nos referir particularmente à Corda Bamba, o modo de captação da realidade no texto fica, acima de tudo, caracterizado mimeticamente. Se a tônica do seu realismo literário não está precisamente aí, este é um dado que não pode, de modo algum, ser desprezado.

Embora seja patente a diferenciação entre o simbólico e o realista, curiosamente, em Corda Bamba, os símbolos são a expressão realista dos sonhos de Maria. Tal característica se mostra bastante significativa no tocante à composição estrutural do texto, pois fica assim transposta a fenda entre os dois traços estilísticos. Claro que tal propósito tem a sua razão de ser, mostrando-se responsável pelo fato da autora conseguir, por um lado, atingir o efeito realista da sua narrativa e, de outro, transfigurar, esteticamente, o tema objeto da sua criação.

Pelo menos de dois modos fica promovida a integração entre o simbólico e o realista: de um lado, pela sua alternância, quando não pela sobreposição; de outro lado, pelo duplo, se não triplo significado assumido pelas personagens: o estético, o simbólico e o mimético.

Como já foi discutido no capítulo anterior, grande parte da narrativa intercala trechos nos quais a protagonista fica voltada ora para o seu ser interior, ora para as suas relações no mundo social. Os primeiros, fazendo-se representar por seus sonhos, são predominantemente ilustrados pelas imagens simbólicas, enquanto os segundos ficam referidos a situações típicas do mundo social, como é o caso da aula particular e da conversa telefônica entre Maria e Barbuda. Tal procedimento produz efeitos estéticos sensíveis, pois assim se organizando, o discurso promove um simulacro do real¹⁴⁷. O fato, porém, de mesmo o espaço do social ser ilustrado, pelo menos em parte, tanto simbólica como alegoricamente, bem como o fato dos símbolos ocorrentes nos sonhos de Maria serem a expressão realista desses sonhos, permite tanto uma leitura

147. Este talvez seja o nosso melhor argumento para chamar de realista Corda Bamba, no referente ao plano da sua literalidade.



ra simbólica ou alegórica - e é o que faremos logo mais -, como uma compreensão tanto psicológica como sociológica¹⁴⁸ do texto, e, em especial, da protagonista.

De qualquer modo, tanto por um modo de expressão como por outro, fica nítido o interesse da autora em se utilizar dos recursos aqui considerados, com a finalidade de tornar significativa a prosa, no sentido por ela almejado. A significação, contudo, só permite ser apreendida em toda a sua amplitude, na fusão dos dois planos, ponto onde ocorre a síntese dialética dos dois espaços: o interior e o exterior. Do mesmo modo na fusão dos dois planos fica promovido o "desenvolvimento" da personagem, bem como a sua desalienação social, pois para esse ponto convergem situações emocionais vivenciadas pela menina (como o ganhar de presente uma Velha de verdade) e o redimensionamento dos fatos sociais a partir da sua vivência interior.

Quanto às personagens, atentando em primeiro lugar para a protagonista, esta se apresenta (tal dado já foi enfatizado neste trabalho) como o principal veículo de significado no texto. À medida em que a menina se movimenta no enredo, seu próprio significado muda: ora ela é uma personagem simbólica, ora representativa, ora ela tem uma função predominantemente estética na ficção. Em um mesmo espaço narrativo, inclusive, ela é tanto uma personagem representativa como simbólica. No momento em que se "vê" nascendo, por exemplo, ela simboliza o homem autêntico, aquele que se sente um existente de fato. O mesmo exemplo serve para mostrar ter sido a personagem criada pela autora com a intenção de utilizá-la tanto para simbolizar, como para representar uma posição filosófica sobre o homem.

Maria não constitui, evidentemente, um indivíduo real. Contudo, seu traço mais importante pode ser tido como o de poder passar como real. Daí as situações nas quais se envolve serem, em grande parte, caracterizadas mimeticamente,

148. A compreensão psicológica, especialmente da personagem principal, já atentamos inúmeras vezes, especialmente no capítulo anterior a este, enquanto que à compreensão sociológica do texto, dedicaremos atenção especial tanto na parte referente às alegorias, como ao estilo.

aproximando, da vida, a ficção. Contudo, ela também se apresenta como símbolo de uma visão humanista do homem. Se de um lado ela vive em ambientes representativos, como o apartamento da avó e o circo - o que nos permite percebê-la como uma figura realista, por outro ela vive o ambiente do sonho, espaço do supra-real, o que nos permite senti-la como um ser puramente imaginado.

Utilizando-se de tais procedimentos, a autora promove a relação entre o imaginário e o real. Assim como Maria se revela uma personagem realista revestida de significado simbólico, o mesmo ocorre com dona Maria Cecília Mendonça de Melo, Barbuda e Foguinho. São, os três, tipos de pessoas muito "verdadeiras" e ao mesmo tempo simbolizam visões do mundo contrárias.

Dona Maria Cecília é tanto uma representante da camada burguesa, como símbolo de uma visão reificada do mundo. Barbuda e Foguinho são tanto uma representação da camada operária, como símbolos de uma visão humanista do mundo. Desse modo, a caracterização destas personagens ganha em significado estético, pois são representativas tanto de qualidades humanas gerais e particulares, como de situações sociais específicas e gerais.

A ênfase no significado representativo das personagens, especialmente da protagonista, leva à qualidade de verossimilhança da narrativa, pois que elas ficam caracterizadas como possibilidades de ser, ou seja, como indivíduos que poderiam ser compreendidos empiricamente, caso existissem de fato. A qualidade mimética, assim considerada, atua para promover, conjuntamente com a caracterização tanto estética como simbólica, o significado do texto.

Como Maria é uma personagem muito individualizada, atrai o crítico para o significado das suas ações, levando-o, por isso, a uma relação muito íntima com o mundo ficcional onde ela se insere, ao ponto desse mundo adquirir, para ele, a solidez do mundo real.

O impulso daí advindo para a interpretação tanto desse mundo como da personagem que nele se acha envolvida, instiga-nos à busca do significado tanto simbólico como alegórico sugerido pelo texto, esperando, com isso, poder mais uma vez comprovar a tese à qual nos prendemos nessa investigação: a de que uma nova tendência realista pode ser detectada a par-

tir da produção literária de um autor contemporâneo.

Utilizando uma linguagem provocadora da sensação de presença do objeto, os livros de Lygia Bojunga Nunes apresentam-se repletos de imagens, cujos ideogramas ficam mediata ou imediatamente vinculados aos seres que representam.

Para tanto a autora se utiliza, com vantagem sobre outros recursos de estilo, dos símbolos e das alegorias, que tornam mais sensível a linguagem, colaborando para a representação do objeto na mente do leitor. Dada a sua importância no desenvolvimento da perspectiva realista da qual se desenvolvem as suas narrativas, dedicaremos aos mesmos atenção especial neste capítulo.

SÍMBOLOS

Considerando em primeiro plano os símbolos, não podemos nos furtar a algumas considerações de ordem geral, sobre o modo como os entendemos neste trabalho.

Pensamos o símbolo, como unidade dos elementos sensível e supra-sensível. Um fato da realidade cotidiana se associa a uma idéia, que transcende a experiência diária do indivíduo, apresentando-se insondável quanto à sua origem. Isso quer dizer que a sua apreensão não resulta, de imediato, na captação racional do seu significado, mas sim, em se vivenciá-lo existencialmente na intenção simbólica, para o que todo o ser do sujeito contemplador fica mobilizado.

Em Schutz, encontramos talvez um dos melhores exemplos capazes de nos provocar a idéia exata sobre tal figura:

... Jacó, acordando do seu sonho da escada, em que Deus se revelou a ele (Gênese, 28, 10-25), tomou a pedra que tinha usado como travesseiro e erigiu-a em padrão, e a ungiu para que se tornasse a casa de Deus. "Certamente", disse ele, "O Senhor está neste lugar; e eu não sabia disso".

E o autor continua:

... É difícil transmitir de modo mais dramático a irrupção da experiência transcendente no mundo da vida cotidiana, que o transforma e dá a cada elemento seu uma significação ("O Senhor está neste lugar") que anteriormente não possuía ("e eu não sa-

bia"). A pedra se torna travesseiro, o travesseiro padrão, o padrão a casa de Deus." 149

Há, como se percebe no exemplo, um referente (a pedra) de algo transcendente (Deus) que a partir de um ponto limite desaparece - daí a qualidade de vivência momentânea do sujeito, daquilo que se pode considerar a intenção simbólica.

Disso tudo resulta que para interpretarmos um símbolo, só podemos fazê-lo, colocando-nos exteriormente a ele. Por outro lado, necessário se faz que de algum modo reconheçamos ser determinado símbolo, uma representação ligada à experiência puramente individual de uma dada pessoa em situações especiais de vida, ou ter ele sido selecionado para expressar padrões culturalmente conformados.

De qualquer modo fica impossível dar, a qualquer arquétipo, uma intenção arbitrária. Tampouco pode-se-lhe atribuir intenção universal. Se o queremos interpretar, precisamos sempre enquadrá-lo em contextos globais, mesmo quando se apresentam significativos apenas em termos de vivências pessoais.

Na obra de Lygia, a sua utilização fica diferenciada. Tanto encontramos arquétipos "individuais", como culturais. Nos seus textos aparecem, inclusive, símbolos recorrentes, vinculados a signos diferentes em cada narrativa¹⁵⁰. Em muitos trechos os símbolos se encaixam em alegorias.

Qualquer que seja a modalidade considerada, um dado fica ressaltado: cabe à linguagem, predominantemente descritiva, a responsabilidade pela produção dos símbolos, embora no momento da sua ocorrência o efeito descritivo cesse, dando lugar à contemplação da imagem por uma consciência inspirada. Nesse momento a imagem repousa e ao mesmo tempo se isola, como teremos oportunidade de exemplificar neste capítulo.

Ora, a Fenomenologia supõe, como já dissemos, que assumamos sem crítica a imagem isolada. Que sintamos a solidez do objeto imaginado, sendo este o caminho que nos leva ao seu significado. Imagens comuns na nossa vida diária adquirem muitas vezes conotações especiais, ultrapassando seu significado convencional, o que implica a "presença" de algo

149. Schutz, Fenomenologia e Relações Sociais, p. 244.

150. O espaço do eu profundo das personagens Maria (Corda Bamba), Raquel (A Bolsa Amarela), Vítor (O Sofá Estampado) e Alexandre (A Casa da Madrinha) fica simbolizado respectivamente pela corda, pela bolsa amarela, pelo túnel e pela casa da madrinha.

não definido, oculto, ou mesmo aparentemente desconhecido pela nossa mente.

Em Corda Bamba, por exemplo, quando a autora se utiliza das portas coloridas, abrindo-se com maior ou menor resistência à consciência de Maria, tais portas, especialmente pela cor que as identifica, revestem-se de um sentido simbólico. Elas encerram compartimentos do mundo interior da personagem, retendo a memória de um passado cujos eventos são mais permeáveis ou menos às suas lembranças.

Aliás, durante todo o transcurso da narrativa pode-se perceber a frequência de imagens simbólicas, o que torna o discurso reflexivo, pois implicam sempre algo mais que o seu sentido manifesto e imediato¹⁵¹. Tais imagens possuem um aspecto "inconsciente" jamais definido ou explicado, enquanto o significado do símbolo permanece exterior a elas.

Em Corda Bamba, os símbolos revelados à Maria pelo sonho, são manifestações do inconsciente, surgidas aparentemente de modo espontâneo, camuflando, contudo, a intencionalidade marcada pelo desejo da personagem, em se lembrar da sua vida passada. A partir de um acontecimento traumático, cuja percepção permaneceu abaixo do limiar da consciência, lembranças ligadas especialmente às experiências emocionais, manifestam-se simbolicamente, tendo como veículos os seus sonhos.

Durante tais momentos, há um progressivo reforço do eu da personagem, à medida que ele se separa dos arquétipos evocados pelas imagens das suas experiências junto aos pais, aos amigos do circo e à avó, imagens expressivas da sua primeira infância. Com isso e progressivamente Maria vai readquirindo o sentimento de totalidade incorporado com o nascimento, mas dele privado pelo modo de vida ao qual ficou exposta até a idade de dez anos: o poderoso sentimento do eu. E do eu, da totalidade da psique, emerge a sua consciência individualizada.

151. Para uma narrativa de fluxo da consciência (como acreditamos poder qualificar Corda Bamba), que procura explorar a área da consciência onde o processo de racionalização não consegue se sistematizar a fim de poder ser expresso, o emprego da imagem impressionista e do símbolo revela-se de muita utilidade, pois por intermédio desses dois artifícios, o autor comunica algo importante que foge à linguagem denotativa.

Com isso ocorre, em Maria, a transição de uma etapa da sua vida, a de menina, para uma outra, já mais adulta.

Os seus sonhos atuam, em conjunto, como uma cerimônia de iniciação, a partir do que, já iniciada, Maria deixa a sua fase infantil. Fica permitida, aqui, a analogia com as cerimônias de iniciação tão comuns nas sociedades primitivas, quando ultrapassando obstáculos de difícil superação, a criança passa para o mundo adulto sem a mediação da fase da adolescência.

Cabe um parêntesis que reforça ainda mais a analogia: da mesma forma que a criança, nas sociedades primitivas, ao passar para a fase adulta já se encontra preparada para o matrimônio, Maria, após "iniciada", inclui em seus projetos de vida futuros a figura masculina, tornando transparente a sua opção consciente pelo casamento, o que fica claro no último capítulo intitulado "Portas Novas":

Esse quarto ela arrumou só com o mar. E depois de tudo mar ela botou, lá bem no fundo, um barco; e botou uma ponte indo até o barco. Uma ponte tão fininha, que depois ela ficou pensando se era ponte mesmo ou se não era a corda.

No barco tinha um homem chamando ela.

Ela foi.

E conforme ia indo pela ponte, ia crescendo, crescendo, virando moça, quando encontrava com o homem já tinha virado mulher. (p. 124)

O salto no tempo colabora para reforçar a impressão, segundo a qual, a personagem não se mostra uma pessoa comum. Na realidade imaginada pela autora, o vazio do que linearmente corresponderia à fase adolescente da menina, fica compatível com a singularidade das suas experiências no mundo da realidade.

Parece certo que uma cisão dessa natureza seria suficiente para lesar, gravemente, o sentido da totalidade do eu da personagem. Contudo, isso fica recuperado na narrativa, pelo menos em dois planos praticamente impossíveis de serem separados a não ser para análise neste espaço da enunciação, quais sejam, o da diegese e o do discurso. Embora no plano diegético fique nítido o salto da personagem no tempo, o discurso (atendo-se ao tempo psicológico) aproxima presente e futuro, num movimento de superposição cujo efeito produz, na menina, a sensação de uma totalidade de ser:

Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar. Mas sem medo.

Era um quarto vazio....

Depois, aos poucos, começou a arrumação do quarto.

De um lado, botou uma conversa que ia ter com Pedro:

- Pedro, você está sempre dizendo que eu posso contar com você....

- Mas claro, Maria! vamos sentar e bater um papo. (E aí Maria aproveitou pra arrumar também o sofá onde ela ia conversar com Pedro.)

- Sabe o que é? Eu poderia passar as férias do fim do ano lá na Bahia com a Barbuda e o Foguinho. Você convence a minha avó? Você arruma isso pra mim?

- E só isso?

- Você acha pouco?

- Não tem problema. Deixa comigo, eu arrumo a viagem pra você. (p. 123)

Esse movimento de ida e volta, de presente e futuro, que se passa apenas na mente da personagem (com o que fica momentaneamente anulado o tempo cronológico), é provocado por uma volta sobre si mesmo do seu eu profundo, na tentativa de restabelecer suas relações com o eu total. A aproximação dos tempos presente e futuro mostra-se ainda mais nítida, quando se atenta para a citação anterior, principalmente para o trecho: "... e botou uma ponte indo até o barco. Uma ponte tão fininha, que depois ela ficou pensando se era ponte mesmo ou se não era a corda." (p. 124)

Fica quase impossível deixar de pensar na ponte como produzindo o mesmo efeito simbólico da corda, com a diferença de ligar presente a futuro e não a passado. Contudo a frase "ficou pensando se era ponte mesmo ou se não era a corda" faz retornar o passado, provocando na personagem a sensação gratificante de se intuir como um ser histórico: "A arrumação desse quarto ficou muito bonita, Maria adora ficar olhando...." (p. 124)

Pela interação dos planos diegético e discursivo, a narrativa produz o "efeito de real"¹⁵².

A utilização da figura do símbolo colabora, desse modo, para caracterizar - pelo menos em parte - o Realismo Humanista da autora¹⁵³.

152. Barthes, "El Efecto de lo Real" (Polémica sobre Realismo, p. 139).

153. O realismo do homem cuja consciência de ter presente, passado e futuro, o leva a se perceber como um ser historicamente datado.

Voltando aos sonhos de Maria, eles provocam o seu retorno às camadas mais profundas da sua identidade original, levando-a à experiência de uma morte simbólica: a da Menina. É salva desse estado pelo rito de um novo nascimento (o que se verifica como completamento de um processo de identidade e de integração do seu eu profundo ao eu superficial), ao final do que, sente-se livre para opções de vida tanto presentes como futuras. No enunciado isso ocorre a partir do momento em que a personagem se "vê" como sujeito e como objeto de conhecimento, só se completando ao final da narrativa. No plano discursivo, fica patente a razão da escolha da figura do símbolo pela autora. Por eles fica vinculada, para a personagem, a experiência da autêntica liberdade ao conhecimento do eu como totalidade - com isso há um reforço do sentido do realismo implícito na prosa, a qual consegue, pela linguagem, destacar a função da consciência individual na assunção da responsabilidade sobre um modo de existir, como continuaremos a ver no decorrer das nossas reflexões.

Falamos logo acima em completamento de um processo, na consideração de que, por analogia com o rito de iniciação celebrado nas sociedades primitivas, Maria teve de submeter-se a diferentes provas a fim de se preparar para o renascimento¹⁵⁴.

Ocorre então um rito de morte (a da Menina) e de renascimento (o de Maria); um rito de passagem de uma fase de vida dependente e sem auto-crítica, para outra, de pessoa livre e autônoma dentro dos limites do seu amadurecimento; enfim, um passar por várias provas e na superação das antigas experiências, o renascer para uma vida consciente e responsável¹⁵⁵.

A maior prova a ser superada pela menina seria a de conseguir enfrentar a visão traumatizante da morte dos pais, a última que se tornando dela consciente, a transforma em iniciada. Contudo ela teria, antes de atingir tal cume, de passar por outras provas extremamente difíceis, como são as de se ver nascendo, de se ver raptada pela avó, a da conscientização da posição subalterna do homem numa sociedade como

154. Os ritos de iniciação são tidos como provocando um novo nascimento para o iniciado.

155. Daí termos considerado Maria como uma personalidade em desenvolvimento.

a sua (com o receber de presente uma Velha de verdade) e a mais difícil, embora a mais gratificante: a do encontro consigo mesma, com o seu eu total. Ora, tais provas são extremamente angustiantes e só com um esforço consciente a personagem pode superá-las e isso se agrava, porque ela intui que o superar significa ultrapassar-se a si própria - ser um outro. Daí o sentimento de angústia mesclado à consciência de se reconhecer como um existente de fato, e de, a partir desses momentos, saber que necessita escolher, entre alternativas possíveis, o modo mais adequado de existência e que para ela não reflete o modo mais desejável¹⁵⁶.

Acreditamos poder afirmar, então, serem os sonhos da menina a expressão simbólica da sua morte e do seu renascimento para o eu total, cada etapa sonhada manifestada igualmente por símbolos. Todo o processo de iniciação revela-se como um momento atingido, aquele momento que não chega jamais para a maioria dos homens e que é um momento de auto-revelação: o eu que se revela a si mesmo como totalidade de ser e de existir.

Tal simbolismo, o da iniciação, mostra-se recorrente em todas as narrativas da autora aqui consideradas. Em todas surge, nas personagens, um estado de espírito simbólico de renascimento: em A Casa da Madrinha, o encontro da casa que a Alexandre "aparece" como uma promessa de felicidade, o torna "iniciado". E uma das provas mais difíceis pelas quais tem de passar, é a de enfrentar o medo, como ainda veremos; em O Sofá Estampado, o encontro, ao final de uma longa jornada - a viagem que o tatu Vítor faz até o Rio de Janeiro -, da mala que a avó lhe deixara como lembrança (sendo a prova mais difícil de vencer, a de superar a indiferença que lhe devota Dalva, uma gata angorá a quem ama perdidamente), consagra a sua "iniciação"; em A Bolsa Amarela, são as duras provas por que passa Raquel, entre as quais a de sentir-se ridicularizada no papel de escritora e diminuída na sua posição de criança e mulher, o que a leva à aceitação de si mesma, optando por um modo de existência autêntico.

No caso de Alexandre, sua maturidade fica ilustrada igualmente de modo simbólico, no conseguir obter a chave da

156. V. capítulos "O Barco" e "Portas Novas".



casa, símbolo dessa maturidade. No caso de Vítor, na opção de seguir o exemplo da avó: ser antropóloga e viajar para a Amazônia lutando pela integridade do homem.

Voltando à Corda Bamba, façamos uma tentativa de interpretar os simbolismos de que se revestem os sonhos de Maria, especialmente pela utilização, de parte da autora, do imagismo cromático.

Maria começa a penetrar na realidade do seu mundo interior, como já foi observado, por um andaime dependurado do lado de fora do apartamento, onde um corredor comprido abriga as portas coloridas a serem abertas até o momento da sua "descoberta": seis cômodos fechados, cada um de uma cor. As portas e o desejo de empurrá-las correspondem, como também já vimos, ao delineamento de um destino - o da personagem.

Por que um apartamento e não uma casa? Porque, como bem diz Bachelard¹⁵⁷, em toda a parte a vida se torna enérgica por seu ápice. Esse ápice pode ser o símbolo acabado do ser cujo dinamismo - e dinamismo se entende aqui como "vontade de" - revela-se notório. Por isso se associa à figura de Maria, personagem que busca intencionalmente o auto-conhecimento.

Para Bachelard, todo espaço verdadeiramente habitado - e Maria, da mesma forma que Alexandre em A Casa da Madrinha, habita o espaço da própria consciência nos sonhos -, traz a essência da noção de casa. Disso decorrem, a partir dos seus sonhos, os simbolismos das portas que abrem para salas e quartos.

O coração de Maria, por exemplo, palpita por trás da porta vermelha, que deverá "abrir" para o mundo do circo - também sua casa. Nos seus sonhos, imagens do circo e do apartamento da avó se interpenetram. O apartamento, a altura, a racionalidade. O circo, a sensibilidade. Transitando entre esses dois espaços, Maria alcança o conhecimento de si mesma como ser integral, formado de racionalidade e sensibilidade, bem como testemunha a sua morte simbólica. Racionalidade, mortalidade, sensibilidade, experimentadas no relacionamento com o outro, mostram que o homem se explica, além da sua individualidade, como um ser, em essência, social. Daí o realis-

157. Bachelard, A Poética do Espaço.

mo do eu total, produto da integração do eu exterior ao eu interior.

A porta vermelha é a que primeiro se apresenta a Maria e a última a abrir. Ela encerra o domínio mais recôndito do seu ser. Vermelho é cor quente, palpitante - e o coração de Maria palpita forte, toda vez que se encontra diante dela. Simboliza a cor dos sentidos vivos e ardentes - e a menina aguça os sentidos, especialmente o da audição, querendo ouvir por trás da porta, o que se passa dentro do cômodo que ela encerca.

A primeira porta a abrir, tem a cor branca. Branco corresponde a processos de assimilação; simboliza o momento em que a personagem começa a assimilar a verdade sobre a própria vida. Porta que quase não oferece resistência e que revela, à protagonista, cenas passadas no interior de um quarto: a conversa entre a avó e a filha Márcia, sobre o namoro desta com Marcelo.

A seguir, depara com a porta amarela. Um forte desejo constitui a motivação para abri-la.

Esse trecho da narrativa mostra-se repleto de simbolismos. A porta encerra um quarto. Ao abrir, mostra um barco chegando; o chão do quarto era um mar. Nesse momento Maria "vê os pais no barco; Márcia está grávida. Depois se "vê" nascendo, o barco indo embora com os pais, carregando no colo uma criança.

O simbolismo do amarelo pode assim ser compreendido: uma cor quente, que simboliza, como o branco, processos de assimilação (Maria fica conhecendo mais sobre si própria), de atividade, de intensidade, carregando consigo o quadro do nascimento, correspondendo à intuição reflexiva de quem tem de decidir sobre o melhor meio de conduzir a existência própria: "- Ei, tô aqui! Tô vendo o que vocês tão me dando. Ei! Mas a risada foi sumindo; a testa se franzindo: uma vida inteirinha pra ela? puxa, que presente tão grande... será que ela ia saber carregar?" (pp. 80-81)

Amarelo, a cor da luz solar, simboliza a "iluminação"; lembra então o sol como mensageiro da luz, como que "iluminando" Maria para o (re)encaminhamento da sua vida.

Também a cor amarela simboliza, como já ficou indicado, a capacidade de intuição. E a menina intui, como o trecho parece expressar, a responsabilidade que lhe traz o fato de



sentir-se um existente: a de um modo adequado de encaminhar sua existência.

O barco, por sua vez, convencionou-se como o símbolo da mulher, enquanto a água pode ser pensada como figurando o nascimento. Nascimento = sair da água - do líquido placentário.

A importância atribuída pelo texto ao fato do nascimento, pode ainda ser percebida pelas situações envolventes da personagem, desenvolvendo-se num ambiente que tem na água seu elemento principal: "Deu um vento tão forte que empurrou Maria pra dentro. A porta bateu. Veio um cheiro de mar.... E o chão do quarto era um mar. Sentiu o pé afundando na areia; olhou. Só tinha uma tira de areia entre a porta e o mar." (p. 79)

E toda a cena do nascimento se passa dentro do barco, no mar. Se o barco simboliza a mulher e a água o nascimento, barco e água simbolizam a relação maternal de Márcia para com Maria. Contudo, ao final do trecho, temos o barco indo embora, símbolo da proximidade da morte. A personagem está sendo preparada para enfrentar a "visão" da morte dos pais.

A próxima porta a abrir é a cinzenta. A menina força a maçaneta, o coração pulando. A porta abre para o já referido camarim do circo onde ela, aos quatro anos de idade, tem o primeiro contato com a avó, que ali entra "macio feito gato" e convence a menina a acompanhá-la, comprando-a com presentes jamais vistos. A cor cinza simboliza o egoísmo (a avó que subtrai a menina ao carinho dos pais, deixa transparecer um egoísmo a toda prova); de abatimento ("Maria ficou aflita; gritou para a Menina: não vai!" - mas a Menina foi); de neutralização: a Menina não tem vontade própria e segue a avó.

Se considerarmos a cor como elemento formal por excelência, sentimos que esse elemento, o qual tem sua utilização simbólica no contexto total da narrativa, vai permitir uma comparação entre dois modos de vida dispostos contrastivamente no discurso. Ao amarelo e ao vermelho estão ligadas as pessoas queridas de Maria, enquanto ao cinza, bem como ao "sem cor", ficam ligadas as figuras que lhe são perturbadoras. De um lado os pais, com sua vida simples conjugada à do pessoal do circo e de outro especialmente a avó, com seus modos frívolos e desumanos.

É o que simboliza a porta seguinte, uma porta sem cor,



apenas encostada. "Maria não estava mais com vontade de abrir porta nenhuma, mas a porta só estava encostada... acabou não resistindo e empurrou ela com o dedo." Nem resistência, nem ímpeto; aparente neutralidade da personagem. Era uma sala de jantar muito grande, com os retratos dos quatro maridos de dona Maria Cecília dependurados na parede. Na sala, a festa dos seus sete anos.

O "sem cor" pode também estar simbolizando o "esvaziamento" de Maria, de tudo o que lhe marcou a primeira idade. Aos sete anos ela já se mostra uma menina questionadora.

A riqueza simbólica do texto fica acentuada com a revelação da história dos quatro maridos de dona Maria Cecília, contada pela Velha da História. O primeiro simboliza a Arte, o segundo a "Inteligência" propriamente dita, o terceiro a Ciência e o quarto simboliza o homem como cada um deve ser, segundo a perspectiva humanista extraída da narrativa. Como a história dos maridos reveste-se de um tom alegórico por excelência, deixaremos para comentá-la quando tratarmos da figura da alegoria¹⁵⁸.

A próxima porta a abrir tem a cor azul. Azul, cor fria, retrocedente, corresponde a processos de passividade e debilidade. Há dias chovia bastante e Maria, pensativa e desanimada, evitava sair na corda. Azul também simboliza a cor do pensamento e a falta de vontade de Maria sair no corredor estava talvez ligada ao que aconteceu na festa dos seus sete anos, tendo-a deixado bastante inquieta: como gente podia ganhar gente de presente? Para aumentar ainda mais o seu desânimo, a chuva não parava. Além disso, ela havia sido reprovada nos testes da escola e o primo Quico, seu único amigo, ia embora.

Como se percebe, a chuva parece simbolizar, neste momento, a barreira à entrada da personagem no domínio do seu eu profundo. As frases a seguir mostram a resistência maior ou menor dessa barreira: "Pulou pro corredor. Mas chovia tanto que só dava pra ver a primeira porta: azul." Maria abriu a porta e "lá dentro a chuva apertou". Maria "vê" a avó entregando a Menina para Márcia. Azul é também a cor dos senti

158. Este é um exemplo da superposição do símbolo e da alegoria numa mesma imagem, fenômeno ao qual nos referimos no início deste capítulo.

mentos religiosos, da devoção, da inocência, formando um clima propício ao reencontro carinhoso entre mãe e filha. Mãe e filha vão embora, "cada trovão medonho" - a chuva continuava forte, simbolizando a resistência da barreira imposta pela personagem ao seu auto-conhecimento - estava chegando o momento do encontro consigo mesma. A chuva rarefeita simboliza o desaparecimento paulatino do medo de se conhecer: "A corda começou a subir. Devagarinho. Subiu toda a vida.... tinha um monte de gente olhando. Era o público. O circo tinha aparecido de novo.... Tinha música. Tinha luz, Tinha chuva na frente de tudo, feito cortina fininha." (p. 111)

Quando a chuva cessa, a barreira cai, a resistência se anula, tornando possível o encontro de Maria com a Menina, provocando a fusão do eu. Assim, o cessar da chuva simboliza o desmoronamento da barreira construída para impedir, à personagem, atingir o conhecimento de si mesma.

Como um parêntesis, registramos ser o vocábulo chuva ainda utilizado para provocar, na diegese, a passagem do tempo físico. O trecho elucidativo, a seguir citado, refere-se ao reencontro de Maria com os pais, após três longos anos de separação:

A Menina sumiu lá no fundo da chuva de mão da da com a mãe.

Durante um tempo ficou só chovendo, sem ninguém.

Mas depois Maria viu Márcia e a Menina aparecendo de novo. Chegando no circo. Marcelo veio correndo e segurou a Menina no ar:

- Ah, que bom te ver de novo! Conta! Conta pro pai.

- O quê?

- Tudo que você fez esse tempo.

- Eu quero contar pra frente em vez de contar pra trás.

- E como é que a gente conta pra frente?

- Assim: vocês me ensinam a andar na corda, e aí o número de equilíbrio de vocês vai ter nós três.

- Mas você é tão pequenininha.

- Sete anos, dez meses e dezoito dias....

Os três riram e brincaram até cansar. Dormiram abraçados. Foram sumindo na chuva.

Choveu.

Choveu.

Choveu.

De repente, Maria escutou um cochicho:

nada: cada dia que passa ela gosta mais da corda.

- Repara o jeito dela, Márcia, que beleza!

- Ela começou a treinar faz pouco tempo, mas já não cai.... (p. 111)

A seguir, dá-se o encontro de Maria com a Menina. Ambas estão com dez anos de idade.

Assim, o vocábulo chuva e sua disposição gráfica, provocam, pelo discurso, a ilusão do passar do tempo. Disposta no plano vertical, ocupando três linhas, a palavra permite a ilusão da passagem natural do período de tempo equivalente a três anos. Tal disposição atua, assim, como um significante material da distância temporal em que os acontecimentos se passaram.

Após o encontro do eu, nada mais natural que Maria sinta ímpetos de desvendar a causa do seu trauma. Ao desejo intenso de abrir a porta vermelha, corresponde a diminuição do medo; há apenas afobação. A porta abre sem resistência. Márcia, Marcelo, Barbuda e Foguinho discutem sobre a inconveniência do casal realizar o ato do trapézio sem a rede. Enquanto a banda toca uma valsinha, os pais sobem cada vez mais alto, o arco de cor se enrosca no arco amarelo, vem a queda e a morte dos artistas.

Vermelho simboliza sofrimento (o sofrimento de Maria), do mesmo modo como simboliza sublimação. Simboliza também o amor, a paixão. É cor do sangue, da vida e da morte. O aceitarem trabalhar sem a rede, liga-se à necessidade de ganharem um pouco mais para pagar as dívidas feitas durante os anos em que saíram à procura da filha. Assim, suas mortes simbolizam, mesmo que indiretamente, um ato de amor pela filha. Esta é a última porta a abrir para o conhecimento, pela personagem, do seu passado.

A cor, atuando como um elemento anti-discursivo, indispensável ao plástico-visual da linguagem (a personagem sonha, por isso "vê" a imagem), funciona igualmente como signo dinâmico, do que advém o seu valor simbólico no texto.

O mesmo vai acontecer em outros trechos da obra de Lygia, como ainda veremos.

Ligado aos aspectos simbólicos dos sonhos de Maria, há um dado importante a considerar: pela interpretação do conteúdo manifesto no símbolo, fica, pela personagem, desvendado o conteúdo latente nas profundezas da sua consciência.

Para que possam ser interpretados tais conteúdos, as portas coloridas adquirem função simbólica dupla na enunciação: ao mesmo tempo que se abrem com a finalidade de desvendar a Maria o seu mundo interior, abrem, igualmente, para o

mundo espacial. Por isso, no plano estrutural, o discurso fica formado por encaixe de histórias, as quais guardam relativa independência do todo, embora o significado da prosa só seja alcançado na integração de todas as suas unidades¹⁵⁹.

Com isso a autora consegue uma interpenetração dos planos da realidade e da supra-realidade a tal ponto sutil, que a produção do "efeito de real" no texto, faz que a narrativa ganhe em literariedade.

A resistência de Maria, por exemplo, à abertura de certas portas - o caso mais nítido parece ser o da porta vermelha - e que chega a transformar a coerência do sonho produzindo a ilusão narrativa de se estar misturando sonho e realidade, pode ser denotadora da afirmação acima: Maria, à sensação da queda iminente dos pais, tenta "sair do corredor", o que significa voltar à realidade do mundo sensível; mas é barrada por uma porta que se fecha. Disso advém uma situação de conflito para a menina, suas resistências ao auto-conhecimento registrando-se como forças contrárias àquelas que lhe parecem querer revelar fatos do mundo da realidade:

"Vejam, senhoras, senhores, que altura! -Veja, distinto público, sem rede, nem nenhuma proteção."

Maria bateu na porta, sacudiu a maçaneta:

- Abre! Abre! Eu quero sair!

A banda parou de tocar. O público foi ficando em silêncio. A voz de Maria foi ficando um vozeirão:

- Eu quero sair. Abre. Por favor. Abre. - Tinha a impressão de que todo o mundo estava olhando pra ela, empurrava a porta com força, que vontade de chorar. - Eu quero ir m'embora, abre, abre! (p. 114)

Por aí fica nítido o caráter individualizado de parte da simbologia utilizada para refletir o conteúdo manifesto dos sonhos, como ocorre com o signo "porta", o qual simboliza as barreiras (poderíamos pensar no superego) exercidas pelo consciente, à penetração nos domínios mais profundos da consciência pela personagem, o mesmo se podendo dizer da chuva.

Com relação ao conflito acima aludido, ele assim se manifesta: enquanto uma das forças consegue dizer o que quer - a força comunicativa -, uma outra força contrária torna camu

159. É o caso, entre outros, dos capítulos "Aula Particular", "O Presente de Aniversário" e "Márcia e Marcelo".

flado tal desejo, do que advém a resistência à comunicação: "A banda tocou uma valsinha. Maria foi se acostumando com a claridade e viu o circo lotado, o pai e a mãe subindo lá pro alto, o pessoal recolhendo a rede. E, de repente, não quis ver mais; se virou pra sair. A porta estava trancada de novo." (pp. 113 e 114)

Parece-nos natural pensarmos na claridade como simbolizando a "iluminação" da personagem, para o encontro do seu eu profundo: tem-se aí a força comunicativa em pleno dinamismo. Colaborando com ela, a porta que se tranca força Maria a habitar, pelo menos momentaneamente, o domínio da sua intimidade até a visão da morte dos pais. Dessa revelação, associada às interpretações que dela tece a personagem, como se percebe, por exemplo, pela frase "que depressa que gente cai!!", resulta, em grande parte, o ser consciente de Maria.

Pelo simbolismo dos sonhos fica, então revelada à personagem, uma grande parcela inconsciente e mesmo insuspeita do seu acervo de idéias: o conteúdo real dos seus desejos ocultos e inconfessos. No centro desses sonhos está sempre a recordação dos ambientes em que viveu e o desejo de desvendar os mistérios que cercam sua vida. Ora, estas são, justamente, idéias que no estado de vigília ficam rechaçadas com desagrado.

Na narrativa, o sonho da personagem tem as características de um sonho sonhado, inclusive sua aparente irrealidade. Contudo, como já foi visto, fica estruturado de forma a mostrar conexões com o estado de vigília, permitindo a autora, com tal estratégia, que eles funcionem, no texto, provocando o fenômeno da verossimilhança. Pela passagem do estado de sonho ao de vigília, a personagem pode interpretar os simbolismos nele manifestos bem como atingir, pelo conjunto dos seus detalhes, seu caráter de realização de um desejo: o de reconhecer-se como pessoa. O da realização do seu eu total.

E a consciência de ser um existente de fato, a leva à opção por um modo de existência¹⁶⁰. É o sonho sendo utilizado funcionalmente no discurso para colaborar no sentido de tornar implícita, na narrativa, uma concepção realista sobre o mundo, a qual tem o homem como objeto primeiro de cogita-

160. V. cap. "Portas Novas".



ção.

Se no centro dos sonhos de Maria está quase sempre a recordação dos espaços em que viveu - o ambiente do circo e o apartamento da avó -, isso revela ser o simbolismo da casa extremamente significativo em Corda Bamba. Contudo, ele fica igualmente forte nos livros A Casa da Madrinha, A Bolsa Amarela e O Sofá Estampado, especialmente porque são os valores de intimidade aqueles despertados pelas narrativas nos seus protagonistas - os que são guardados pelo eu profundo, após serem formados da interação com o eu superficial.

Em A Bolsa Amarela a casa se faz representar pela bolsa, cujos cômodos mostram-se como divisões com formatos de bolsos de tamanhos variados, cerrados por um fecho. Em tais "comodos", Raquel guarda seus três grandes desejos (os de ser menino, adulto e escritora), seus grandes amigos (o galo Afonso, o Alfinete de Fraldas e a Guarda-Chuva), além de tiras de papel onde acham-se escritos nomes de pessoas (aqueles de que mais gosta) entre os quais "Lorelai", nome de uma menina admirada ao ponto de simbolizar tudo o que Raquel gostaria de ser e de ter, fato sobre o qual teceremos reflexões na parte referente às alegorias.

Importante neste contexto narrativo, o fecho da bolsa revela uma "intenção" simbólica: significa a auto-censura da personagem, pois sua "ação" no texto, fica na dependência do desejo da menina:

A bolsa amarela não tinha fecho....

Peguei um dinheiro que eu vinha economizando e fui numa casa que conserta e reforma bolsas....

O homem disse que o fecho era muito barato: ia enguiçar. Vibrei! Era isso mesmo que eu tava querendo: um fecho com vontade de enguiçar....

-Escuta aqui, fecho, eu quero guardar umas coisas bem guardadas.... Você enguiça quando eu pensar "enguiça"....

O fecho falou um tlique bem baixinho com todo o jeito de "certo". (p. 29)

A casa da madrinha, espaço buscado por Alexandre, é encontrado com o auxílio dos três amigos: o Pavão, a menina Vera e o cavalo Ah. Cada canto da casa desvenda um mistério para o menino, colaborando para o seu amadurecimento e sua aceitação como pessoa. Simboliza o espaço da sua consciência, enquanto o objeto "chave" simboliza, agora, sua auto-censura.

Para Vítor, em O Sofá Estampado, a noção de casa vincula-se à de túnel, o qual adquire, então, valor domiciliar pa

ra o protagonista. Da mesma forma como ocorre nas demais narrativas, simboliza a sua consciência. O túnel que abriga o tatu, participa do seu mistério, pois nele a personagem penetra toda vez que um fato adverso acontecido no mundo espacial, a leva a refletir sobre a necessidade de se esclarecer sobre situações para ela incompreensíveis. Do ponto de vista do imaginário a autora cria, para registrar tais momentos, uma situação eivada de aflição de parte do protagonista: um acesso de tosse acompanhado de falta de ar, que só passa quando ele cava o túnel - quando penetra na sua intimidade:

... a sua Vó morreu.... o berro saiu pra dentro, bateu no engasgo com toda força e aí não deu pra dizer mais nada, o Vítor começou a tossir....

A unha do Vítor não aguentou mais: começou a cavar a terra feito louca. O Vítor foi indo atrás; sumiu no túnel que ela fez. E a unha foi cavando, até a voz da tal dona Rosa sumir de vez. (pp. 61 a 63)

Volta no texto, embora com muito maior sutileza, o mesmo procedimento utilizado em Corda Bamba: por um fato adverso de ocorrência no mundo espacial, a personagem fica motivada a penetrar no mundo da sua intimidade, preparando-se, com isso, para reestruturar-se face ao circunstancial. Entra aqui mais uma proposta segundo a qual o indivíduo necessita compreender-se como um eu total a fim de poder ter uma conduta adequada no mundo real.

Ficar restrito ao mundo exterior, inconsciente da responsabilidade para com esse mundo e para consigo próprio, leva o homem a viver mutilado. Viver apenas como se fosse metade de homem. A outra metade, uma coisa, um objeto. A perspectiva da qual fica colocado o homem na obra em pauta, revela sua natureza diferente da natureza do objeto material: a de um ser que jamais foi e jamais será uma coisa. Tal perspectiva fica reafirmada pela utilização da figura da alegoria, como teremos oportunidade de constatar logo mais.

Há todo um conjunto de símbolos a serem ainda explorados na obra de Lygia, alguns dos quais merecem atenção maior: são os que se ligam também a períodos transitórios da vida humana - estado caracterizador das experiências das personagens que cria -, relacionados com a necessidade do homem de liberar-se de qualquer estado de imaturidade demasiado rígida.

Simbolizam a libertação, de parte da personagem, das



experiências repressivas que lhe marcam o existir, bem como o seu direcionamento para um estágio superior, quando o amadurecimento irá proporcionar-lhe opções conscientes.

Lembramos - e tais considerações extrapolam o texto -, que a criança possui um sentido de integridade até o aparecimento do seu eu consciente. A partir de então, a assimilação de valores conformados socialmente fere tal integridade, não sendo fácil retomá-la. Isso pode contudo ocorrer quando da união intencionada do consciente com os conteúdos mais profundos da consciência, quando o indivíduo adquire ciência da sua situação no mundo. Da união do consciente com os conteúdos inconscientes da mente e do espírito, surge o que Jung denomina de função transcendente da psique¹⁶¹, por meio da qual o homem pode alcançar sua mais elevada finalidade: a plena realização das potencialidades do seu eu.

O pássaro parece configurar o signo mais apropriado da transcendência. Representa, nas palavras de Jung, o caráter particular de uma intuição que funciona através de um medium, isto é, de um indivíduo capaz de ter conhecimento de acontecimentos distantes, de que conscientemente nada sabe - no caso da personagem Maria, revelados pelo sonho.

Nos sonhos, a função do simbolismo vem a ser a de fortalecer o eu da pessoa, atraindo-a ao amadurecimento.

Um dos temas oníricos capazes de manifestarem-se com vistas a essa liberação pela transcendência, é o da jornada solitária ou da peregrinação: - nessa situação encontram-se as personagens das quatro narrativas aqui focalizadas, cuja jornada se processa como um caminhar pelo mundo da interioridade. Todos pretendem, por alguma razão, libertarem-se para uma vida autêntica, o que implica, em grande parte, desgarrar-se da família. Para Maria, caminhar para uma autenticidade de vida, significa libertar-se do jugo da avó. Para Alexandre, obter a chave da casa. Para Vítor, ser um arqueólogo e não um vendedor de carapaças descartáveis, segundo desejo do pai. Para Raquel, realizar um dos seus maiores desejos: o de ser escritora, apesar da incompreensão da família.

Quando a personagem - e este vem a ser o caso de Maria - está ainda ligada à família e sente que precisa dar os pri

161. Jung, "Chegando ao Inconsciente", (O Homem e seus Símbolos).

meiros passos decisivos para a auto-liberação, a utilização do simbolismo do pássaro pode mostrar-se pertinente num primeiro momento da iniciação.

A necessidade de libertar-se pelo auto-conhecimento e que vem a ser em grande parte satisfeita com a sua passagem por um ritual de iniciação como já foi interpretado, vincula-se a uma imagem formada pela figura composta da menina, da corda e de pássaros: Maria, de rabo de cavalo amarrado com uma fita verde, de sapatilhas azuis, vestida de pijama listado branco e vermelho, com um arco de flores coloridas na mão, faz sua primeira tentativa de sair da corda, desencadeando uma imagem cujo significado estético fica patente¹⁶²:

O sol apareceu. Mas só um pouco. E o céu então foi passando pra vermelho. Quico achou que lá fora tinha vento porque o rabo de cavalo ia pra cá e pra lá. E aí ele viu Maria parar pra não esbarrar numa andorinha que ia passando. A andorinha também parou pra deixar Maria passar. E as duas ficaram na quele passa não passa, parecia que estavam fazendo cerimônia, mas no fim Maria passou primeiro. A andorinha resolveu ir atrás. Chamou com a asa a turma dela. Apareceu andorinha assim. E foi tudo em fila atrás de Maria, batendo asa devagar, gozando mesmo de olhar. E então o coração de Quico já não bateu tão assustado: pelo menos Maria não estava mais sozinha lá no ar. (p. 43)

A nós parece inegável o caráter também ilustrativo dessa imagem, para cujo sentido concorre o elemento cromático. Tanto como os símbolos que aparecem no sonho da personagem, este também se liga ao fenômeno da iniciação, parecendo significar a necessidade de Maria, de libertar-se de um estado de ansiedade causado pelo desconhecimento de suas experiências passadas. E tal necessidade apresenta-se como desejada, sendo a busca marcada pela intencionalidade. O caráter reflexivo da intencionalidade compatibiliza-se também com o simbolismo dos pássaros. Para Platão, as asas são símbolos de inteligência¹⁶³.

As asas ligam-se, ainda, à espiritualidade bem como ao poder de imaginação. Seu potencial de movimento permite ligações de um sentido a outro, no caso de Maria, de tudo o que representa o seu mundo interior, ao significado das experiên

162. A imagem mostra-se utilizada como um artifício retórico.

163. V. verbete "Alas" (Cirlot, Dicionário de Símbolos, p.68).



cias no mundo exterior. As andorinhas talvez tenham sido escolhidas pela autora, por amarem o convívio com os homens, e por isso podem estar simbolizando sua essência social.

Mas os pássaros também podem ser pensados como símbolos de independência e de libertação. Aparecendo no início da "peregrinação" do homem, como ocorre em Corda Bamba, talvez estejam simbolizando o ideal de Maria, de independência e liberdade. A luta por alcançar seu objetivo, qual seja, o de atingir sua individuação.

A força estética da imagem fica revigorada com a identificação do homem à natureza, o que o leva a voltar às próprias origens: o homem (Maria) e o animal (a andorinha) identificam-se no espaço pelo simples fato de serem, os dois, entes da natureza. Por essa identificação o leitor, que por injunções de um momento histórico afasta-se do cosmos, isola-se da natureza, pode se emocionar, como se adquirisse a crença na possibilidade de ser envolvido por um sentimento puro, irracional, apesar de momentâneo.

Para a personagem fica revelado o início da jornada de reconquista de valores espirituais (as asas simbolizam espiritualidade), destruídos pelo mundo capitalista, mundo enfocado na narrativa.

Símbolos como o da andorinha preenchem, assim, função importante na escritura realista do texto. Evocados geralmente nos sonhos como acontece em Corda Bamba, revelam à personagem sua natureza original, dando relevo aos seus impulsos naturais de busca de uma autenticidade de vida.

Embora estejamos procedendo a uma interpretação dessa simbologia na narrativa, os símbolos não seriam facilmente decifráveis se os víssemos isolados do contexto todo. Na imagem exemplar citada eles falam uma linguagem, que é a própria linguagem da natureza.

A linguagem do trecho citado mostra-se bastante expressiva ao ponto de nos sensibilizar. Mas o símbolo não existe isolado e por tal razão sentimos necessidade de traduzí-lo em palavras do nosso vocabulário usual, numa evocação até mesmo inconsciente do conceito implícito, com o que fica interrompida a sua ligação com o lado místico dos objetos.

De qualquer modo, sendo a imagem um recurso pré-verbal de que a linguagem se apropria, a apreensão do significado, nesses casos, sempre ocorre associada à vivência do símbolo



pelo contemplador.

Para determinada categoria de leitor a imagem só suscitará a busca consciente do significado simbólico, dependendo do seu grau de maturidade, tanto psicológica como social.

Contudo, de um modo geral a imagem simbólica, sendo uma imagem espontânea, autêntica, destituída de pragmatismo, fica vivenciada com toda a sua intensidade.

Um outro símbolo de transcendência na obra de Lygia, o cavalo de Alexandre¹⁶⁴, merece destaque também porque fica promovido por uma imagem, cuja função estética no texto merece relevância. Tal imagem diz respeito ao passeio feito por Alexandre, Vera e o Pavão, até a casa da madrinha:

- Vamos andar a cavalo?
- Onde é que tem cavalo?
- A gente inventa um.
- Ela olhou o relógio. Ele pegou uma folha e tapou o mostrador. Ela riu; ele repetiu:
- A gente inventa um cavalo.
- Então, tá. Como é que ele vai ser?
- Amarelo.
- Ele podia ser todo amarelo mas com o rabo cor de laranja.
- Certo.
- Ele vai ter asa?
- Pra quê?
- Pra gente sair logo voando.
- Nem vai precisar, ele vai ser bom de galope.
- E como é que ele vai se chamar?
- Ah.
- O quê?
- Ah.
- Ah?
- Mas não é assim! Ele se chama um Ah gritado. Com força, ó: Aaaaaaaaaaaaaah!
- Mas o nome dele é esse mesmo?
- Não tá acreditando? Chama só pra você ver.
- Ah!
- Não! Você não tá dizendo direito. É assim, ó:
- E berrou de novo - Aaaaaaaaaaaah!
- O Pavão gritou junto; parecia até um eco. E só aí é que Vera gostou mesmo do nome. Berrou também.
- Aaaaa... - Mas parou o grito. Ainda sem acreditar. - Será que chamando ele vem?
- Chamaram juntos. Com toda a força.
- Aaaaaaaaaaaaaaaah!
- E o cavalo apareceu. Amarelo até não poder mais. E o rabo cor de laranja arrastando no chão. Alexandre pulou pra cima dele, ajudou Vera e o Pavão a subir. E pronto, o Ah já saiu galopando... (pp.76-77)

A sutileza da passagem do plano real para o irreal, a sensação de presença do objeto propiciada pelo poder mágico

164. Bojunga Nunes, A Casa da Madrinha, pp. 76-77.

da palavra, o imagismo cromático colaborando para o tom de encantamento, tudo isso confere uma aura poética à imagem.

Como uma imagem dominante na narrativa, da mesma consegue se destacar, sem perda do seu sentido. Pode-se apreendê-la sensivelmente: a visão amarela do pelo do cavalo, seu rabo alaranjado, seu galope adoidado. A sensação forte ao ouvir o chamado das crianças permite a um leitor, no silêncio, gritar também¹⁶⁵:

... Era um galope adoidado, o rio logo chegou. Vera e Alexandre mal tiveram tempo de se agarrar ainda mais um no outro e na crina do Ah. O cavalo deu um pulo espetacular, passou por cima do rio, bateu na outra margem, ainda pegou um resto d'água que respingou pra todo o lado.... (p. 77)

A narrativa segue aumentando o prazer da leitura, até a desinvenção do cavalo por si mesmo, completando uma imagem marcada, no plano simbólico, também pela transcendência:

De repente, os três começaram a sentir uma coisa esquisita; se agarraram ainda mais no cavalo, Alexandre cochichou:

- Vera! Você tá sentindo o que eu tô sentindo?

- O Ah tá sumindo: é isso que você tá sentindo?

- É.

- Ficaram quietos de novo, olhando o escuro com medo, e sentindo na frente, atrás, dos lados, o Ah sumando.

- Agarra ele, Alexandre!

- Não dá.

- Faz qualquer coisa.

- Não dá, ele tá se desinventando.

Os três foram baixando, baixando, os pés foram tocando no chão, as pernas já não tinham onde montar, Alexandre gritou:

- O Ah sumiu! (pp. 77 e 78)

Pode-se continuar percebendo sensivelmente a imagem: ler "cochichado" como a fala cochichada de Alexandre, ter a sensação tátil de estar escorregando no lombo do cavalo, sentir o seu pelo liso, tocar, juntamente com a personagem o pé no chão, tatear o nada como se estivesse no escuro, sentir que o grito de Alexandre "O Ah sumiu", não está impregnado da mesma força com que o chamou quando da sua invenção, o que opõe o sentido da criação ao da desinvenção.

A instalação do poético pela imagem de um cavalo inventado pela força do desejo das personagens e que logo mais se

165. A imagem se apresenta aqui, como ocorre muitas vezes na obra de Lygia, como um artifício retórico utilizado para transmitir impressões sensitivas.

desinventa, acorda um arquétipo adormecido no inconsciente do ser humano, evidenciando a sua raiz simbólica, levando-nos a atentar para o seu significado ontológico: temos aqui a força total da transcendência, pela qual um ser irreal ser ve de mediador na busca, pela personagem, da sua individualidade. Tal ser transporta Alexandre para o outro lado da cerca, onde reina a escuridão absoluta - e o outro lado da cerca encerra, sem dúvida, o espaço da interioridade do seu eu -, levando-o a vencer o medo do auto-conhecimento e lhe permitindo caminhar, na companhia dos seus amigos, até a casa da madrinha, verdadeiro espaço do eu, onde Ah o espera para a caminhada da volta.

A imagem do cavalo inventado pela força do desejo da personagem expressa a intencionalidade de Alexandre quanto ao "conhecer-se". Por isso tem também o sentido de um símbolo de iniciação.

A caminhada de Alexandre se passa como se fosse um sonho, sutilmente utilizado, só se revelando ao final da narrativa. No seu sonho, como também nos de Maria em Corda Bamba, os símbolos têm a finalidade de trazer ao homem uma consciência esclarecida, até então dele ignorada: uma mente que jamais conheceu a mente original, repelida no próprio processo de desenvolvimento dessa consciência diferenciada, a única capaz de se perceber.

Aquilo que a mente libera no seu processo evolutivo pela interação com o elemento cultural, ou seja, suas fantasias, suas ilusões, tudo isso vem a ser recuperado pelos sonhos por meio dos símbolos manifestos, cuja interpretação a personagem alcança ao encontrar a casa da madrinha.

O sonho de Alexandre atua, então, como uma cerimônia de iniciação, como já dissemos, a partir do que ele deixa de ser criança, para entrar no mundo da responsabilidade por si mesmo. E isso não ocorre sem obstáculos, sem medo e angústia de sua parte. Aliás, uma das provas mais difíceis a vencer - e ele vence com a ajuda dos amigos Vera e o Pavão -, é a de superar o medo, o que a narrativa mostra por meio de mais uma imagem estética. Quando o cavalo ultrapassa a cerca e se desinventa, deixa os meninos e o Pavão sozinhos, provocando neles o seguinte diálogo:

- Alexandre, eu tô com medo.
- Eu também.

E um se agarrou no outro, e o Pavão se agarrou nos dois.... E então Vera falou baixinho:

- Tá vendo? Bem que eles disseram que a gente não podia passar pro lado de cá da cerca. É castigo....

- Mas por quê que o escuro é castigo?

- O escuro é ruim, a gente tem medo dele.

Alexandre ficou quieto. Depois perguntou:

- E a gente perdendo o medo do escuro? o castigo acaba?....

O Pavão suspirou tremidinho. Vera cochichou:

- Mas como é que a gente vai perder o medo se tá com um medo danado?.... (p. 79)

O escuro parece estar simbolizando, no texto, a total alienação em que vive o menino Alexandre. É como se a personagem nunca tivesse percebido que nela habita todo um mundo formado por fatos psíquicos de um dinamismo a toda prova. E, neste caso, o medo estaria simbolizando a barreira que separa seu eu profundo do eu superficial, derrubada caso a personagem o vencesse:

De repente, de tanto falar no medo, ficaram com a impressão certinha de que o medo estava bem perto.... Então Alexandre falou cochichado (pra ver se o medo não ouvia):

- Parece que eu estou todo amarrado. É o medo que deixa a gente assim, não é?.... Depois Alexandre resolveu:

- Quer saber de mais? Eu não deixo ele me amarrar, não deixo. - Se soltou de Vera e foi tateando em volta. -

- Aqui desse lado ele não está.... Foi indo pra mais longe; se desamarrando, desamarrando. Mas Vera continuou tão amarrada que nem respirava direito.... Guardou a mão no bolso pra ainda ocupar menos lugar; encontrou um pedaço de giz.... lembrou da professora... escrevendo no quadro-negro.... Quem sabe o giz riscava a escuridão?.... experimentou desenhar na frente dela a roda de um sol.... Alexandre foi pra junto dela; pegou o outro pedaço de giz e foi desenhando também. Uma casa. Uma árvore. Uma onda no mar.... Quanto mais os dois desenhavam, menos iam se importando com o medo.... De repente, Alexandre teve uma idéia gozada:

- Vou desenhar a cara do medo.... começou a desenhar uma cara esquisita, toda inchada de um lado:

- O medo tá com dor de dente. - E riu baixinho....

Vera entrou na brincadeira: desenhou no medo uma orelha inchada e disse que ele estava com dor de ouvido também....

Vera falou pro medo:

- Palhaço.... E não se importaram mais se o medo ia ouvir ou não.... E quando acabaram de rir tudo que tinham vontade, Alexandre levantou e desenhou uma porta. (pp. 80-81)

Facilmente se percebe ser a porta desenhada, o objeto que se abre para a personagem (vencido o medo) deixando à mos

tra o espaço da sua intimidade. Mas além desse sentido simbólico, a imagem formada pelo trecho na sua totalidade é significativa, também, da esteticidade do mesmo, pois apresenta-se de modo a provocar impressões sensitivas num virtual leitor, o qual fica passível de experimentar tanto sensações como emoções e de as partilhar com as personagens. Por exemplo, a de se encolher também para ceder lugar ao medo, a de ouvir o barulho do giz ao se quebrar, a de rir da cara de palhaço do medo¹⁶⁶.

Enquanto o menino vai vencendo o medo, a narrativa prepara-o para a caminhada pelo seu mundo interior, provocando uma imagem de encantamento, quando, após ter desenhado a porta, Vera roda a chave na fechadura e os três saem do escuro (fica nítido que a expressão metafórica "sair do escuro" refere-se à desalienação de si mesmo pelo protagonista), mostrando-se como que "iluminados" ante tamanha beleza - e por "iluminado" entendemos, neste contexto, ficar esclarecido, compreender que além do mundo da simples aparência e partilhado com o semelhante, se pode perceber a outra face da realidade, o que aumenta a responsabilidade individual quanto a um modo de existir.

Com o abrir da porta para o espaço iluminado, a casa da madrinha "aparece" às personagens:

Do outro lado da porta tinha uma estrada iluminada por uma lua cor de abóbora. A estrada estava toda esverdeada e amarelada: a lua era da cor da casca da abóbora e não da abóbora por dentro. E dos lados da estrada era tudo cheio de árvores. Também da cor da lua.

- Vera, olha só quem tá aí!

Era o Ah. Encostado numa árvore, mastigando um capim. Com cara de quem estava esperando os três. Foi só eles chegarem junto que o Ah já se abaixou e - upa! - os três montaram outra vez. E como a estrada era bonita demais, o Ah foi andando sem pressa nenhuma, com um jeito meio gingado, bem maneirado, um jeito assim de quem tá contente e quer dançar.... Que legal. Quanto mais eles iam andando, mais bonita a estrada ia ficando, e a lua cada vez brilhava mais.... (pp. 81-82)

Reconsiderando a importância do imagismo cromático, temos que a cor-de-abóbora simboliza atividade, intensidade e corresponde a um processo de assimilação. Ora, a estrada a

166. A leitura completa do trecho pelo leitor torna mais significativo o nosso comentário.



percorrer por Alexandre, era iluminada por uma lua cor-de-abóbora, o que pode estar significando a assimilação, pela personagem, da verdade sobre si própria. Além disso, "Quanto mais eles iam andando, mais bonita a estrada ia ficando, e a lua cada vez brilhava mais", como um convite à personagem para na estrada penetrar fundo.

A estrada era esverdeada e amarelada. Amarelo torna o processo de assimilação, do auto-conhecimento, ainda mais intensificado, enquanto o simbolismo do verde, convencionalmente vinculado quer a processos de transição (a estrada simboliza a transição para o desvendamento do eu), quer à representação da função perceptiva (Alexandre começa a sentir-se como um existente de fato, intuindo o seu mundo psicológico) se associa ao amarelo - símbolo da intuição - que dá cor à estrada.

Mais uma vez a cor, como elemento anti-discursivo, colabora para a configuração da imagem, mas, mais do que isso, na sua função simbólica sintetiza o elemento existencial.

A intuição torna-se mais nítida à medida que o caminho é percorrido, tendo como símbolo da "iluminação" a lua, que brilhava cada vez mais, quanto mais os três iam andando.

A estrada, bonita demais, simboliza uma situação agradável. Após o medo do desconhecido, a intuição de que percorrer aquele "caminho" era seguramente a opção verdadeira, atinge a personagem. Aumentando a sensação de agrado estava o cavalo Ah:

... andando sem pressa nenhuma, com jeito meio ginguado, bem maneirado, um jeito assim de quem tá contente e quer dançar... E aí, de repente, chegou uma curva no caminho. Uma curva tão fechada que o Ah virou o corpo pra dobrar, e os três viraram também falando ôoooooooo (só de brincadeira), e foi só o Ah dobrar pra parar. Pra poder olhar. E vibrar: Lá na frente tinha um morro pequeno. Redondo e cheio de flor. Flor alta, baixa, rentinha no chão, dava um vento e elas iam pra lá e pra cá. E tinha também um caminho que ia subindo e virando no meio daquele mundo de flor. De um lado do morro, tinha uma floresta grande onde a lua estava querendo entrar, e era só olhar pras árvores - cada uma grande assim - que a gente ficava logo sabendo que lá no meio delas tinha cascata, rio, gruta, caverna, coisa à beça pra descobrir. Do outro lado do morro, vinha saindo um sol de dentro do mar. Mar claro, de onda mansa e água morna. Bem em cima do morro, meio tapada de flor, tinha uma casa bem branca, com uma janela de cada lado, e mais uma porta azul.

Alexandre meio que ria, meio que se engasgava com tanta alegria, e Vera só dizia:

- E eu pensei que você nunca ia chegar lá. (p.82)

Mais uma vez, as impressões sensitivas dominam o trecho, provocando uma imagem capaz de afetar emotivamente o leitor. Por tal qualidade, ela ganha numinosidade, energia psíquica, tornando-se dinâmica, ligando-se às personagens quase que por necessidade, transmitindo-se à emoção de cada uma. É a linguagem da natureza que fala às personagens: "... De um lado do morro, tinha uma floresta grande onde a lua estava querendo entrar, e era só olhar pras árvores - cada uma grande assim - que a gente ficava logo sabendo que lá no meio delas tinha cascata, rio, gruta, caverna, coisa à beça pra descobrir." (p. 82)

Como vemos, não pode deixar de ocorrer uma comunhão dinâmica entre as personagens e a natureza, na percepção de tal imagem. É o sentido de cosmicidade que as atinge, sentido transcendente, levando-as a se sentirem diminuídas perante a grandeza da imagem, aumentando o valor de intimidade do objeto, a casa, que ocupa espaço central na paisagem. A casa da madrinha, assim, aparece também como uma imagem cósmica, revelando-se a Alexandre como o espaço do seu eu profundo.

Ocupando como que o centro do universo, está, contudo, a solidão da casa, simbolizando um espaço que necessita ser habitado - a morada da consciência - não uma caixa inerte. Como objeto imaginário, tal imagem transcende o espaço geométrico e enquanto "repousa", a consciência que a apreende, desperta, se eleva. Tem-se aí o elemento natural como que aniquilando o homem para alçá-lo à sua mesma condição de sentir-se par a par com um ser da natureza - e a imagem que também colabora para tal sensação, é a do mar que fica lá do outro lado do morro: "... Do outro lado do morro vinha saindo um sol de dentro do mar. Mar claro, de onda mansa e água morna".

E o sol, símbolo da luz, agora se apresenta a Alexandre como mensageiro, incitando-o à continuidade da procura.

A riqueza simbólica do trecho aumenta. Não se pode desconsiderar a importância da chave, como um símbolo cujo significado vai sendo aos poucos desvendado:

... o Ah foi volteando o morro na calma, um cheiro tão forte de flor que os quatro ficaram até meio tontos.

- Olha a flor amarela no peito da porta azul!.... Ve

ra cochichou pra Alexandre (era segredo, ela não podia falar alto):

- Vê se a chave tá mesmo guardada no fundo da flor. ... Então Alexandre enfiou a mão na flor e tirou a chave lá de dentro. Olhou pra Vera na maior alegria. E foi só rodar a chave que a porta azul abriu bem devagar, igualzinho como o Augusto tinha dito.

Mas é ao final da narrativa que a interpretação do símbolo se completa:

Alexandre ficou olhando pra dentro da caixa. E aí, riu de contente:

- Olha a flor amarela que enfeitava o peito da porta azul. Como é que ela veio parar na minha mala? Foi você que botou ela aqui?

Vera olhou a flor; olhou Alexandre; "por que será que ele tá achando que a flor que eu botei na mala é a flor que enfeitava a porta azul? essa alama^{da} é muito menor..."

Alexandre enfiou a mão na flor pra pegar a chave da casa. Vera pensou: pronto, agora ele vai ver que é uma outra flor.

Alexandre pegou a chave e guardou no bolso:

- Que legal! Agora vou viajar com a chave da casa no bolso; não vou ter mais problema nenhum.... Agora eu posso viajar toda a vida. Quando o medo bater eu ganho dele e pronto. (pp. 93-94)

A chave revela-se, agora, o símbolo da auto-afirmação de Alexandre. Se a casa simboliza todo o espaço da sua consciência, a chave da casa opera como um símbolo de mediação para o eu total.

Quando falamos em auto-afirmação, estamos também nos referindo à sua afirmação como homem, ao que se liga o objeto chave, adquirindo mais esse significado simbólico. Se pensarmos no cavalo como simbolizando também o elemento masculino, acreditamos ter apanhado o sentido ilustrativo de todo este trecho narrativo: o da busca, pela personagem, da sua individuação.

Como Maria, em Corda Bamba, Alexandre também renasce após encontrar a casa da madrinha. E o simbolismo do novo nascimento, sempre embasado numa função transcendente (função que leva ao aguçamento da consciência ativa da personagem, favorecendo a sua percepção), vem ilustrado nestes espaços da prosa, por um maior grau de luz, como se pode perceber no trecho citado. Tem-se aí um estado iluminado, comparativamente à obscuridade do estado anterior.

Em Corda Bamba, a "iluminação" de Maria fica vinculada à imagem que antecede a visão da morte dos pais, preparando a menina para a revelação do seu eu total:

Saíram correndo. Maria também quis correr, mas não conseguiu se mexer: a garganta seca, o olho ardendo, o coração num toquetoque medonho.

Uma banda tocou forte. Corneta, tambor, prato estalando. E no meio da barulhada, a porta bateu. O quarto se acendeu todo. Era o circo em noite de espetáculo. (p. 113)

Há ainda um outro tipo de símbolo merecedor de consideração na obra de Lygia, aparecendo na narrativa O Sofá Estampado: um símbolo também de transcendência mas representado por um signo sobrenatural - uma mulher sem rosto. A figura aparece algumas vezes a Vítor, quando ele cava fundo na terra, para fugir ao acesso de tosse. Na primeira vez que a figura de mulher lhe apareceu dentro do túnel, a luz era estranha, o céu cinzento, o vento leve, o cheiro do jasmim penetrava o ambiente e o silêncio era total:

Aí apareceu uma coisa de cor voando no fim da rua. Voou. Parou. Voou de novo feito coisa que estava se mostrando, voou pra trás, sumiu, apareceu logo outra vez na mão da Mulher. Era um lenço. De seda tão fina que mesmo quando o vento parava ele ficava brincando no ar. Amarelo bem clarinho....

A Mulher veio vindo. A saia que ela vestia arrastava no chão, e a blusa tinha manga comprida e tinha gola bem alta que ia dobrando no fim.... O Vítor olhava - fascinado (e morto de medo) - a Mulher descer a rua....

O Vítor não se mexia (o coração, sim: adoidado), olhando a Mulher chegar....

O cós apertado.

A cintura fininha.

A blusa ajustada no corpo.

O medo de Vítor virou desespero quando a Mulher veio chegando; ele nem aguentou olhar.... A ponta do lenço voou pra trás. E aí o Vítor juntou um resto de coragem, se agarrou no lenço (ai! que frio que ele era) e emparelhou com a Mulher. Ela pareceu que não tinha visto, e os dois foram descendo a rua juntos, de pata e mão dada no lenço.... (pp. 64-65).

Parece claro tratar-se de uma imagem sobrenatural. A avó de Vítor, pessoa dele tão querida, havia morrido. E, na verdade, todo o clima envolvente da figura lembra um cemitério, inclusive o cheiro do jasmim. A mulher aparenta um símbolo numinoso - inclusive ela não tem rosto e o lenço que ela segura é frio.

A última vez que tal imagem aparece para Vítor, então no final da narrativa, ela revela alguns outros dados sugestivos do seu sentido. O clima físico é o mesmo:

Mas o Vítor não escutou: tinha sentido o vento aumen



tando e um amarelo aparecendo no fim da rua.... Viu o lenço feito cumprimentando, feito anunciando que alguém ia chegar. O lenço sumiu. Apareceu logo de novo na mão da Mulher. Os dois vieram vindo, e a Mulher era igualzinha como o Vítor lembrava dela: sem rosto; manga, luva, gola, sapato.... (p. 146)

Mas agora havia uma terceira personagem. O Inventor de banheiras, quem encontrara a mala deixada como herança pela avó, a Vítor. A mala estava abandonada num caminho lá na Amazônia, tendo junto dela uma carta:

"PARA QUEM ENCONTRAR ESTA MALA

A dona desta mala morreu aqui defendendo terra que era de índio, terra que era de bicho, terra que era de planta. Ela pediu para.... entregar a encomenda para ele. POR FAVOR! COLABORE."

O inventor e Vítor brincaram com o lenço da Mulher, que escapava, fugia para cima, rodopiava, voltava, até que o inventor pega na ponta do lenço; quer se soltar (o lenço é muito frio), mas a Mulher não deixa; dobra a esquina e some com o lenço e o inventor.

Fica claro que o inventor é um símbolo instrumental utilizado para indicar à personagem o caminho a seguir no futuro, pois lhe entrega a mala, bem como ajuda-o a se decidir por seguir o caminho da avó: "um dia ele arrumou a mala e foi pra Amazônia."

O símbolo numinoso que aparece na narrativa O Sofá Estampado, se revela composto. A figura não tem rosto, mas sua roupa branca bem como o lenço na cabeça, parecem simbolizar a feminilidade. Por seu lado o lenço é amarelo e ao que nos parece, são precisamente o branco e o amarelo as cores que conferem toda a energia nela contida. Tal energia pode ser percebida no trecho:

... E ela andava bonito, muito firme, muito calma, o cabelo bem penteado meio enrolado pra trás.... e o jeito dela andar também o mesmo: calma, firme, às vezes chutando a ponta da saia.... (E a Mulher sem parar, andando firme, do mesmo jeito, nem mais depressa, nem mais devagar).... (pp. 146-147)

A figura feminina parece ainda simbolizar a Mãe Terra, expressando todo o sentido emocional que liga Vítor à natureza, sentimento que tem sua origem na admiração nutrida pela avó, quem para ele simboliza, de fato, a natureza. Pela espiritualidade a envolvê-lo, tal símbolo adquire a qualidade de transcendência.

Como a figura sobrenatural aparece a Vítor no final de um túnel, precisamente ela o ilumina para o caminho da volta - o que significa iluminá-lo para suas experiências no mundo da exterioridade. Tem a função, então, de um símbolo de iniciação.

Ora, como toda iniciação tem seu começo num rito de submissão seguido de um período de contenção a que sucede o rito de libertação, as personagens na prosa de Lygia, têm possibilidade de reconciliar os elementos conflitantes das suas personalidades, chegando a um equilíbrio que as torna entes verdadeiramente autênticos.

Embora os raciocínios tecidos sobre o uso do símbolo na obra de Lygia Bojunga Nunes estejam longe de cobrir, neste sentido, toda a riqueza nela contida, acreditamos terem sido suficientes para mostrar as razões que levaram a autora à opção por seu uso, numa prosa onde um dos maiores interesses fica centralizado na consciência como o cenário da representação dos conflitos da personagem. Daí que uma das preocupações, no que diz respeito ao uso dos símbolos, é a de ilustrar o elemento psicológico por meio do significado neles contido.

Há, contudo, um grupo de imagens cujo significado mostra-se representativo do real. São as imagens alegóricas. E sendo alegóricas, são também representativas. Trazem um significado oculto sob a literalidade da linguagem que as cria, e por tal razão constituem um traço realista na obra de Lygia, na medida em que este significado oculto fica referido a uma perspectiva realista sobre o homem e sobre o mundo. É o realismo do ser e não do parecer, qualidade que marca a obra de autores contemporâneos, preocupados, mais do que com a reprodução exata e fiel do objeto, com o sentido que o mesmo evidencia nas suas relações com outros objetos - incluído, aqui, o homem.

Assim considerando, não podemos nos furtar a uma análise interpretativa dessas imagens, o que faremos a seguir.



ALEGORIAS

É inegável ser a alegoria, tanto como o símbolo, uma forma de expressão. No nosso entender, é o instrumento de que se utiliza a obra de arte para expressar o conceito.

Para Nortrop Frye,

... temos real alegoria quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos ou preceitos, e assim tenta indicar como um comentário sobre ele deveria conduzir-se. Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo "por isso eu também (állos) quero dizer aquilo" 167.

Considerando a obra de Lygia, nela podemos perceber uma intenção recorrente em todas as narrativas, de se posicionar francamente a favor ou contra determinado modo de pensar o mundo. Por isso sua prosa adquire interesse doutrinal, para cujo propósito, no plano estrutural, ela se utiliza da figura da alegoria a fim de extrair, por um tipo de linguagem que leva à imagem, efeitos reconhecidamente expressivos dessa sua intenção¹⁶⁸.

Mesmo que do ponto de vista estrutural das imagens formadas, muitas vezes num primeiro plano da leitura o leitor possa ficar sensivelmente afetado, o que não se pode desconsiderar é que tais imagens levam sempre à relação mais ampla com fatos e idéias.

Num primeiro plano, o da intuição sensível para Husserl, embora haja percepção ou evidenciação da presença "material" do objeto na consciência, por si mesmos esses dados não são significativos, pois o significado está em grande parte além da sua superfície externa. A sua apreensão implica uma atitude noética, sendo que a ela fica vinculado o verdadeiro sentido que dá forma aos referidos dados.

Não se tira, então, a importância de tais dados e mesmo o seu poder de expressão, pois esse poder de expressão pode, em certos casos como é o da alegoria, criar uma ima-

167. Frye, Anatomia da Crítica, p. 93.

168. Por isso ganha relevo, neste capítulo, o elemento socio lógico - tanto o específico como o genérico.



gem do verdadeiro correlativo noemático - a coisa percebida e vivenciada - da experiência estética¹⁶⁹.

O efeito estético, por exemplo, causado pelas imagens que superpõem a elementos da natureza, o desenrolar de um drama humano (e a obra de Lygia oferece alguns bons exemplos), não pode ser desprezado.

Um trecho exemplar é o intitulado "A Casa dos Consertos", parte da ficção denominada A Bolsa Amarela. Dada a sua relevância na situação em pauta, nos permitimos transcrevê-lo quase totalmente. Raquel e o galo Afonso levam a Guarda-Chuva para consertar na Casa dos Consertos. A cena fica narrada por Raquel:

Entrei. A Casa dos Consertos se dividia em quatro partes. Na primeira tinha uma menina assim da minha idade; na outra tinha um homem; na outra, uma mulher, e na outra, um velho. A menina estava estudando, a mulher cozinhando, o homem consertando um relógio, o velho consertando uma panela.

Tossi - pra ver se eles olhavam pra mim. Mas os quatro estavam tão interessados no que estavam fazendo que nem me viram nem nada.

A mulher cozinhava cantando baixinho. Uma música boa mesmo da gente ouvir. Volta e meia ela provava a comida, e aí ficava com uma cara ainda mais feliz.

Tinha um bolo assando no forno; a casa toda cheirava a bolo. Um cheiro tão bom, que o Afonso, as minhas vontades, o Alfinete, todo o mundo resolveu espiar pela janela pra ver a cara do cheiro. Falei: -

Hmm, que delícia! - Mas os quatro não ouviram.

A menina estava fazendo o mapa do mundo. Caprichava nas cores pra ver se cada país ficava tão bom quanto o outro, escrevia nome de capital, de cidade, parava pra pensar, olhava nos livros, escrevia de novo, desenhava outra vez.

O homem botou o relógio no ouvido e ficou todo satisfeito:

- Ah, agora sim, o tique-taque está bom, agora sim!

E o velho espiou o fundo da panela e falou:

- Vou soldar essa panela tão bem soldada que ela ainda vai cozinhar muitos anos. - Deu uma risada. -

Bobalhona! pensou que só porque estava velha não servia pra mais nada.

E os quatro pararam o que tavam fazendo só pra rir da panela, que era tão bofa, coitada, que achava que só porque era velha não servia pra mais nada.

A parede do fundo da Casa dos Consertos só tinha livro. Livro do chão até o teto.

O Afonso achou que tinha que dizer uma coisa e disse:

169. Tais raciocínios podem indicar não ser apenas por sensações que a obra de arte se faz, mas ela se dirige, também, ao entendimento.



- Oi. - Mas bem baixinho. Acho que de propósito pra ninguém ouvir.

O homem pendurou o relógio na parede:

- Pronto, você tá curado. - Pegou um vaso quebrado e fez uma festinha nele: - Agora vamos ver como é que eu colo você. - Examinou ele bem. - Você vai ficar novo. Ninguém vai pensar que já quiseram até te jogar fora.

Tinha milhões de coisas penduradas na parede: cadeira, roupa, caneta, rádio, bicicleta, tinha até um cachorro de verdade com a boca amarrada. Fiquei boa: será que ele também tava ali pra consertar?

Aí eles me viram. Deram um oi superlegal. Peguei a Guarda-chuva e mostrei pro homem:

- O senhor podia consertar essa Guarda-chuva pra mim?

Ele examinou a Guarda-chuva com muito cuidado:

- Puxa, ela deve ter levado cada tombo!

- Se levou. E agora não pode nem abrir nem passar pra grande nem nada. Tem conserto?

- Claro que tem. Quase tudo tem conserto.

- E o cachorro? Também tá aí pra consertar?

Quando ele ia responder, o relógio começou a bater. Era um relógio grandão. Pendurado na parede. E batia hora tocando música. Mas não era uma música antiga não: era uma música tão quente que todo o mundo ficou logo ligado e deixou tudo que tava fazendo pra ir pro meio da casa dançar.... O Afonso foi ficando tão animado que pulou pra fora da bolsa e gritou:

- Vamos lá, Raquel!

E aí eu fui também.... de repente, a música parou.

Tudo que é música que acaba, vai ficando mais devagar.... e a gente vê que ela tá chegando no fim.

Mas a música do relógio não. Parou de estalo.... E aí a menina, o homem, o velho e a mulher também pararam de estalo.... Olharam pra ver onde é que tinham parado. O homem tinha parado junto do fogão, o velho junto do mapa, a menina junto da Guarda-chuva, e a mulher perto da panela e da solda. Nem olharam outra vez: o homem foi logo cozinhando, o avô abriu uns livros e começou a estudar, a mulher desatou a soldar panela, e a menina examinou a Guarda-chuva com jeito de quem entende de guarda-chuva e me perguntou:

- Você tem pressa?....

- Então amanhã tá pronto.

Mas eu fiquei parada, querendo entender melhor a gente daquela casa.... (pp. 96 a 98)

Interrompemos o trecho para em primeiro lugar, chamar a atenção sobre o elemento sensitivo da imagem ou das imagens formadas no texto, porque tal elemento fica compatível com um modo de pensar a relação entre o homem e o objeto e, neste caso, a alegoria nos leva ao humanismo de Marx. Segundo o pensador, a apropriação de si mesmo pelo homem pressupõe todas as suas relações "humanas" com o Mundo, o que implica o uso de todos os órgãos que promovam a sua individualidade: o ouvir, o falar, o sentir o tato, o olfato, o pen-

sar, o querer, o agir, o amar. Todas essas relações com o Mundo são, enquanto comportamento em face do objeto, apropriações desse objeto. O objeto não é o mesmo para o olfato ou para o tato e é precisamente a sua essência particular o modo também particular de sua objetivação. Assim, o modo como os órgãos dos sentidos (e aqui falamos também dos sentidos internos) se comportam perante o objeto, constituem manifestações da realidade humana. O modo como os sentidos se relacionam com o objeto, significa "amor" ao objeto. O homem se afirma no mundo objetivo pelo pensamento, mas também por todos os seus sentidos - por aí realiza a objetivação de si próprio, ou seja, a sua individualidade.

Ora, tais idéias¹⁷⁰ parecem de fato estar contidas na alegoria proposta para análise. Para um leitor identificado com esta perspectiva teórica, uma leitura primeira pode sensibilizá-lo ao ponto de "ouvir" o relógio tocar música, "sentir" o seu ritmo moderno, "sentir" o cheiro do bolo, "ver" o avô consertando a panela, "ver" a panela (embora nenhuma indicação seja feita pela linguagem a respeito do seu tamanho, da sua cor), "sentir" o seu uso - o quanto ela está gasta que precisa de concerto. "Sentir" a tranquilidade e a alegria daquelas pessoas, se alegrar com a dança.

Contudo a imagem atrai, também, para um segundo sentido metaforizado esteticamente. Ela não permanece no nível da intuição sensível, da imediação do fenômeno, mas vai além, na intuição da essência fenomenal, da apreensão do conceito (e disso as reflexões teóricas tecidas acima já constituem indicação).. Isso tudo sem nos esquecermos de que o significado alegórico fica promovido a partir da história literal. Os conceitos abstratos se formam amparados na imagem dos objetos fluentes e concretos.

No caso em pauta, o que a partir da imagem fica proposto, vem a ser o encoberto pela ideologia. A alegoria desmascara a ideologia do capitalismo com sua sociedade de consumo, com o modo como explora o homem pelo trabalho. E isso pelo recurso da afirmação do seu contrário, tornado nítido no nível denotativo da linguagem. Propondo-se como uma contra-ideolo-

170. Marx-Engels, Teoria sobre a Literatura e a Arte, pp. 48-49.



gia, ela ressalta o elemento ideológico (no sentido de falsa consciência).

O que a expressão estética faz ver, então, é a imagem duma vida livre da coerção da prática vigente, da coação social que pesa sobre o indivíduo.

O que na verdade ganha relevo pela imagem alegórica, vem a ser um conceito sobre o trabalho - o do trabalho como necessidade, como prazer, como liberdade. Como movimento dialético que caminha no sentido de: necessidade que gera trabalho, que gera prazer.

Com isso o trecho acaba por significar, também, o conceito de alienação. Expressando no nível da denotação uma sociedade não alienada, aquela em que a divisão do trabalho (trabalho intelectual e trabalho manual) responsável pela formação de homens estreitos e limitados teria sido abolida, fazendo que as relações entre os homens e entre esses e os demais objetos se apresentem como relações claras e inteligíveis, portanto não obscuras, acaba por sugerir o seu contrário. A afirmação de uma sociedade "humanizada" fica contraposta a negação da sociedade capitalista.

A abolição da divisão do trabalho fica nítida no texto, pela continuidade que cada membro da família dá à ocupação do outro, como se todos estivessem sempre preparados para qualquer ocupação: o homem que antes consertava relógio, passa a fazer o que era tarefa da mulher, ou seja, cozinhar, enquanto esta passa a soldar panela, ocupação desempenhada pelo velho, quem, após a dança, abre um livro para estudar, substituindo a ocupação da menina que passa para o trabalho de oficina, se pondo a examinar a Guarda-chuva, na intenção de consertá-la.

E o trabalho, qualquer que seja, se mostra gratificante para todos: a mulher, por exemplo, se sente feliz cozinhando, como mostra o trecho acima grifado. O velho ri da panela provocando riso nos demais e a chama de bobalhona só porque ela pensava, que estando velha, "não servia pra mais nada".

Fica também claro aqui, um outro significado alegórico que é o da valorização do humano independente da categoria social a qual o homem pertença, traduzido na metáfora: "Pensou que só porque estava velha não servia pra mais nada". O homem não se mostra inútil só pelo fato de estar velho - são



as qualidades humanas superando o elemento sócio-cultural. E isso não deixa de ser um posicionamento crítico da narrativa contra as sociedades onde o velho, alienado forçosamente do processo produtivo, se aliena de si mesmo.

O homem colando ao ouvido o relógio que havia acabado de consertar, expressa a fisionomia de uma pessoa satisfeita, significando, como vimos acima, a apropriação do objeto pelos sentidos, o que resulta na apropriação de si mesmo pelo homem.

Pela alegoria fica transmitido, enfim, o significado da valorização do trabalho como um meio de expressão e de exteriorização da pessoa. A existência se revelando no próprio produto do trabalho: a satisfação da mulher ao cozinhar, o cheiro do bolo impregnando os sentidos de Maria, o aprazimento do homem pela certeza de que o relógio estava consertado, a preocupação da menina em desenhar cada país tão bem quanto o outro. Não só o se sentir como um existente de fato, fica viabilizado pelo conceito de trabalho aqui implícito. Pela imagem fica revelado, também, um modo de existência o qual não empenha apenas a força material do homem, mas, especialmente, a sua força espiritual: além do trabalhar com amor, gostando do que se faz, o ser, no trabalho, solidário ao outro.

Pelo exemplo da menina, quem desenhando, caprichava nas cores para ver se cada país ficava tão bonito como o outro, adquire sentido o conceito de solidariedade, o qual fica compatível com a consideração da essência do homem como ser social e com o da sociedade como praxis: interação e ação.

O trecho, contudo, não termina aí, se enriquecendo em significado com o que vem a seguir:

Mas eu fiquei parada, querendo entender melhor a gente daquela casa. Apontei o homem:

- Ele é teu pai?

- É. - E aí ela apresentou os três: - Meu pai, minha mãe e meu avô.

Eles me deram um sorriso legal, e eu cochichei pra menina:

- Por que é que ele tá cozinhando?

Ela me olhou espantada:

- O quê?

Perguntei ainda mais baixo:

- Por que é que ele tá cozinhando e tua mãe soldando panela?

- Porque ela hoje já cozinhou bastante e ele já con

sertou uma porção de coisas; e eu também já estudei um bocado de coisas e meu avô soldou muita panela: tava na hora de trocar tudo....

- Pra ninguém achar que tá fazendo uma coisa demais. E pra ninguém achar que tá fazendo uma coisa menos legal do que o outro.

- Teu avô tá estudando?....

- Velho daquele jeito? (Era meio chato conversar com ela: só eu cochichava; ela falava normal, todo mundo ouvia.)

- Ele só é velho por fora. O pensamento dele tá sempre novo....

Porque ele tá sempre estudando....

- Tem sempre coisa nova pra aprender.

- E quem é que resolve o que cada um estuda?....

- É o chefe da casa. Quem é? Teu pai ou teu avô?

- Mas pra que que precisa de chefe?....

- Cada um estuda o que gosta mais. Tem livro aí; a gente escolhe o que quer....

- Mas... e o resto?....

- Não tem sempre uma porção de coisas pra resolver? quem é que resolve?

- Nós quatro. Pra isso todo dia tem hora de resolver coisa....

- Você também pode achar?

- Claro! eu também moro aqui, eu também estudo, eu também cozinho, eu também conserto. Aqui todo mundo acha igual....

- Aí o relógio bateu outra vez. O pai... gritou:

- Almoço!.... Abriu o forno, tirou o bolo, perguntou se eu queria comer.... E perguntei pra menina:

- Como é que você se chama, hem?

- Lorelai.... Me despedi correndo... a Lorelai foi comigo até a esquina... o Afonso enfiou a cabeça na janela e perguntou:

- E o cachorro pendurado?....

- O que é que ele tem?

- Um grilo esquisito: só pensa em morder os outros....

No caminho o Afonso falou:

- Aposto que costuraram o pensamento daquele cachorro. Viu só quanta gente de pensamento costurado?....
(pp. 98 a 101)

Como se percebe, a imagem da Casa dos Consertos, na sua totalidade¹⁷¹, expressa o sonho de um mundo em que a situação real seria totalmente diferente daquela em que vive a personagem Raquel. Um mundo no qual o econômico não teria primazia, inclusive porque o trabalho nesse mundo perspectivado como o mais justo, seria um fim em si mesmo e não um meio para obter, quer direta, quer indiretamente, seja poder, seja prestígio. O econômico passa então para um segundo plano na vida do indivíduo, o que significa na perspectiva marxista, o sal-

171. As frases excluídas das citações, são irrelevantes para os nossos fins, neste momento.

to do reino da necessidade para o reino da liberdade. Tem-se aí o indivíduo não explorado nas suas relações de trabalho, todos participando igualmente da produção, numa sociedade ca racterizada como igualitária.

A questão maior posta pela alegoria, fica resumida na realização do homem pelo trabalho, se objetivando como um ser livre e feliz. Para tanto, a comunidade entra como um va lor central - a realização histórica de uma comunidade autêntica onde a divisão do trabalho estaria abolida: todos fazem do tudo, segundo suas necessidades. Tal comunidade só pode existir, então, entre homens livres, ficando abolidas tanto a diferenciação por classes, como a exploração pelo trabalho.

A família de Lorelai não tem chefes e isso significa uma diferença na estrutura de poder se comparada com a socie dade de onde provém a personagem Maria, como este trabalho já evidenciou principalmente tomando como exemplar o comportamento de dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Do mesmo modo não há entraves jurídicos - a menina Lorelai, embora criança, tem os mesmos direitos que os demais - desde que todos têm a exata noção do dever.

A imagem da família de Lorelai fica, assim, contraposta à imagem promovida pela narrativa em se tratando da socie dade simbolizada na figura da avó, dona Maria Cecília, colocando em evidência o contraste entre duas visões do mundo: de um lado, a que neste trecho a diegese promove e, de outro, a que se explicita pelo significado alegórico. Por seu lado, o significado alegórico sobrepõe-se ao significado estético, a partir do qual fica ressaltada a qualidade de verossimilhança da narrativa.

A idéia de uma comunidade autêntica volta nos demais livros da autora. Em Corda Bamba ela fica proposta no final da narrativa: um recanto na Bahia, onde Maria era esperada por Barbuda e Foguinho.

Voltando à alegoria analisada, a linguagem expressa aí também seu posicionamento crítico com relação à sociedade de consumo, sociedade onde o objeto material fica rápida e facilmente substituído. As frases construídas para afirmar o valor de uso dos objetos (Quase tudo tem conserto; Bobalhonina! pensou que só porque estava velha não servia pra mais na da; etc.) mostram o posicionamento contra esse tipo de socie dade com seus objetos descartáveis, como são também metafóri

cas com relação a uma outra realidade que é a da valorização do humano em toda a sua plenitude. A frase "Quase tudo tem conserto", expressa a fé num homem real, apesar de um aparente idealismo. A fé num homem cuja natureza é também errar, bem como corrigir o erro. E isso não significa pensar o homem segundo moldes renascentistas.

Enquanto o discurso promove como primeiro significado a concepção do objeto como valor de uso, o significado alegórico acaba por condená-lo como valor de troca, responsável, nas sociedades capitalistas, pelas transformações das relações naturais entre os homens e entre estes e os objetos, em relações reificadas, fenômeno incompatível com a perspectiva humanista da qual se coloca a narrativa. A subversão dos valores humanistas no mundo do capitalismo, acaba por afetar mecanismos psicológicos dos indivíduos, desequilibrando-os, alterando as suas relações de solidariedade.

Na linha marxista, a reabsorção do objeto com seu valor de uso só será possível, se abolida a propriedade privada dos meios de produção, após o que haveria a emancipação total de todos os sentidos e de todas as qualidades humanas - isso significaria liberdade e ausência de alienação, possibilidade do homem se expressar de forma absoluta¹⁷².

Com relação a esse tema, a obra de Lygia se posiciona¹⁷³ contra a censura a que se viu vitimado o homem brasileiro de duas décadas para cá, se utilizando, inclusive, de um símbolo recorrente: o do pensamento costurado. Por exemplo, em A Bolsa Amarela, temos tanto um galo cujo pensamento foi costurado, como um cachorro que tem um "grilo esquisito na cabeça" e que por isso só pensa em morder as pessoas. Em A Casa da Madrinha, a personagem Pavão, tendo de se submeter ao uso de um filtro no cérebro, pensa pingado.

Voltando ao trecho citado, ao mesmo tempo que a linguagem tende à valorização das qualidades de uso do objeto supe-

172. Tais reflexões poderiam nos levar a conceber como idealista uma narrativa que se posicione segundo tal perspectiva. Contudo, esta maneira de pensar sobre o homem vem sempre acompanhada do modo como as relações entre os homens, bem como entre eles e os objetos se dão, na realidade. Fica, inclusive promovido, do ponto de vista estrutural, o "diálogo" entre estas duas visões do mundo.

173. O melhor exemplo é o do livro A Casa da Madrinha.

rando o seu valor de troca, pela alegoria a prosa se posiciona contra uma sociedade onde um conjunto autônomo tende a se apossar de modo exclusivo de todas as manifestações da vida humana. Com isso vai também contra o conceito de consciência reflexa¹⁷⁴, conceito que expressa um tipo particular de relações entre a infra e a superestrutura, onde a consciência tende a se tornar um simples reflexo e a perder toda a função ativa (Esse é o maior problema de Raquel em A Bolsa Amarela, que luta por não perder a sua individualidade - menina questionadora dos valores do seu meio, especialmente aqueles ligados à sua condição de criança e de mulher)¹⁷⁵. Embora tal contestação tome conta de toda a diegese, no trecho citado ela fica transparente no assombro de Raquel ao conhecer uma família que não precisava de chefe, bem como o reconhecimento de que naquela família todos tinham idênticos direitos e as mesmas obrigações. O que ocorria na sua família era bem diferente: ela não podia partilhar da conversa entre adultos, vestia as roupas que não serviam para os irmãos, e era ridicularizada quanto aos comportamentos que refletiam suas atitudes mais íntimas, como o que aconteceu com a história que ela compôs sobre um galo que resolve fugir do galinheiro porque se recusava ser chefe de quinze galinhas. A história caiu nas mãos da irmã, que deu para a mãe ler, que deu para o pai, que deu para o irmão, que deu para a outra irmã, que deu para a vizinha, que deu para o marido "que ainda por cima é síndico".

Agora, naquela casa de consertos, ela ouve de Lorelai, que a família, em conjunto, decide sobre qualquer atitude a tomar, bem como que as suas decisões de menina valem tanto quanto as de um adulto.

Sem esgotarmos o significado alegórico do texto, gostaríamos de lembrar ainda o conceito de estudo extraído da alegoria, conceito que entra na prosa associado ao de trabalho, no sentido de uma atividade necessária e prazerosa. Compatibilizando-se com o modo dialético de pensar a realidade e tudo que a forma, nenhuma "verdade" jamais se esgota em um pretenso conhecimento absoluto do objeto, o que faz do estudo

174. Essa constitui uma tônica de toda a obra da autora.

175. Também é o problema de Maria, em Corda Bamba, como acreditamos poder ser inferido das reflexões tecidas até agora sobre essa narrativa.

uma atividade permanente por meio da qual, se exercitando, o homem supera a si próprio. Revelando-se como uma atividade de trabalho, o estudo também significa prazer, por isso, tem de ser encarado como algo agradável¹⁷⁶.

Enfim, toda a situação daquela família é nova para Raquel, o que lhe provoca uma sensação de irrealidade. No nível da história literal, podemos pensar ser esta a razão que leva Raquel a falar baixinho, cochichado. Contudo, o significado alegórico pode, aqui, ser outro: o falar baixinho de Raquel, como mostram as frases grifadas na citação, pode estar revelando a pertinência da menina a uma sociedade onde as relações entre os indivíduos não são perfeitamente claras, impedindo-os (poderia ser lembrada a censura) de se expressarem com naturalidade. Isso apesar do significado estético da imagem, motivando a impressão de que a menina falava baixinho para não romper a relação de intimidade que a unia a Lorelai. Por esta relação com a menina, bem como por tudo o que significava para ela a família então conhecida, Raquel começa a encarar como positivo o ser menina e mulher.

O trecho completa o seu significado alegórico dentro da perspectiva marxista quando, no seu final, ocorre um diálogo entre a menina e o galo Afonso:

Você vai lá sozinho, apanha a Guarda-chuva, leva uma carta que eu vou escrever pra Lorelai, e diz que quando o meu castigo acabar eu apareço.

- Mas eu não tenho dinheiro pra pagar o conserto.

- Nem eu.

- Então como é que vai ser?

Pensei.

- Leva a "História de um Galo de Briga e de um Carretel de Linha Forte". Vê se eles trocam a história pelo conserto. (p. 103)

Pelo grifo fica transparente a verdade segundo a qual Raquel havia assimilado um novo conceito de vida.

Por aí se pode dizer - e isso abrange todos os livros da autora, que a sua obra absorve as contradições da sociedade capitalista, na tentativa bem sucedida de solucioná-las artisticamente. O que caracteriza, como veremos, um traço do seu estilo.

176. A crítica à posição contrária que vê no estudo não um fim em si mesmo mas uma atividade com vistas a um objetivo exterior, fica nítida em situações de aula no livro Corda Bamba, às quais já nos referimos.

Um outro bom exemplo do uso da figura da alegoria para significar uma visão do mundo sob o prisma de um enfoque humanista, está no livro A Casa da Madrinha, um dos trechos da narrativa, intitulado "A Professora e a Maleta". Nesse trecho, a história registra o esforço de uma professora em tornar o mais agradável possível o seu relacionamento com os alunos nas situações de aprendizagem, bem como os obstáculos encontrados para tanto:

A professora era gorducha; a maleta também. A professora era jovem; a maleta era velha, meio estragada, e de um lado tinha o desenho de um garoto e uma garota de mão dada, vestindo igual, cabelo igual, risada igual.

A professora gostava de ver a classe contente, mal entrava na aula já ia contando uma coisa engraçada. Depois abria a maleta e escolhia o pacote do dia. Tinha pacote pequenininho, médio, grande, tinha pacote embrulhado em papel de seda, metido em saquinho de plástico... de tudo quanto é cor....

Só pela cor do pacote as crianças já sabiam tudo o que ia acontecer: Pacote azul era dia de inventar brincadeira de juntar menino e menina: não ficava mais valendo aquela história mofada de menino só brinca disso, menina só brinca daquilo, meninos do lado de cá, meninas do lado de lá. Pacote cor-de-rosa era dia de aprender a cozinhar.... Era um tal de experimentar receita que só vendo. (Um dia a diretora da escola entrou na classe justo na hora que Alexandre estava ensinando um garoto a fazer uns bolinhos de trigo.... Que matemática era aquela que a professora estava inventando?.... Mas saiu sem dizer nada.)

Pacote vermelho era dia de viajar... enfileiravam as cadeiras pra fingir de avião e trem; quando chegavam nos retratos um ia contando pro outro tudo que sabia do lugar....

Pacote verde era dia de aprender a pregar botão, botar fecho, fazer bainha na calça e na saia.... de aprender a consertar sapato. E tinha um verde... amarelado, que as crianças adoravam: era dia da Professora abrir pacote de história....

E tinha um pacote branco que só servia pra Professora esconder e pra turma brincar de achar. Quem achava ia pro quadro-negro dar aula....

No dia que Alexandre achou o pacote, resolveu contar pra turma como é que ele vendia amendoim na praia. No melhor da aula, um grupo de pais de alunos, que estava visitando a escola, entrou na sala. Quando a aula acabou, um deles perguntou pra Professora:

- A senhora está querendo ensinar meu filho a ganhar a vida vendendo amendoim?

No outro dia saiu fofoca: contaram pra Alexandre que tinha um pessoal que não estava gostando da maleta da professora....

Um disse que era a diretora, outro disse que era uma

outra professora... o pai de um aluno... o faxineiro... e foi um tal de um disse que o outro falou, que ninguém ficou sabendo direito:

Aí, uns dias depois, choveu muito.... Quase ninguém foi à escola.... Lá pelas tantas a Professora chegou. Mas chegou sem a maleta....

- Cadê a maleta?....

- Perdi....

Mas então compra outra maleta, pronto!....

- Não dá, Alexandre. Eles não estão mais fabricando essas malas hoje em dia. (pp. 37 a 40)

O conceito de estudo como trabalho, como atividade em si mesma prazerosa e fazendo parte do homem como uma necessidade, volta transmitido neste espaço da narrativa onde a palavra Professora aparece com inicial maiúscula, como a dignificar o seu papel na sociedade. Rebaixada como categoria no contexto social inspirador da obra, a ocupação em pauta alcança, com a maiúscula, a valorização merecida. Uma visão crítica da referida instituição no modo como se apresenta nos dias de hoje incide, pelo significado alegórico, principalmente na transmissão de um conhecimento abstrato, desvinculado da realidade.

Da mesma forma fica questionada a diferenciação social entre homens e mulheres, a partir da frase: "... não ficava valendo aquela história mofada de menino só brinca disso, menina só brinca daquilo, meninos do lado de cá, meninas do lado de lá". Essa diferenciação, aparentemente simplista, adquire um significado mais amplo, o qual, no seu desvendamento progressivo, vai sendo entendido como uma diferenciação na estrutura do poder: alguns ficam do lado de cá, outros do lado de lá. Há um grande receio da parte de um dos pais, de que seu filho "mude de lado", influenciado pelas histórias de Alexandre: "A senhora está querendo ensinar meu filho a ganhar a vida vendendo amendoim?"

A alegoria, contudo, tem um significado ainda mais abrangente. Dela se depreende o conceito de praxis, ao qual ficam vinculados mais outros dois conceitos: o de alienação e o de liberdade. A indignação dos pais, o medo de seus filhos virem a fazer opções conscientes de vida, não condizentes com as suas aspirações, revela uma preocupação em reforçar a alienação como um valor a ser mantido em determinado tipo de sociedade.

O modo como a professora desenvolve seus trabalhos junto aos alunos, sugere ser o estudo uma atividade a mais natu



ral possível, além de se mostrar um desempenho agradável e produtivo. E o objeto motivador da expectativa positiva dos alunos com relação à aprendizagem, vem a ser a maleta da professora, em cujo exterior havia "o desenho de um garoto e de uma garota de mão dada, vestindo igual, cabelô igual, risada igual". Isso faz, da maleta, um símbolo da igualdade entre os indivíduos, seja do ponto de vista cultural (vestindo igual), seja do ponto de vista natural (de mão dada, cabelo igual, risada igual), valor almejado pela professora, compatível com uma perspectiva humanista sobre o homem. Tem-se por aí a idéia de uma sociedade humanizada ou de uma humanidade socializada.

A agradabilidade da aula fica acentuada no momento em que a professora entra na classe, contando sempre uma coisa engraçada no intuito de ver os alunos contentes - o que aumenta a disposição favorável para o estudo, mas sugere, pelo significado alegórico, a comparação com outro tipo de professor que é aquele que, por injunções históricas de um momento, não se sente motivado para despertar estado de espírito semelhante ao despertado pela professora nos seus alunos - para tanto ele precisa ser, antes de mais nada, educado. E para se modificar teria de haver, antes de mais nada, modificações das situações que envolvem o seu trabalho como educador¹⁷⁷.

No interior da maleta, havia pacotes de tamanhos e cores variados simbolizando diferentes atividades a serem cumpridas em sala de aula. Para cada atividade, o conhecimento teórico aliava-se à prática. A teoria posta em ação, como no caso da matemática, aprendida no ato de experimentar receitas; da geografia e da história, centradas nas experiências dos que já haviam estado em determinados lugares, etc; a teoria, como já dissemos, posta em ação, objetivando o homem pelo despertar de todos os seus sentidos, quer internos, quer externos, bem como do seu pensamento. O conceito de trabalho como objetivação do homem fica aí mais uma vez ressaltado, além do que o lado criativo do aluno também ficava despertado quando contava histórias de sua vida para toda a classe. Tem-se então uma escola contribuindo para a transformação do homem no sentido desejado por um enfoque teórico que o vê como um ser

177. Cabe aqui a releitura do capítulo "Aula Particular", já citado como compondo Corda Bamba.



produtor, criador. A escola colaborando para que o aluno atinja a sua verdadeira essência por meio de atividades reais, provocando, pelo estudo, a interação entre teoria e prática, incentivando com isso a transformação da sociedade mediante a ação consciente do homem.

Contudo esse modo de ser da professora é encarado negativamente por todo o pessoal (exceção feita a Alexandre) ligado à instituição, o que se expressa pela diegese: "... contaram pra Alexandre que tinha um pessoal que não estava gostando da maleta... um disse que era a diretora, outro disse que era uma outra professora... o pai de um aluno... o faxineiro..."

Isso coloca duas visões do mundo - particularizadas num domínio do social - de forma contrastiva, recurso muito utilizado pela autora, possibilitando, de parte do leitor, que tire suas próprias conclusões sobre o modo mais "justo" de vida, a partir de um movimento dialético da linguagem no modo como fica utilizada pela alegoria.

Essas duas visões do mundo colocam também em cheque o sentido da liberdade e da alienação.

No centro de toda a alegoria sobressai, mais uma vez, o conceito de trabalho. Se por um lado pelo trabalho o homem se exterioriza, se objetiva, fazendo-se a si mesmo e se elevando na condição humana, nas sociedades capitalistas, segundo Marx, ele fica responsável pela alienação tanto individual como social. Na cisão entre trabalho material e trabalho intelectual, a consciência pode imaginar-se a si própria como coisa alheia à consciência da prática existente. A alegoria sugere, então, uma relação antitética entre os dois significados: o literal e o simbólico. Assim sendo, o trabalho como atividade que deveria objetivar uma relação social, não se apresenta como tal; a relação fica "coisificada" e a forma coisificada de se manifestar a relação social (o que transp^arece no capítulo "O Presente de Aniversário" na narrativa Corda Bamba), não corresponde à verdadeira natureza social das relações que se produzem pelo trabalho (ou que deveriam se produzir).

São essas relações as que a professora tenta recuperar, na medida em que faz do estudo uma atividade capaz de tornar manifesta a essência social do homem.



Outro conceito abrangido pelo significado alegórico do texto (embora também se registre até certo ponto no nível literal da linguagem), é o de censura. A censura tanto de parte da diretora, como dos pais de alunos e de outros elementos vinculados à escola, como já vimos, fica transparente quando a professora volta para a escola num dia de chuva, sem a sua maleta. O significado estético ligado à imagem de um dia chuvoso ajuda a configurar o clima psicológico em que se encontra a moça, que tem a cara inchada de tanto chorar, proibida de continuar ministrando suas aulas nos moldes como vinha fazendo.

Neste ponto, mais uma vez a obra de Lygia registra homologia com a estrutura do contexto, especialmente da sociedade brasileira de 1964 para os anos que seguem, período marcado por um regime autoritário, tendo, como uma das suas determinações primeiras, a limitação da livre manifestação do pensamento.

Assumindo papel de "delegados da censura", são, talvez na sua inconsciência, os pais, a diretora e mesmo os colegas, quem se arrogam de mantenedores da ordem pública. E no caso, as atitudes da professora em classe, eram por eles consideradas como alta subversão¹⁷⁸.

Voltando ao texto citado, sentido literal e sentido alegórico ficam antiteticamente relacionados, evidenciando a estrutura dialógica do texto.

A intertextualidade mostra-se um traço digno de menção na obra de Lygia, especialmente quando verificada entre uma narrativa e outra também de sua autoria. Ela fica mais significativa quando os textos contrastam na referência a temas comuns. Por exemplo, a alegoria criada com o envolvimento da relação professor-aluno em sala de aula, se contrapõe à situação criada sobre o mesmo tema em Corda Bamba, sob o título "Aula Particular". Enquanto na primeira o plano literal da linguagem deixa transparecer uma perspectiva humanista sobre o homem e o mundo, produzindo como um segundo sentido uma vi

178. Sob esse mesmo rótulo, o da manutenção da ordem, os rigores da censura podem ser também inferidos da obra de Lygia, por exemplo em A Casa da Madrinha, na qual a personagem Pavão é torturada ao ponto de ter limitada a manifestação do seu pensamento.

são negativa da sociedade capitalista¹⁷⁹, na segunda alegoria, o contrário ocorre: o estudo aí é visto como uma atividade desagradável num primeiro plano da enunciação, como algo não necessário, sugerindo pela alegoria a importância do relacionamento humano solidário para a realização satisfatória de qualquer trabalho. Em Corda Bamba, a identificação da professora com um cão - ela dava aula com os pés em cima de um cachorro - fica tão intensa, ao ponto do cão chegar mesmo a simbolizá-la. E como ele é bravo e assustador, assim Maria sente Dona Eunice. Com relação à intertextualidade, comparável fica a simplicidade da primeira professora, à sofisticação aparente da segunda, que tem os dedos cheios de anéis, unhas pintadas de vermelho escuro e o braço cheio de pulseiras. Registre-se, ainda, a primeira não tem nome, mas o narrador a ela se refere como Professora, com inicial maiúscula. Isso pode ser um indicador de que no plano da significação a personagem pode ser vista como indivíduo padrão, isto é, como deveriam ser todos os professores. O vocábulo Professora está, na verdade, substituindo o nome de qualquer pessoa que desempenhe idêntica função e se comporte como tal, no sentido indicado pela narrativa. Neste caso a personagem mostra-se como uma figura tanto simbólica como representativa. Temos então uma perspectiva que se afirma num primeiro plano do significado em um dos livros, para ser negada no outro livro, e vice-versa, uma perspectiva que se afirma num segundo nível, em uma das narrativas, para ser negada na outra.

Se ainda quisermos evidenciar os contrastes, temos, de um lado o vocábulo Professora com inicial maiúscula, como já foi visto, e, de outro, a palavra Dona (também com maiúscula) antecedendo o nome da personagem, o que pode estar significando uma condição de autoridade institucionalizada e de poder, não configurada no primeiro caso, além de individualizar a personagem - Dona Eunice - não tomando-a como indivíduo padrão a ser imitado. Apesar disso, Dona Eunice é, também,

179. Embora tal perspectiva transpareça também no plano da literalidade, o que fica sugerido a partir deste plano, abrange um significado bem mais ampliado do que o propiciado pela denotação. Com isso revela-se também marcado o dialogismo dentro de um mesmo espaço narrativo, traço estrutural comum às diversas narrativas.

uma personagem representativa além de simbólica.

A alegoria criada sob o título "Aula Particular", que no nível da diegese narra descritivamente uma situação de aula particular como sugere o título, na verdade tem sua significação ampliada para uma visão crítica da instituição educacional característica do contexto transfigurado. O mesmo ocorre no texto "A Professora e a Maleta", quando no final do trecho a personagem Alexandre pede à professora que compre outra maleta para substituir a primeira, obtendo como resposta: " - Não dá, Alexandre. Eles não estão mais fabricando essas maletas hoje em dia.", o que poderia ser traduzido pela não conveniência de se tomar atitudes em sala de aula semelhantes às que ela tomava.

Mais uma vez, então, as narrativas de Lygia se colocam literariamente como tentativas de superar a contradição iminente à instituição em apreço: a educação sistematizada. Neste caso a utilização da figura da alegoria fica justificada: fundindo-se com o fluente da história concreta, os conceitos abstratos acabam igualmente por se concretizar, provocando a associação dos elementos estéticos, representativos e ilustrativos na configuração polivalente do significado - uma pluralidade semântica tendo, como ponto de partida, o significante.

Embora seja o livro Corda Bamba bastante rico no tocante ao uso das alegorias, um dos trechos mais interessantes a merecer comentários neste sentido parece ser o capítulo "O Presente de Aniversário". Por outro lado, se voltamos a nos interessar por esse trecho da prosa, é porque também ele se mostra exemplar com relação a todos os elementos até agora levantados sobre a obra da autora.

Relembrando, "O Presente de Aniversário" registra a festa dos sete anos de Maria, comemorada no apartamento da avó, integrada pela Menina, a avó e dois grandes cães (ali colocados para simbolizar toda a repressão de que é vítima a aniversariante), quando ela recebe como presente uma Velha de verdade. A grande caixa contendo a Velha contadora de Histórias, apenas mais um entre os muitos presentes que a Menina ganha (o que por si só sugere a sua identificação com os demais objetos), faz com que fique ressaltado, no plano do significado alegórico, o conceito de reificação:



- Tocou o sininho com mais força. O copeiro apareceu. E mais a arrumadeira, o jardineiro, o cozinheiro, e a faxineira. Entraram carregando uma caixa enorme, pesada; botaram a caixa em pé no chão e foram embora.

Os cachorros foram cheirar a caixa.

- Que que é isso? - A Menina perguntou.

- Presente.

- Mais presente?....

A Menina ficou curiosa, chegou junto da caixa e apalpou....

O papel que embrulhava a caixa estava colado na parte de cima; Dona Maria Cecília Mendonça de Melo começou a rir do espanto da neta.

Maria rodeou a mesa pra ver o presente: de onde estava só dava pra ver a cara da Menina: testa franzida, boca meio aberta.

O presente era uma velha de verdade, gente de carne e osso. (pp. 94-96)

Já se pode notar nesta parte inicial do trecho, o contraste entre duas visões do mundo: enquanto dona Maria Cecília ri, a neta se espanta. Os sinais das atitudes de incompreensão (a testa franzida) e de espanto (a boca aberta), são reveladores de um posicionamento negativo frente ao fato. O contraste vai se acentuando até o final do capítulo, colaborando para que a protagonista forme suas próprias concepções de vida.

Outro indicador de um posicionamento filosófico perante o homem e o mundo - e aqui nos referimos à perspectiva do autor, é o vocábulo "Velha", o qual, a partir de um dado momento, aparece com inicial maiúscula:

A Menina olhou pra avó.

- É isso mesmo, minha boneca: essa velha é pra você....

A Velha fez força com a cara e sorriu; quis ficar olhando pra Menina, mas o olho disparou pra mesa de doces.

A Menina olhou o lenço que tapava o cabelo da Velha: desbotado; o vestido da velha¹⁸⁰: chitinha de flor com dois remendos do lado; o sapato da Velha: um sapato de tênis que tinha perdido o cordão.

- Deixei ela assim mal vestida de propósito, sabe, meu anjo? Achei que você ia querer falar com a costureira pra brincar de encomendar guarda-roupa. O olho da Velha passou por bolo, quindim, pastel, acabou parando no sanduíche de presunto.

A Menina não se mexia: mas podia? a gente podia ganhar gente de presente? (p. 96)

180. Ao que tudo indica, há aqui um erro de impressão, pois, por coerência de perspectiva, a palavra deveria também começar por maiúscula.

Por este período pode-se perceber que a autora deixa veicular, como já dissemos, sua visão do mundo e do homem, a qual fica identificada à concepção que vai sendo formada e aceita pela personagem: como já foi comentado, tanto quando o narrador se refere à Velha, como quando a referência parte da menina, o vocábulo inicia-se com maiúscula. Contrariamente, quando a referência parte de dona Maria Cecília, como se percebe no texto, a palavra aparece com minúsculas¹⁸¹.

Surge, com a alegoria uma nova idéia, pela qual o conceito de poder, vinculado à condição econômica do indivíduo fica ressaltado, o que acaba por dar relevo, também, ao princípio da propriedade privada dos meios de produção na acepção marxista: um meio de justiça social, transformado em instrumento de opressão. A situação exemplar mostra-se registrada na exploração da Velha por Dona Maria Cecília. Tal princípio fica acentuado no trecho em que a Velha conta a sua própria história de vida¹⁸², sugerindo a exploração de uma maioria por uma minoria, situação característica do mundo capitalista contemporâneo, simbolizado na prosa.

O período: " - Deixei ela assim mal vestida de propósito, sabe, meu anjo? Achei que você ia querer falar com a costureira pra brincar de encomendar guarda-roupa", torna nítido o poder do econômico sobre as pessoas, além de acentuar o sentido da reificação do homem:

- Sabe por quê eu escolhi esta velha, minha boneca? Porque ela é a maior contadora de história que existe por aqui. Você adora história, não é? Pois é, na hora que você cansar de ler é só dizer "conta!" e ela conta. Não é bom? Mas por quê que você tá me olhando desse jeito? Você não tá acreditando que agora ela é sua? - Virou pra Velha. - Fala com a minha neta.

A Velha tirou o olho do sanduíche:

- Oi.
- Conta como é que chamam você.
- A Velha da História.
- Diz por quê que eu comprei você.
- Pra contar história pra ela. (pp. 96-97)

A atitude de dona Maria Cecília comprova o princípio segundo o qual, à medida que o processo de reificação se estende, ele penetra também no cerne de todos os setores não

181. As frases em que a palavra Velha aparece na fala da Menina, faremos ainda referência.

182. V. p. 243.

econômicos, atingindo inclusive os pensamentos e a afetividade dos indivíduos. Da negação do seu comportamento pela linguagem, se infere o grau de alienação a que chegou: a alienação típica de quem, não participando diretamente do processo de produção, se apropria do produto do operário. Sendo o produto do trabalho da Velha, as histórias que ela conta, a apropriação desse produto transforma seu valor, de valor de uso, em valor de troca. A exploração da Velha pela avó pode ser percebida no fato de dona Maria Cecília "pagar" seu trabalho com comida¹⁸³.

Embora a autora registre um tipo de sociedade marcada pelo fenômeno da alienação, a consciência da personagem não se mostra, nessa altura da narrativa, como uma consciência reflexa, mas, sim, como uma consciência ativa. - a Menina questiona a compra da Velha, enquanto a prosa fica extrapola da para o questionamento sobre o homem que se deixa comprar em virtude da alienação a qual se sujeita nas sociedades do tipo da imaginada, ficando, pelo significado alegórico, sugerido o seu contrário. E este contrário significa a não receptividade passiva do homem, pela ação, sobre si, do ambiente social. Aqui está a tônica do realismo da autora, no tocante à significação alcançada por suas narrativas: a do Realismo Humanista, pelo qual a humanidade identifica-se à realidade essencial no mundo e na história. Além do mais, compatível com tal perspectiva, tem-se o caráter dinâmico da consciência do homem (a sua consciência ativa), o que faz dele um ser histórico.

O que a narrativa mostra, então, não é apenas um homem passivo, vítima da coisificação e da alienação, mas especialmente um homem que questiona o mundo e a partir daí questiona a si próprio - e esse sentido envolve o comportamento de todos os protagonistas, especialmente o de Raquel, em A Bolsa Amarela - um homem que não se posiciona como um simples espectador num espaço onde o objeto ganha cada vez mais autonomia, acentuado no seu valor de troca. Contudo, uma explicação fica aqui necessária. Se o grau de alienação do homem com relação ao próprio produto do trabalho parece cada vez mais aumentar, ao mesmo tempo, com o avanço da tecnologia, o

183. O trecho exemplar será citado logo mais.



objeto se torna descartável. Se isso não garante o retorno do predomínio do seu valor de uso sobre o de troca, parece conferir uma superioridade do homem com relação a ele, pelo poder de destruição que sobre o mesmo o homem passou a exercer, desde o momento em que a sua qualidade de perecimento passou a dominar todas as outras. Só que tal superioridade não pode ser vista como a mesma que marcava as relações entre o homem e o objeto nas sociedades ainda não cimentadas pelo poder do capital.

Toda essa situação faz, do homem contemporâneo, um ser contraditório convivendo num período histórico marcado por contradições de toda sorte.

Parece possível, inclusive, que a estrutura da economia capitalista, talvez por um esgotamento do próprio processo, esteja propiciando a formação de um novo homem - aquele verdadeiramente humanizado.

Afinal, se hoje o objeto vale por suas relações com o outro objeto, especialmente com o homem, e se o homem se apresenta como o ser que possui consciência, despertá-lo para a importância da sua consciência é proporcionar-lhe um mundo no qual, seguramente, ele poderá exercitar sua liberdade.

Contudo esse homem ainda não é a regra para a maior parte das sociedades, como mostra a história que a Velha conta sobre a própria vida:

... - Nasci. Tinha uma porção de irmãos, a comida não dava pra todos, minha mãe contava história pra gente, pra gente ficar pensando na história em vez de pensar em comer. Cresci. Tudo quanto é irmão cresceu também, só a comida não crescia, continuava sempre não dando. Casei, mudei, pensei: vai ver mudando de casa a comida também muda: vai dar. Não deu, continuou bem pouca. Tudo bem pouco. Mas fartura de filho: uma porção. Então eu contava pra eles tudo quanto é história que a minha mãe me contava pra ver se eles pensavam na história em vez de pensar em comer. Envelheci. Tudo quanto é filho foi indo embora dizendo: aqui a comida não dá. Fiquei só com meu marido, agora a comida vai dar, eu pensei. Não deu: meu marido morreu e o dinheiro que ele ganhava nunca mais apareceu. Agora como é que vai ser? eu pensei. Fiquei magrinha assim de tanto não comer. Contava pra mim mesma tudo quanto é história que a minha mãe me contava pra ver se pensava na história em vez de pensar em comer. Dei pra contar em voz alta, dei pra contar na rua: quem sabe alguém passava, escutava, gostava? às vezes tinha um que gostava; e me dava um pão. Poucos me davam, os outros não. Cada vez contava mais: quem sabe mais gente dava? contava, con-

tava, inventava, inventava, mas era tão pouco quem dava. contei tanto que virei a Velha da História.

Outro dia tua avó chegou e perguntou. "Quer casa e comida de graça?" Desconfiei; só olhei. "Pra ficar o dia todo contando história pra minha neta Maria?" "O dia todo?", eu me espantei. "Até ela enjoar e não querer mais escutar". "E quanto de comida eu vou ganhar?" "Até enjoar". Mais que depressa aceitei: então não ia ver como é que era enjoar de comer? Me embrulharam nesta caixa, e antes da tampa fechar perguntei: paga na hora? E ela falou: "é só a minha neta abrir o presente que você já pode comer". Pronto, fim da minha história. Já saí da caixa: posso comer? (pp. 98-99)

A repetição "pensar na história em vez de pensar em comer", não é gratuita. Entre outras funções no texto, ela tem a de proporcionar uma gradação do sentido de certos elementos da história. Vê-se que tal expressão fica associada a três instâncias gradativas, correspondentes à história da Velha: nasci-cresci-envelheci. A necessidade da alimentação vai aumentando na medida da sua escassez. Fica formada uma imagem estética, a qual provoca a acentuação do estado emotivo da Menina a quem a história é narrada, como se nota pela sua reação ao pedido da Velha, quanto a começar a comer: "A Menina fez que sim com a cabeça. Pensativa. Devagar." (p.99)

Num primeiro plano, o estrato fônico cumpre a função de proporcionar musicalidade às frases, como se nota no grifo das rimas. Contudo, não é essa, a nosso ver, a sua única função. A rima parece ser utilizada, também, como um recurso semântico. Por exemplo, os vocábulos ser e comer encontram-se ligados pela rima no intuito de levantar, pela sua junção, um significado que ultrapassa o plano expressivo da linguagem: o comer liga-se a uma necessidade primária do ser, sem a qual o ser não sobrevive. De igual natureza é a rima pão-não, significativa da ausência do alimento, significativa da fome.

O caráter inumano do capitalismo, onde um ser é comprado por um outro como se fosse um objeto, bem como a exploração do trabalhador, ficam ressaltados na alegoria: a Velha dá sua força de trabalho, recebendo em troca muito pouco - ou nada mesmo, se pensarmos que no sistema capitalista o trabalhador emprega a sua força de trabalho em troca de um salário. E no caso, não há salário. Fica nítida a exploração do indivíduo, atacando-o no seu ponto mais vulnerável: a Velha que durante toda a vida passara fome, teria condições agora,

de saber "o que era enjoar de tanto comer".

O capítulo atinge assim sua expressão máxima no que diz respeito ao fenômeno da reificação, se considerarmos toda a obra da autora. O relacionamento com a Velha é desumanizado porque dona Maria Cecília considera o trabalho (o contar histórias) como uma mercadoria e, portanto, ele vale como tal. Ora, se o contar histórias não chega a produzir nenhum bem econômico, não pode valer como um bem; não é uma coisa - daí, nada vale. A Velha não lhe renderá nada. E assim, nada valendo, ela entra e sai da narrativa. Verifica-se aqui a substituição do qualitativo pelo quantitativo. E isso ocorre também na compra dos três maridos por dona Maria Cecília, como veremos ainda neste capítulo.

Contudo, no texto, o elemento qualitativo mostra-se recuperado¹⁸⁴ pela reação da Menina à compra da Velha, colocando em confronto duas visões do mundo opostas, se não contraditórias. A perspectiva da autora fica transparente no modo interrogativo da Menina se posicionar, como quem não acredita no que está acontecendo. E está também no "falar baixinho" da criança para que a Velha não a ouça:

A Menina chegou pertinho da avó e cochichou:
 - Mas, Vó, gente se compra?
 - Quem tem dinheiro feito eu compra tudo.
 - Fala baixo, Vó, ela pode ouvir.
 - E o que é que tem?
 - Vai ver ela não gosta.
 - Mas não tem nada que gostar ou não gostar:
 ela tá aí pra fazer o que você quer.
 A Menina perguntou ainda mais baixo:
 - Gente custa caro?
 - Depende. Tem uns que custam bem caro (olhou
 de rabo de olho pros retratos). Esta aí custou bem
 baratinho. (p. 97)

O falar baixinho da Menina, significa um modo de valorização da Velha. A sensibilidade ao humano, ao natural, parece mais aguçada na criança, talvez por ela estar ainda à margem do processo produtivo.

A personagem não se mostra, neste trecho da narrativa, uma simples espectadora de um drama que a cada dia se renova nas sociedades dominadas pelo poder do capital, qual seja, o drama aqui várias vezes comentado como o da reificação do indivíduo:

184. Revelando uma intenção recorrente da autora em toda a sua obra.



- Vó! Vó! Vó! - Voltou depressa pra mesa. Parou no caminho meio tonta. Gritou mais forte:- Vó! Vem, vó! - Foi indo devagar pra mesa; tocou na Velha devagar. E quando Dona Maria Cecília entrou na sala perguntando "O que é, Maria? O que foi?" a Menina mal conseguiu gaguejar de tão assustada que estava: - O meu presente morreu....

- De comer....

Dona Maria Cecília tocou o sino; os empregados foram chegando; a Menina começou a chorar....

Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:

- Esquece, minha boneca, esquece.

- A comida nunca deu pra ela....

- Esquece meu amor.

- Não. Não esqueço, não. (p. 104)

Transparece neste trecho da alegoria, o sentido de ideologia como falsa consciência: Dona Maria Cecília quis tapar a cara dela com uma festa, bem como na racionalização "a comida nunca deu pra ela", utilizada para justificar a morte da Velha. A tudo isso a consciência ativa da menina reage, como se observa pela frase "Não. Não esqueço não."

A superioridade do valor de troca do objeto pelo seu valor de uso, como conceito, não se manifesta apenas nas alegorias aqui interpretadas. No livro O Sofá Estampado, por exemplo, a ruptura entre as relações imediatas dos homens com a natureza, que no enfoque teórico considerado significa expressão do fenômeno da coisificação, fica nítida na história da gata de nome Dalva, absolutamente desanimalizada pela sociedade de consumo, convidada a participar de um concurso de maior auditora de televisão.

Contudo, resta ainda alguma consideração relativa ao capítulo "O Presente de Aniversário" no referente ao plano alegórico da linguagem e que se registra pela história dos quatro casamentos de dona Maria Cecília, contados pela Velha da História:

... - História do primeiro casamento! Dona Maria Cecília sempre gostou de homem de bigode;... chamado Antero... e que gostava de tocar piano.... Quando ela conheceu aquele bigodudo ali... se apaixonou. Mas o Antero era apaixonado por música.... Andava procurando um jeito de ganhar dinheiro sem ter de trabalhar, só pra poder ficar o dia todo tocando. Dona Maria Cecília então disse: casa comigo, toca à vontade, eu pago pra você tocar e pra você casar.... Os dois se casaram. Ela deu pra ele um piano de cauda de presente.... Mas foi indo... ela pegou ciúme do piano.... Ela mandou tirar o piano de casa, ele se abraçou com o piano, a tampa da cauda caiu na ca beça dele e ele morreu....

- Segundo! Dona Maria Cecília Mendonça de Melo sempre gostou de homem de óculos;... chamado João Felipe... e gostando à beça de ler.... Quando ela encontrou aquele João Felipe... com a vista supercansada de tanto ler, pronto: se apaixonou. Disse pra ele: se você casa comigo você pode ficar lendo o dia todo, não precisa fazer nada, deixa que eu pago as contas.... Ele queria ficar lendo o dia todo, mas quem diz que ela deixava?.... ele queria ler, fugia com o livro debaixo do braço, se escondia.... Mas ela acabava sempre achando. Até que um dia ele se escondeu tão bem que ela nunca mais achou....

- Dona Maria Cecília Mendonça de Melo sempre gostou de homem careca; chamado Alfredo... e caçador de borboleta amarela.... Quando viu aquele careca ali... correndo atrás de uma borboleta amarela, pronto: se apaixonou. Ele queria ser dono de uma fazenda bem grande, cheia de borboleta amarela. eu dou, mas você casa comigo. Ele casou. E passava o dia todo lá fora caçando borboleta amarela. Dona Maria Cecília deu só pra vestir amarelo.... mandou fazer vinte blusas de manga feito asa.... Ele nem olhava.... Dona Maria Cecília começou a ficar com uma raiva danada de borboleta amarela. Ele então escondia elas no piano.... Até que um dia não aguentou mais e fugiu. Pra dentro do piano. Que estava cheio de borboleta amarela.

... um dia, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo; que não gostava de homem de barba,... de nome Pedro... com mania de trabalhar, encontrou um homem de barba chamado Pedro e trabalhando pra chuchu. Ele começou a gostar dela e pediu ela em casamento. Ela ficou tão espantada de ser pedida... que topou. E quando foi querer mandar nele, ele falou: nem eu mando em você, nem você em mim. Mas ela cismou que era ela que mandava, e que ele tinha que raspar a barba... trocar de nome..., e aí um dia ele falou: tchau! Só volto quando você parar com essa mania de mandar em mim... (pp. 101-102)

Compondo a alegoria, temos o primeiro marido simbolizando a Arte, o segundo a "Inteligência" e o terceiro a Ciência.

Por outro lado, temos dona Maria Cecília simbolizando o poder homologamente representado nas décadas de 60 e 70 no Brasil, poder formado, entre outros elementos, da burguesia nacional ilustrada igualmente pela sua figura na narrativa, poder político ao qual ficava vinculada a dominação econômica.

Num período em que o poder político se estrutura como se a sociedade estivesse infiltrada, dominada por práticas e idéias julgadas inconvenientes, nada mais desejável do que garantir as condições de apropriação econômica e dominação

política, convenientes à continuidade e ao fortalecimento da burguesia financeira. E isso fica transparente na "compra" dos maridos.

Aparentemente pertencentes à camada média da população, os representantes de três segmentos da intelectualidade ilustrados na prosa, embora se deixassem comprar pelo poder econômico (simbolizado por dona Maria Cecília), não se deixaram, contudo, subjugar, como mostram as frases por nós grifadas.

Mais uma vez trazendo à tona as relações de homologia com a estrutura do contexto, a narrativa assume seu tom doutrinário. De 64 em diante, as camadas médias no Brasil desempenharam papel fundamental no tocante à submissão, como camadas subalternas, às classes dominantes então no poder.

Sob a perspectiva da qual se coloca a narrativa, até mesmo o intelectual se deixou cooptar pela atração por postos que lhe garantiam melhores condições de vida, especialmente no tocante ao contexto, em áreas como as do planejamento, na vida universitária, nos setores da comunicação, entre outros, empregando sua indiscutível capacidade com vistas a uma melhor remuneração salarial.

O não se deixarem cooptar, como acontece com os quatro maridos de dona Maria Cecília e que pode ser decodificado de frases, como "Ela queria beijo, ele queria abraço", "Dona Maria Cecília deu só pra vestir amarelo. Pra ver se ele caçava ela. Não adiantou.", "Mas ela cismou que era ela que mandava... e aí um dia ele falou: tchau!", o não se deixarem cooptar, repetimos, remete a prosa à tradição de rebeldia de certos elementos da camada intelectual pertencentes à pequena burguesia brasileira formada, entre outros, também pelo artista e pelo cientista.

Mais uma vez a utilização de uma linguagem dialética, propõe a síntese reflexiva a partir dos contrastes que se operam dentro de uma mesma situação narrativa: é o indivíduo que se deixa e não se deixa, ao mesmo tempo, comprar. Se de um lado inexiste o preconceito em se deixar ajudar, por outro não é possível se deixar agregar ao sistema. Do que se infere pelo discurso, essas são contradições inerentes ao próprio regime, com as quais certos homens jamais "aprendem" a conviver, não se submetendo como mostram as frases grifadas: o primeiro morreu abraçado no piano, o segundo teria fugido, segundo a Velha da História, para dentro do piano de

cauda e o terceiro também fugiu para dentro do piano que estava cheio de borboletas amarelas.

Ao que parece, o piano simboliza o amortecimento da esperança por um mundo mais justo como seria o desejado pelos representantes dos três segmentos da intelectualidade no texto alegorizado, especialmente ilustrado pela frase "ela mandou tirar o piano de casa, ele se abraçou com o piano, a tampa da cauda caiu na cabeça dele e ele morreu"¹⁸⁵.

Aos três primeiros maridos a prosa opõe o quarto - símbolo de uma visão humanista do mundo - o que não se deixa comprar e nem pretende se impor pela autoridade; o indivíduo que valoriza o semelhante: "nem eu mando em você, nem você manda em mim".

Da síntese destas oposições, a personagem tira o seu modo de existir.

Resta um último exemplo de alegoria para completarmos o quadro dos quatro livros utilizados nesta investigação. Retirados de O Sofá Estampado, os trechos a seguir nos parecem exemplares: "-Tô indo pra Amazônia, estão perseguindo muito bicho por lá. Recebi notícia segura que anda uma destruição horrível na mata, diz que matam bicho e árvore aos milhares, falaram que até índio eles tão querendo matar, eu tenho que ir lá ajudar." (pp. 56-57)

E quando Vítor recebe a notícia de que a avó morrerá:

- Morreu de quê!

- Bom, ela andava lá na Amazônia, você sabe, não é, acontece que ela, bom, você sabe como a sua Vó era, não é, sempre lutando por umas coisas meio esquisitas, e então ela entrou lá num movimento pra juntar índio e bicho e árvore, pra todo o mundo lutar junto e defender a floresta. - Fungou. - Tadinho de você, tadinho!....

- E daí?

- Mataram ela, ué. Ela e todo o mundo que não estava querendo deixar o progresso chegar na Amazônia. (pp. 61-62)

185. A decodificação do significado ilustrado na fuga dos maridos para dentro do piano, lembra as palavras de Paulo Pontes e Chico Buarque em Gota D'Água: "Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. Individualmente ou em grupo, um homem capaz, ou uma elite das camadas inferiores pode ascender e entrar na ciranda. Como classe, estão reduzidos à indigência política". (Pontes & Buarque, Gota D'Água, pp. XIV e XV).

O pessoal amigo, fugido da Amazônia, contou a Vítor o que acontecera à avó, trazendo-lhe um bilhete e dizendo:

"Ela viu que não ia sair viva de lá" eles contaram, "e quando soube que a gente estava vindo pro sul pediu pra gente trazer uma carta e uma mala. Mas com tanta confusão e tanto fogo na mata, e tanto bicho fugindo, a mala ficou no caminho: não deu jeito de carregar. A carta tá aqui. Mas a gente deixou um aviso na mala: quem encontrar vai trazer." (p. 68)

A mãe e o pai de Vítor só abriram a carta quando ficaram sozinhos. Caiu um bilhete no chão. O pai pegou e leu em voz alta:

"Querido Vítor,
Vou largar de viajar e então passo a mala pra você. Tínhamos combinado de trocar o fecho e forrar ela juntos antes de ir ver o mar, lembra? Mas você já está ficando um tatu crescido e pode fazer tudo sozinho muito bem. Um beijo carinhoso da

Vó.

P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não se esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão.

Vó"

O pai do Vítor ficou olhando pro bilhete de testa franzida. Depois desdobrou a carta e leu:

"Meus filhos,
Não pararam de destruir a floresta; estão tocando fogo por todo o lado. Dizem que é mais rápido. Pra ter logo o terreno livre e botar coisa que dá dinheiro depressa. Alguns bichos que voam e que pulam de galho em galho têm conseguido fugir. O resto morre queimado. Feito árvore, feito planta. Estão matando tanta vida que isso acaba virando um deserto.

Quero fazer um pedido: contem o que está acontecendo por aqui pra todo o mundo que está a fim de ouvir. E pra quem não está, paciência: contem também.

Paz, saúde, saudade.

Mamãe" (pp. 69-70)

Dos textos citados, pode ser decodificada a perspectiva da qual fica posicionada a narrativa: de 70 a 73, a população brasileira, influenciada pela propaganda, aceita a mística de um Brasil Grande. Da grandiosidade dos empreendimentos propostos, o da Transamazônica teria sido, talvez, o mais infeliz. Nesse período floresce também a propaganda imperialista do "milagre econômico" e da virtualidade desse Brasil-potência. E em seu nome a ditadura se impõe com violência redobrada sobre as classes subalternas. Todo o sacrifício imposto ao povo brasileiro - que neste momento a avó

de Vitor simboliza - ao proletariado e ao homem do campo, era visto como preço do milagre e da grandeza.

No caso particular da Amazônia, três questões, no entender do sociólogo Otávio Ianni¹⁸⁶, são de fundamental importância: a da geopolítica e desenvolvimento extensivo do capitalismo, a da acumulação primitiva e luta pela terra e a relativa aos problemas da ditadura e de fronteiras.

A impressão causada pela alegoria, é a de que pela narrativa a autora se posiciona contra a devastação, a invasão e a pilhagem na Amazônia.

Já nos primeiros momentos, as políticas governamentais reconhecidas para a Amazônia generalizaram a luta pela terra, em grande parte ocupada por índios e caboclos despreocupados com a aquisição de títulos de propriedade, desde que a terra para eles não se constituía ainda em problema, em questão a ser defendida. Contudo, fica a partir de um dado momento, colocado não só o problema da ocupação (apesar dos grandes espaços ainda desocupados), como os da colonização e da integração de terras devolutas. E isso se mostra ilustrado pela alegoria, particularmente pelas metáforas que a formam.

Se antes havia terra para todos, agora índios e caboclos são molestados, prejudicados nas atividades simples que desenvolvem com a pequena roça, a criação limitada na maior parte das vezes. As expressões "tanto fogo na mata e tanto bicho fugindo", parecem exemplares neste sentido. "Suas" terras começam, contudo, a ser ocupadas, apropriadas mesmo, por grileiros, negociantes de terra, latifundiários, e, como se não bastassem os nacionais, também os estrangeiros. Como consequência, expropriados ficam seus primeiros habitantes - os bichos -, especialmente índios e colonos mas também antigos posseiros. Por vezes posseiros mais recentes se transformam em assalariados dos grandes proprietários rurais enquanto para os outros resta a violência tanto privada como estatal, desde que no plano estatal tal violência se registra pelas facilidades fiscais e creditícias incentivando os já aquinhoados pela sorte.

Como significado alegórico do texto tem-se então, uma

186. Ianni, A Ditadura do Grande Capital.



política que destinada a abrir a Amazônia ao desenvolvimento extensivo do capitalismo, teria sido prejudicial às classes subalternas, pois teria vindo em benefício da empresa privada, já beneficiada por outras medidas.

Assim, como diz Ianni¹⁸⁷, em detrimento de uma ocupação de cunho social, baseada no assentamento de produtores sem terra, privilegia-se a ocupação privada com a implantação de grandes capitalistas, incentivados também pela abundância de terra barata se oferecendo às oportunidades de ganho rápido de capital.

Atividades como a da criação do gado, de mineração, de extrativismo, além das agrícolas, geram conflitos sociais e tensões em torno tanto do uso como do poder de propriedade e de domínio sobre a terra.

A frase, por exemplo, "Tem muito mais bicho de barriga vazia do que bicho de barriga cheia" é metafórica: além do vocábulo homem estar sendo substituído por bicho, a comparação numérica entre os de barriga vazia e os de barriga cheia, substitui a comparação entre aqueles que se viram atraídos para a Amazônia estimulados pelos incentivos fiscais bem como por outras facilidades de momento e os milhares de camponeses de todas as partes do país que ali chegavam atraídos pela propaganda intensa sugestiva da existência de terra para todos, acrescidos de índios e colonos, habitantes de longa data. Destes, a maioria ficou sem terra. Alguns mesmo nunca chegaram a obtê-la sequer por um período curto de tempo. Outros, depois de por lá terem permanecido por algum tempo, foram pouco a pouco expulsos. Esta realidade adquire também sentido metafórico a partir da frase: "Alguns bichos que voam e que pulam de galho em galho têm conseguido fugir. O resto morre queimado." A autora parece querer aí dizer que alguns ainda tentam (embora nem sempre consigam), por todos os meios ali ficar, "pulando de galho em galho", enquanto os que permanecem ficam vulneráveis aos conflitos à mão armada ("O resto morre queimado").

Ora, todos esses elementos de explicação¹⁸⁸ por nós utilizados com a finalidade de atingir amplamente o signifi-

187. Ianni, op. cit.

188. Sobre dados de explicação e sua relação com a obra de arte, v. nota nº 194

cado da obra de Lygia, estão no plano quer simbólico, quer metafórico, sugeridos pela própria obra. Embora não pertencentes à obra, só o seu reconhecimento permite tornar justificado o uso da figura da alegoria pela autora.

Enquanto pelo uso dos símbolos a autora consegue mostrar principalmente a importância da consciência na vida da personagem, pela alegoria fica sugerido "em relação a quê" tal consciência deve se manifestar. Daí o caráter doutrinário da prosa. Assim, as personagens das quatro narrativas aqui focalizadas, ora se apresentam como elementos representativos, ora como símbolos específicos, ilustrativos de idéias abstratas, sem contudo deixarmos de lado a consideração de serem, elas, personagens atípicas na sua configuração estética¹⁸⁹. Os significados representativos, ilustrativos e estéticos¹⁹⁰ ficam, com isso, fundidos numa mesma imagem denotando, com isso, um realismo que ultrapassa o domínio do puramente representativo, para se manifestar, também e principalmente, no domínio do significado.

Se em todas as narrativas os protagonistas representam personagens que aos poucos, no decorrer do processo diegético, parecem alcançar suas identidades, por outro lado eles ilustram uma concepção do mundo pois tanto os símbolos como as metáforas ou as alegorias, são utilizados para significar tanto essências como conceitos. De um lado, a essência social do homem, apreendida no plano da consciência, através do relacionamento do homem com o mundo a ele exterior. Tal apreensão supõe uma reestruturação desse mundo na consciência, por meio do quê o homem assimila os conceitos embaixadores do seu modo de existir.

Estabelece-se, então, a ligação da personagem com os conceitos ilustrados na narrativa, com o que ela mostra-se apta a compreender a realidade.

Temos, assim, para as quatro narrativas consideradas, que o significado abrangente de cada uma forma-se, em grande parte, paralelamente ao desenvolvimento dos protagonistas no decorrer da diegese. Na representação psicológica de cada um,

189. Restaria meditar se essa atipicidade da personagem não seria representativa do homem de hoje, e, se assim for, a personagem se transforma, sem que isso altere a sua atipicidade, em um tipo.

190. Scholes e Kellogg, op. cit., p. 4.

os elementos tanto estéticos como representativos ou mesmo simbólicos colaboram para a significação do texto, para o que contribui, no plano estético, também a representação sociológica de situações sociais - tudo isso enriquece o texto no sentido da sua literariedade.

Enquanto as alegorias carregam no seu segundo sentido referência tópica e histórica específica, como acabamos de ver, os símbolos, em sua maioria, ficam ligados a significados universais. Com isso a obra de Lygia promove a junção entre o particular e o universal, caracterizando o novo realismo objeto das nossas reflexões. Um realismo que busca, acima de tudo na essência social de um homem datado historicamente, o significado da sua existência, nem sempre transposto no nível da literalidade da prosa, nível pelo qual obra alguma aspira à verdade, mas que se vincula, em grande parte, à significação alegórica, nível que possibilita, à ficção, ser "verdadeira". Na obra em pauta tal "verdade" mostra-se, acima de tudo, moralizante, pois intenciona esclarecer o homem sobre ele mesmo e sobre o mundo que o cerca. Tal característica promove o realismo da prosa.



VII. ESTILO E ESCRITURA¹⁹¹

O capítulo anterior tornou possível revelar o dado segundo o qual a significação de um texto, à primeira vista nem sempre muito clara, pode ser atingida desde que se adote, como procedimento metodológico, o de inseri-lo em uma totalidade abrangente, embora sempre vista sob o prisma de um relativismo. Entendemos por inserir o texto em uma totalidade abrangente, de um lado o posicioná-lo face à globalidade da obra do autor, e de outro lado, face ao conjunto denominado por realidade e do qual a Arte é uma das partes constitutivas.

Sendo a realidade formada de elementos naturais e culturais (sejam estes últimos tanto fatos da matéria como do espírito) e se esses elementos nela encontram uma disposição que varia em consonância com o devir histórico, a Arte, como uma das suas partes constitutivas, deve carregar em si (no modo a ela peculiar, portanto distintivo) parte desse conteúdo e ao mesmo tempo o modo de sua manifestação correspondente a um período de tempo determinado.

Ainda, se a Arte é acima de tudo expressão, e se por expressão compreendemos um modo de "dizer", "mostrar", "revelar" alguma coisa, seja uma sensação, uma idéia, um sentimento¹⁹², parece-nos claro que elementos expressivos sejam tanto aqueles chamados de formais como os denominados de temáticos, sem que se possa desconsiderar a exigência de tomá-los em uma relação integrativa, além de necessária. Contudo, exprimir não é a única função da Arte. No caso particular da Literatura, a esta função de exprimir, fica somada a de sugerir ou mesmo "impor" um além da linguagem. Na obra, por exemplo, utilizada como modelar neste trabalho, este "além" fica referido à História e ao partido nela tomado pela autora; daí o seu caráter de escritura, evidenciado no uso social da linguagem prosaica.

191. Como já dissemos no Prefácio desta tese, o conceito de escritura aqui utilizado, é aquele explicitado por Barthes em seu livro O Grau Zero da Escritura.

192. No modo como a linguagem se mostra plasmada na obra, tem-se, em grande parte, o estilo de um autor.

Temos então, de um lado, aquilo que faz da obra uma criação literária e em grande parte a singulariza, ou seja, o estilo; e, de outro, a relação entre criação e sociedade, o que torna axiológico o discurso, produz uma escritura e confere, juntamente com o estilo, identidade formal ao escritor. Essa identidade formal do escritor, ou seja, o modo como ele interpreta e organiza os dados imaginários elaborando-os artisticamente, revela-se em grande parte homóloga ao modo como a realidade se dá a conhecer aos homens - e ela não se dá a conhecer da mesma maneira a todos¹⁹³.

Acima nos referimos à totalidade relativa na qual deve ser inserida uma obra, a fim de que dela se possa extrair a significação. Com isso, pretendemos atentar para três aspectos fundamentais: de um lado, para o peso de elemento circunstancial na apreensão, pelo artista, da realidade que se dá a transfigurar, no sentido - dado o seu caráter histórico - da não permanência dos seus valores além de um período de tempo; de outro, para a impossibilidade de se ter conhecimento da totalidade dos elementos explicativos¹⁹⁴ que favoreçam uma compreensão única do universo imaginado pelo autor; e em terceiro, para o fato da obra, ela mesma, provocar a busca da sua relação significativa com o extra-textual, em certos aspectos da realidade e não em outros.

Se podemos levar em conta a veracidade destas afirmativas, obra alguma à qual possa ser atribuída qualidade artística, foge à expressão de um modo particular de conceber a realidade e particularmente o ente responsável, em grande parte, pela sua transformação: o homem. Assim sendo, o elemento expressivo fica, em grande parte e necessariamente, carregado de uma tônica ideológica fazendo com que toda poesia tenda (quer implícita, quer explicitamente) para uma determinada concepção do mundo¹⁹⁵. Tal concepção do mundo (que

193. Lukács, em seu livro Introdução a uma Estética Marxista, aludindo à questão do estilo, afirma não haver nada tão diversificado e diversificável quanto o conjunto dos recursos expressivos e dos sistemas de referência que o possibilitam historicamente.

194. O vocábulo "explicativo" tem, aqui, o sentido a ele atribuído por Goldmann, no seu livro Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna, cap. III.

195. Por aí fica promovida a relação entre estilo e escritura.

exprime um conceito de vida), condicionada no intelecto e derivada das posições históricas características de um momento e de um tempo considerados, volta-se, na Arte, para a manifestação de um ideal de vida, determinando, embora não exclusivamente, o modo de captação do real pelo artista e o seu estilo. Essa visão do mundo pelo artista (o seu conteúdo espiritual) apesar de achar-se sempre questionada historicamente, revela-se comum àqueles que convivem e detêm interesses semelhantes pela consciência de classe que os une. Disso decorre ser a técnica de produção de um poeta a expressão de uma época histórica, por ela condicionada tanto quanto o conteúdo, não sendo, portanto, um modo de produção válido universalmente.

Toda essa complexidade rege o autor quando do ato da criação, levando-o à opção por um modo de realizar-se esteticamente, ou seja, condicionando a sua escolha pessoal de um estilo.

A relação entre o mundo imaginado pelo artista e o mundo real que serve de motivo à criação, revela-se ainda mais nítida, quando se reafirma o entendimento segundo o qual na Arte - considerada a sua historicidade -, o vínculo necessário entre a fantasia e as propriedades objetivas do mundo elevadas à consciência do criador, acabam por singularizá-la quanto a um modo de exprimir algo em hipótese alguma manifesto por outro meio de expressão da vida humana¹⁹⁶, pois o que a Arte diz, "é o que a fantasia vê. E o que a fantasia vê, é o caráter típico da facticidade do singular"¹⁹⁷. Daí que na integração entre a matéria de uma obra (o conteúdo histórico da fantasia) e o modo de expressá-la, tem-se o estilo do autor¹⁹⁸.

Por outro lado, se tudo o que o homem revela ser no mundo, supõe sempre a relação entre condições individuais e

196. No caso do realismo literário, quaisquer que sejam os recursos utilizados para expressá-lo, ele supõe sempre a representação precisa dos caracteres típicos em situações típicas - como acreditamos já ter sido evidenciado nos capítulos anteriores.

197. Dilthey, Teoria de la Concepción del Mundo.

198. Como o leitor terá oportunidade de continuar percebendo, a representação estilística da autora extrapola, em nosso modo de ver, o que convencionalmente se caracteriza como um estilo.

aquelas que lhes são exteriores e sobre as quais também tem responsabilidade, tudo o que dele origina mostra-se, também, resultante desta trama. E se o que ele produz pode ser tido como Arte, sua obra revela-se tanto um produto da vida como uma realidade objetiva.

Ocorre, contudo, que na captação pelo artista do caráter ao mesmo tempo objetivo e histórico da realidade, ele apreende não a realidade em si, mas o seu modo de expressão; a sua fantasia apreende sempre algo que é símbolo da realidade. E sendo símbolo da realidade a Arte, embora se constitua a partir do real, o transcende como uma instância que dele se distancia. Imanência e ao mesmo tempo transcendência. Na confluência desta relação que tem o real como centro de cogitação, situa-se, também, o estilo de um autor.

No caso particular da obra de Lygia Bojunga Nunes, pelo modo como a linguagem está plasmada e utilizada, sentimo-nos à vontade para caracterizar o seu estilo como dialético¹⁹⁹.

Para que fique claro o nosso entendimento sobre o estilo dialético qualificador da obra da autora²⁰⁰, antes de o colocarmos à prova por meio da sua identificação especialmente em Corda Bamba, julgamos conveniente tecer algumas considerações explicativas: em primeiro lugar, seu estilo apresenta-se como um modo determinado de expressar a realidade narrada, ou seja, no universo imaginário, a realidade mostra-se apreendida no seu devir, bem como nos seus aspectos antagônicos²⁰¹. Além disso, as experiências narrativas postas em confronto - quer se considere um mesmo texto, quer se leve em conta a intertextualidade da obra -, não se originam, aparentemente, de teses que se colocam como opostas na consciência subjetiva da autora, mas contêm, em si mesmas, o germe da

199. Tal estilo liga-se à visão dialética do mundo, cuja especificidade se dá no nível do método - no modo de produção da obra. Segundo Goldmann, no seu livro Dialética e Cultura, tal visão propõe um projeto humanista. Na obra exemplar, tal proposta humanista no trato com a realidade imaginada, fica elaborada no seu plano interno.

200. É necessário lembrar que a importância atribuída às questões concernentes ao plano formal da obra de Lygia, tem sua razão de ser, neste trabalho, pelo fato de permitir caracterizar o novo realismo objeto dos nossos raciocínios.

201. Essa fidelidade ao real no modo de exprimir o universo imaginário, parece-nos um traço básico na conformação do seu realismo literário.

oposição. Desse modo, as contradições passíveis de serem formadas na consciência bem como no pensamento de um eventual leitor ao acolher o texto, têm sua base real e objetiva no próprio texto.

Seu estilo narrativo ainda pode ser chamado de dialético, no modo como utiliza a razão, elegendo-a como categoria central na apreensão do objeto pela personagem (sem que com isso o dado sensitivo possa ser desprezado), quer seja este objeto uma outra personagem ou um outro ente entre os que formam a realidade do intra-texto. Assim sendo, a razão fica promovida a elemento necessário nas relações entre o sujeito cognoscente e o objeto de conhecimento, o que provoca, na personagem, a motivação para o empenho na busca da verdade sobre si mesma e sobre a realidade social que a cerca - com o que concorre a sua faculdade intuitiva.

Ainda, seu estilo mostra-se dialético por afirmar a unidade da vida, qual seja, da consciência e da ação, do que decorre a relação necessária de convivência harmônica entre a personagem e o mundo imaginado ²⁰².

Se pensarmos, então, que na obra em apreço a linguagem, na forma utilizada pela autora, capta uma realidade em processo e que se transforma mediante a síntese dialética provocada pelas contradições sob as quais "vivem" as personagens como entes sociais, e que o conhecimento desmistificado sobre essa realidade viabiliza-se pela reestruturação das suas experiências numa consciência esclarecida, parece não haver dúvidas quanto à qualidade dialética dos seus textos. Também esse traço faz, da sua obra, uma escritura ²⁰³. Neste caso a linguagem projeta-se como consciência real, prática, evidenciando, como será mostrado, sua intenção social, dei-

202. Sobre essa afirmativa parece-nos necessário forneger duas explicações. Em primeiro lugar, pela expressão "convivência harmônica" não pretendemos supor que na obra, os conflitos entre os protagonistas e seus mundos sejam resolvidos. Ocorre, isso sim, a tomada de consciência real de suas situações no mundo, o que os leva à superação dos conflitos. Em segundo lugar, pela "unidade de consciência e ação", pode-se caracterizar novamente a obra como uma escritura, além do que tal escritura, pelo seu envolvimento com o enfoque marxista, se exprime, em grande parte, por uma linguagem do valor. Daí o real artístico aparecer sob uma forma julgada.

203. Henri Meschonni, em Pour la Poétique I, parte da oposi-

xando transparentes as relações internas entre criação e sociedade.

Resta contudo saber quais são os traços mais marcantes desse estilo, e, em seguida, exemplificar os matizes teóricos sob os quais o pensamento dialético incide de modo a viabilizar as manifestações estilísticas. Assim procedendo acreditamos acrescentar algo à caracterização (ora pretendida) do Realismo Humanista.

Um dos traços marcantes da obra de Lygia é o da sua estrutura dialógica, para o que concorre a intercomunicação de discursos, como, por exemplo, o discurso da burguesia e o discurso do operariado²⁰⁴. O dialogismo não ocorre apenas no plano do intra-texto, mas estende-se para a intertextualidade tanto das diferentes narrativas da autora, como dos textos artísticos e históricos. Várias são as situações expressas em uma das narrativas e que voltam retomadas em outros textos, aperfeiçoando o significado pretendido, opondo-se às primeiras ou simplesmente amarrando-lhes o sentido. Quanto às relações entre os textos histórico e artístico, ela fica assumida implicitamente pelo discurso, realizando-se pela integração da forma ao sentido, sem pretender, em hipótese alguma, fixar um sentido final.

A estrutura dialógica pode ainda ser detectada a partir do relacionamento consciente (provocado nos protagonistas) da realidade do mundo interior da personagem à realidade exterior da sociedade imaginada, promovida pela linguagem em todas as narrativas da autora, contudo mais nítida no livro Corda Bamba, onde claramente contrastam duas vozes: a da consciência profunda da personagem e a da sua consciência superficial (do que advém, em grande parte, o caráter dramático do sentido das suas ações).

Outro traço a merecer destaque, é o dinamismo intrínseco da prosa, efetuado por uma linguagem que dinamiza o real

ção entre Literatura - atitude de integração e aceitação diante da realidade e Escritura, atitude de insatisfação, de questionamento, de inquietude diante da mesma realidade.

204. Em Corda Bamba, a burguesia fica simbolizada na figura da personagem dona Maria Cecília Mendonça de Melo, enquanto o operariado ilustra-se, especialmente, nas figuras de Barbuda e Foginho.

artístico especialmente pelo seu caráter antitético, por meio do que representa, mimeticamente, o movimento do contexto²⁰⁵. Do mesmo modo a linguagem capta, no seu modo de ser, as contradições implícitas do real contemporâneo, especialmente na sua expressão de natureza tanto política como econômica, social e moral.

Ora, tanto a estrutura dialógica da prosa como o uso de uma linguagem intrinsecamente dinâmica, são, em grande parte, os elementos chaves na configuração dialética do estilo da autora²⁰⁶. Para produzir, neste sentido, efeitos desejáveis, Lygia utiliza recursos estilísticos como artifícios retóricos produzindo, quer impressões sensitivas, quer a formação de conceitos, responsáveis, tanto uns como outros, pela significação abrangente dos seus textos. Destes artifícios ganha relevo a figura da antítese, por meio da qual são contrapostos tanto idéias como significados, marcando a já comentada estrutura dialógica dos textos. Especialmente em Corda Bamba, o emprego das contradições revela uma lúcida utilização de um pensamento dialético de parte da autora. Quando relacionados ao fenômeno do dialogismo ou da intertextualidade, os antagonismos contribuem para evidenciar o dado segundo o qual a realidade imaginada, homologamente à realidade do contexto, possui não apenas muitas fisionomias mas constitui-se de elementos em permanente estado de mudança, bem como de oposição.

Mas não apenas as antíteses ocupam lugar de destaque na narrativa Corda Bamba. O texto mostra-se igualmente rico no tocante à produção das imagens, graças à utilização de uma linguagem cuja propriedade marcante vem a ser também a de provocar a sensação da presença dos objetos aos quais se refere. Por tal razão, as imagens acabam determinando maior consistência à própria figura da antítese.

Também os símbolos e as alegorias ganham relevo no texto

205. A representação mimética aqui aludida, fica associada a qualidade de autenticidade da obra de Lygia, especialmente pelo seu comprometimento com situações de vida. Por mais esse traço sua obra pode ser tida como realista.

206. Se podemos considerar a Dialética como lei universal da realidade, a assunção de um estilo dialético de parte da autora determina, quase com exclusividade, o seu realismo literário.



to²⁰⁷, na condição de traços estilísticos promovedores da sua qualidade artística. Associada quase sempre à figura da antítese, a alegoria mescla-se à sátira e algumas vezes ao humor, com o que o estilo acaba, por vezes, cedendo lugar à escritura.

Como um último traço formal a ser salientado, temos a qualidade de verossimilhança da prosa, o que lhe confere tonalidade realista²⁰⁸.

Em resumo, temos, em Corda Bamba, um universo imaginário dinâmico, uma realidade que se desdobra como ritmo dialético, como unidade do ser e do não ser no devir.

Isso se registra nos processos de vida de todas as personagens principais²⁰⁹ considerada a obra em seu conjunto, processos que são por natureza antagônicos, guardando em si uma contradição própria do movimento dos seres, ao ponto de se poder afirmar, de um ente, ser ele ao mesmo tempo um outro, e, por tal razão, sua vida acabar sendo uma contradição que continuamente se propõe e se resolve.²¹⁰

Lygia se utiliza especialmente da personagem Maria para simbolizar, precisamente, esse processo, personagem que é ao mesmo tempo ela mesma e um outro, de cuja negação e afirmação (re)nasce para a liberdade²¹¹.

Mas falta ainda identificar, como dissemos logo atrás, sob que enfoque teórico, sob que visão do mundo tal pensamento incide de modo a possibilitar as manifestações estilísticas da autora. Neste caso, se buscarmos no enfoque marxista algumas questões que lhe são pertinentes, encontramos-as figuradas na obra de Lygia. Nas suas narrativas subjaz uma concepção do mundo própria do materialismo dialético (daí a tônica do seu humanismo), bem como são questionados conceitos como os de praxis, de luta de classes, de liberdade e outros,

207. O capítulo anterior testemunha o dito.

208. A este traço voltaremos no capítulo seguinte de modo sistemático, capítulo conclusivo do nosso trabalho.

209. Os protagonistas são, todos, "personagens em desenvolvimento".

210. Por aí se pode pensar ser o realismo da autora um realismo da essência mais do que da aparência do objeto.

211. Sujeito e objeto não existem, aqui, senão como termos de uma relação necessariamente recíproca, cuja realidade efetiva-se na praxis. Sua oposição não é, senão, a condição dialética do processo de desenvolvimento da vida da personagem.

para o que a autora utiliza-se de recursos estilísticos suficientemente adequados a fim de caracterizar tal concepção no plano artístico.

A narrativa Corda Bamba²¹², por exemplo, parece-nos na sua globalidade, uma criação metafórica que tem, como um dos seus termos, a sociedade capitalista com todas as contradições inerentes. Este dado, sugerido pelo próprio texto, "força" a sua inserção em determinados aspectos do extra-texto, com os quais mantém relações significativas. Tem-se aqui a escritura, revelando-se na sua função referencial, ligando o escritor ao contexto social. Importa registrar que a existência de relações significativas entre texto e contexto não retira, da obra, sua qualidade de autonomia²¹³ e de auto-reflexividade. Como uma escritura, o engajamento da autora se trava, acima de tudo, com a própria linguagem - daí a praxis criadora.

No centro da aludida visão marxista está o homem com a sua consciência, com a responsabilidade de transformar a si mesmo e o mundo. E a personagem simboliza esse homem, como também simboliza o mundo que necessita - segundo o ponto de vista desta visão humanista perspectivada na narrativa - ser transformado, lembrando a tese segundo a qual a transformação do homem corre paralela à transformação da sociedade. Como teremos oportunidade de ver a seguir, a narrativa, enquanto escritura, provoca analogia semântica entre Maria e a Humanidade, suscitando, com isso, a síntese do individual com o universal, síntese à qual toda literatura aspira.

Tal analogia cujo sentido em grande parte se reduz no discurso ao domínio do implícito²¹⁴, pode assim ser explicitada:

Relembrando, a personagem Maria, aos dez anos de idade, sofre uma amnesia e esquece parte dos fatos então ocorridos

212. A partir deste momento, de fato Corda Bamba tomará, em especial, nossa atenção neste capítulo.

213. Comentando Barthes, Leyla Perroni-Moisés no seu livro Texto, Crítica, Escritura, p. 37, diz que "a escritura está igualmente amarrada a dois objetivos aparentemente contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma)".

214. Condição que favorece a opção, pela autora, por símbolos e alegorias, figuras que provocam uma tonalidade poética no discurso, determinando, em grande parte, a qualidade artística do texto.

durante a sua existência. A sua história de vida, a partir de então, centraliza-se na reconstituição desse passado, para o que não apenas a memória e as lembranças contribuem. Tal passado, na verdade, é (re)vivenciado pela menina²¹⁵, ganhando com isso expressão máxima o dinamismo da sua consciência, registrado na busca intencional do auto-conhecimento. A partir desse instante, ocorre a sua paulatina desalienação, culminando na liberdade interior de fazer opções de vida conscientes.

Durante o caminhar para a desalienação, pela convivência tanto com o ambiente burguês da casa da avó, dona Maria Cecília Mendonça de Melo, como com o ambiente simples do pessoal do circo, representado por Barbuda, Foguinho, e em parte pelos próprios pais, a personagem tem oportunidade de contrastar duas concepções do mundo entre si opostas: a do mundo reificado pelo modo de produção capitalista e a do mundo humanizado onde a consciência individual desalienada modela as atitudes das pessoas. A comparação (sempre contrastiva) entre estas duas visões, corre paralela à transformação da personagem de pessoa tímida, submissa e passiva, para uma pessoa consciente de si mesma e que, capaz de superar a si própria, emite julgamentos de valor²¹⁶. Paralelamente, ocorre a superação da concepção de um mundo reificado para a de um mundo humanizado, o ponto de vista narrativo definindo-se por esta última²¹⁷, mantendo-se fiel ao enfoque marxista segundo o qual tal concepção jamais pode ser ultrapassada por carregar, em si mesma, a lei interna do devir, por implicar a incessante superação de si mesma. Esse é, no nosso entender, o ponto de vista desse novo realismo objeto de nossas cogitações: o da sociedade humanizada ou o da humanidade socializada.

A personagem Maria está, assim, no centro dessa criação metafórica que é Corda Bamba.

215. Para produzir tais efeitos a autora utiliza-se, como já foi mostrado, dos sonhos de Maria.

216. Talvez possamos pensar, aqui, no fato da prosa estar antecipando o novo homem que está sendo formado nessa nova realidade contemporânea.

217. Torna-se importante remeter o leitor mais uma vez à leitura do último capítulo "Portas Novas", onde valores humanos, como os da liberdade e da solidariedade, são promovidos pelo discurso.

Sendo símbolo da passagem do mundo reificado para o mundo da liberdade humana, ao mesmo tempo em que ilustra uma realidade nova fazendo com que o texto ganhe significado internamente, sua figura também se mostra representativa do de vir histórico. Assim sua vida, analogamente, coloca-se como a própria história da humanidade, no caminho que percorre no sentido de superar as contradições do seu próprio devir, ao mesmo tempo em que representa a passagem acima aludida - do reino da necessidade para o reino da liberdade (tese central da ideologia marxista).

A analogia semântica está precisamente aí: o desenvolvimento da personagem, o caminho por ela percorrido no intuito de se auto-conhecer, a superação de si própria, como mostraram as passagens nas quais ela se vê ao mesmo tempo como sujeito e objeto de conhecimento²¹⁸, analogamente, no enfoque marxista, é o caminho que a humanidade tem de percorrer para ultrapassar o reino da necessidade. No superar a si própria, Maria supera as contradições e caminha para a "verdadeira" li berdade. Com isso chega-se à tese segundo a qual a mudança do indivíduo corre paralela à mudança das circunstâncias.

Nisso tudo, voltamos a dizer, o papel central fica reservado à consciência da protagonista.

Temos então uma personagem, a qual, ao mesmo tempo que representa um tipo real, ilustra essências e conceitos. E aqui, como estamos vendo, um dos conceitos ilustrados é o de praxis subversiva, a partir do qual fica claro, na teoria marxista, que a ação inovadora e subversiva praticada pela humanidade em qualquer campo no curso do seu desenvolvimento histórico, não se volta apenas para a exterioridade objetiva, mas, como já foi aventado, volta-se para a interioridade sub jetiva do ser humano em sua essencialidade social. Praxis que subverte, que renova o ambiente, enquanto se renova e se subverte a si própria. Estas idéias trazem novamente à mente a figura da personagem, pela analogia semântica provocada, pela linguagem, entre ela e a humanidade, sob o prisma da vi são dialética do mundo projetada de um ponto de vista narrativo. Tanto para uma como para outra fica valendo o princípio segundo o qual só se transformando a si própria se chega

218. No ato do nascimento, aos quatro, aos sete e aos dez anos, quando se "encontra".

realmente a transformar as condições do viver. Sem que haja, no indivíduo, mudança da sua consciência e na sua orientação espiritual, não se produz nenhuma verdadeira e essencial mudança da sociedade, e, conseqüentemente, da vida.

A partir destes raciocínios, Maria, por nós considerada como uma personalidade atípica pela sua história de vida, transforma-se em um tipo universal²¹⁹.

Mas as analogias podem continuar: segundo o materialismo dialético, na ação histórica existe sempre o momento crítico, quando da consciência das condições existentes (as quais, por sua vez, são ao mesmo tempo limites e impulsos à ação²²⁰) passa-se à ação inovadora, isto é, ao momento prático. Sendo inseparáveis os dois momentos, bem como reciprocamente dependentes, eles marcam o caráter crítico-prático da concepção do materialismo histórico. Analogamente Maria, que segundo o nosso entender, passa por um estágio de "iniciação" o qual culmina no seu (re)nascimento, ao mesmo tempo em que vai adquirindo maior entendimento sobre si mesma e sobre as condições sociais do ambiente que a circunda, adquire consciência do seu relacionamento com o outro e se define com relação às suas opções de vida. No capítulo final, quando no momento reconhece que "deve" optar por continuar morando com a avó (por quem não sente afeição), em detrimento da aprazível vida na Bahia junto dos grandes amigos Barbuda e Foguinho, perto do mar onde ela poderia andar descalça afundando o pé na areia, fica nítida a analogia com a tese segundo a qual, na sua ação histórica, a Humanidade só delineia os fins que pode atingir.

Temos então na narrativa Corda Bamba, uma história, a de Maria, história que recolhe em si teses e antíteses e pela síntese se constitui. Isso enfatiza o estilo dialético da autora, pois só um modo de pensar dialético que se posiciona face ao homem e ao mundo no modo como a prosa deixa transpa-

219. Nesta linha de pensamento, temos a representação exata de uma situação típica por meio dos seus caracteres típicos - isso acentua o realismo da narrativa.

220. Lembramos o leitor, sobre as dificuldades sentidas pela personagem quanto a penetrar na intimidade do seu eu, após passar por uma experiência negativa, como é o caso do seu estado depressivo motivado pela morte da Velha da História. Da mesma forma o leitor deverá estar lembrado das ocasiões em que o voltar-se para o domínio do eu profundo, causa, à Maria, sensações agradáveis, como o se ver nascendo, por exemplo.

rente, consegue expressar tal dinamismo. Com isso a linguagem utilizada revela-se ao mesmo tempo como um elemento teórico-prático, ou seja, ao mesmo tempo que exprime, serve a uma finalidade, promove conceitos²²¹.

Assim procedendo, pela criação de uma metáfora envolvente da narrativa como um todo, Lygia alcança um ponto alto no que diz respeito à produção artística: o entrelaçamento das categorias do singular e do universal. Na obra a essência do objeto não se revela à protagonista imediata e claramente, sendo mediada pela reflexão e apreendida por um ato de intuição, por analogia com o que ocorre na realidade, onde a essência também não se revela clara e imediatamente aos indivíduos, sendo o que primeiramente os atinge como seres do mundo espacial, precisamente as qualidades sensíveis dos objetos.

Para promover a essência - o universal -, a autora utiliza-se, como dissemos há pouco, de recursos formais adequados à caracterização do seu estilo dialético. A tais traços estilísticos dedicaremos atenção especial a partir deste momento, com a finalidade de, associando-os à escritura do texto Corda Bamba, esclarecermos um pouco mais sobre o significado do realismo literário de Lygia Bojunga Nunes. Iniciaremos com a imagem, cujo lugar de destaque é inegável na narrativa.

A riqueza imagética do texto provoca a sensação da presença do objeto, bem como a percepção da dinamicidade do contexto narrado: a realidade em devir, constituindo-se por um movimento de estruturação/desestruturação da personagem, culmina no final da diegese em um equilíbrio apesar de provisório. O provisório ilustra-se exatamente no último capítulo, estruturado de forma tal que posiciona a personagem face a um futuro marcado por expectativas bastante indefinidas quanto à sua concretização. Embora esta função de provocar a ilusão da presença do objeto seja muito importante no texto,

221. A Literatura, assim procedendo, especifica-se como uma prática, e, como toda prática, caracteriza-se como um processo de transformação - e este é mais um ponto comum a uma faixa de autores do cenário contemporâneo brasileiro, ao que temos nos referido neste trabalho, cujas obras, de um modo geral, apresentam-se ao mesmo tempo como obra de arte e justa consciência, o poético correspondendo a um encargo também social. Daí a qualidade de escritura desses textos.

ela não é a única função da imagem, como já elucidamos no capítulo sobre "Símbolos e Alegorias". Outras podem ser destacadas, como a de propiciar um tom poético ao prosaico - o que acreditamos já ter evidenciado, tomando como exemplares alguns trechos do discurso. Contudo, apesar do seu significado estético dominar a narrativa, há ainda uma outra função, a qual, no momento em que nos dedicamos a elucidar a estrutura do texto, não poderia ser deixada de lado: a de veicular ideologias (e aqui utilizamos o termo ideologia nas duas acepções até agora mantidas: seja aquela que o identifica à expressão visãõ do mundo, seja a que corresponde à noção de ilusão, de falsa consciência). Neste sentido, as imagens, de notando a aguda sensibilidade criativa da autora, apresentam-se como elementos estético-ideológicos por meio dos quais o texto posiciona-se contra a ideologia burguesa dominante, como será exemplificado. Do mesmo modo pela imagem são ridicularizados fatos e situações degradadas da realidade pela acentuação do lado negativo, tanto da ideologia, como da personagem que a veicula²²². Contudo, em um mesmo texto o inverso também ocorre, marcando o dialogismo da prosa: a personagem fica ressaltada positivamente, ao veicular valores humanísticos²²³. Em algumas situações a intertextualidade, consideradas mais de uma narrativa, tem, como pano de fundo, também o discurso imagético²²⁴.

O fato de a imagem veicular ideologias não significa um predomínio do conteúdo sobre a forma. Por outro lado, ocorre aqui precisamente o entrelaçamento entre estilo e escritura, responsável, inclusive, pela qualidade auto-reflexiva do discurso. A imagem apresenta-se, então, como um modo de produção ideológico, pelo que o seu significado não se expressa apenas pelo conteúdo, mas pela relação entre este e a forma, determinando-se como um traço estilístico da autora²²⁵. As ideologias ficam, então, codificadas pela imagem,

222. A relação matrimonial entre dona Maria Cecília Mendonça de Melo e seus três primeiros maridos, constitui um bom exemplo, do mesmo modo como se mostra exemplar o capítulo "Aula Particular".

223. Como um bom exemplo, temos o capítulo "Conversa de Orelhão".

224. Em Corda Bamba e A Casa da Madrinha, as imagens despertam significados opostos ideologicamente face a situações semelhantes, como acontece, respectivamente, com os trechos "Aula Particular" e "A Professora e a Maleta".

225. É o caso, por exemplo, da problemática da luta de clas-

denunciando a intenção de desmistificar os interesses de uma classe social - a burguesa -, na sociedade capitalista que os abriga. Nesses espaços a narrativa posiciona-se como uma contra ideologia tomado o conceito no sentido de falsa consciência, de ilusão, como logo mais será exemplificado.

O uso das imagens facilita, como se poderá perceber, a formação de uma segunda linguagem. Apesar do seu emprego impressionista - elas são particularmente "visíveis" -, há, com frequência um segundo sentido sobreposto ao sentido expresso, favorecendo quer as antíteses, as alegorias, os símbolos ou as metáforas, estas últimas promovendo-se, em grande parte, por um modo bastante singular, qual seja, não tomando a realidade como confronto direto, mas convertendo-se em sinal de uma identidade objetiva, como acreditamos ter deixado explícito no capítulo sobre as alegorias.

Pelo que se percebe, a autora depende muito das comparações para se expressar, atingindo por seu intermédio efeitos mais expressivos do que aqueles possibilitados pelo plano denotativo da linguagem²²⁶.

Vinculado ao domínio das imagens, os símbolos, juntamente com as alegorias, enriquecem a obra de Lygia no plano estético. Pelas imagens simbólicas desvenda-se o eu da personagem, seus desejos, suas motivações, a intenção de superar a si própria, enquanto pelas alegorias pode-se perceber a oposição reinante no mundo social do qual participa, bem como a formação da sua consciência crítica²²⁷. Com essa preocupação a autora posiciona-se face à relação entre o eu e o mundo, de forma tal a deixar transparente a tônica doutrinária

ses travar-se, no texto, no domínio da ideologia imagética, o que será explicitado no decorrer do capítulo.

226. Volta aqui a consideração segundo a qual esse modo realista de expressar o universo imaginado visa registrar o objeto, mais do que do ponto de vista de uma fenomenologia do aparentemente perceptível, por uma fenomenologia da essência - com isso o objeto fica percebido, acima de tudo, nas suas relações com outros objetos.

227. Justamente por aí a narrativa pretende superar a tão proclamada cisão entre o homem e o mundo, sem idealismos, numa intenção realista de reconciliar o que apenas aparentemente parece irreconciliável. Disso decorre o seu Realismo Humanista, pelo qual a reconciliação do homem com o mundo depende, acima de tudo, da sua participação consciente na produção e nas transformações do mundo.

ria da sua escritura, provocada pelo engajamento de uma linguagem produtora, em grande parte, de ideologias imagéticas. Assim procedendo, a insatisfação perante o estabelecido transparece na prosa, do que deriva, em grande parte, o sentido moralizante do texto, ilustrado com a sátira, como será exemplificado. Com a sátira a narrativa, além de registrar o ataque às instituições que formam o universo imaginário, deixa claro um ponto de vista abrigado por uma filosofia moral claramente tendenciosa no sentido de um humanismo.

Resta ainda tecer comentários sobre um traço estilístico de relativa importância em Corda Bamba, qual seja, o do humor, que também colabora para configurar o estilo da narrativa. Ao mesmo tempo em que atua como um traço cuja utilização colabora para desmanchar ou suavizar as tensões criadas pelo tom sério do discurso, tem também, como a sátira, a função de expressar uma atitude moral face ao modo de ser do homem e das suas relações com o semelhante²²⁸.

Qualquer que seja o traço estilístico utilizado no texto, uma verdade parece certa: ele se relaciona à imagem. E enquanto a imagem carrega em si o elemento ideológico, tais recursos, a ela associados, colaboram para levar a narrativa a posicionar-se face a uma concepção do mundo, além de revelar o caráter ilusório do real. No revelar o caráter ilusório do real, a escritura "diz a História", ou seja, volta-se para o mundo. Contudo, voltamos a insistir, tal fato não destrói a auto-reflexividade da prosa, pois pelo seu caráter mesmo de escritura, tal literatura renuncia, por um lado, a um referente, a um destinatário exterior²²⁹. Sob este aspecto a escritura mostra-se intransitiva, portadora de um sentido, tem a característica de um enunciado que vale por si mesmo, e só transmite algo indiretamente, por acréscimo²³⁰. "Di

228. Quando aqui nos referimos a uma atitude moral, deixamos claro mais uma vez, não se trata, em absoluto, de algo que se assemelhe, por exemplo, à sua caracterização por meio de normas de comportamento. A atitude moral faz, isso sim, parte de uma concepção da vida e do homem no sentido de um modo mais justo de pensar tanto um como outro. Este é mais um ponto comum aos autores da faixa da Literatura contemporânea à qual fazemos referência neste estudo.

229. Tal argumento não poderia ser jamais levantado, caso nos esquecêssemos da destinação dupla da escritura (V. nota nº 212, p. 263).

230. V. Perrone-Moisés, Texto, Crítica, Escritura, cp. II.

zer a História", no que respeita à Literatura, é, seguramente, uma função subsidiária, contudo, não pode deixar de ser pensada como uma característica importante, além do fato de que se mostra uma qualidade comum a grande parte dos autores do cenário contemporâneo da nossa Literatura.

Já que julgamos ter abusado da paciência do leitor, não lhe oferecendo até este momento qualquer comprovação dos nossos raciocínios, passaremos a reconsiderar os traços estilísticos de maior relevo na narrativa, com a finalidade de salientar a qualidade dialética da prosa de Lygia, bem como o sentido do seu realismo literário.

Os maiores efeitos expressivos provocados pela linguagem no referente ao enfoque dialético da prosa, são obtidos, voltamos a dizer, mediante o uso da figura da antítese, pela qual ficam contrapostos diferentes significados, levando à oposição de sentimentos e de conceitos.

Diferentemente utilizadas no texto, as antíteses formam-se quer a partir do contraste de imagens, quer a partir das alegorias, ou a partir do plano denotativo da linguagem, pela oposição de vocábulos de sentidos contrários. Colaboram, então, com o dialogismo imanente à prosa e mesmo com a intertextualidade, consideradas mais de uma narrativa.

No primeiro capítulo temos a já bastante comentada imagem de Barbuda dando a mão a Maria, caminhando para o apartamento da avó. As duas simplesmente vestidas, a menina com o arco de flor. Na esquina Foguinho, treinando a mágica do coelho. Em contraste, temos no mesmo capítulo a imagem de dona Maria Cecília quando abre a porta do apartamento e vem ao encontro da menina, segurando a ponta do vestido longo para não tropeçar. Mais à frente, o quarto reservado à menina pela avó, com excesso de gavetas, contrasta com a sua pouca roupa e com o camarim do circo onde ela era obrigada a guardar seus pertences embaixo da cama, pela exiguidade do espaço.

Como se percebe, logo nas primeiras linhas do texto coloca-se a problemática da oposição entre duas classes sociais, entre dois estilos de vida, entre duas visões do mundo. Dessa oposição, cujo significado abrangente pode ser detectado no decorrer do discurso, como teremos oportunidade de evidenciar, deriva, em grande parte, a tônica dinâmica da narrativa, com a linguagem expressando-se pela imagem como o cam-

po decisivo da luta de classes, deixando transparente o dado segundo o qual, na existência de classes e na estrutura das suas relações, está também a chave para a compreensão da realidade criada - desde que as classes constituem, no universo imaginário de Corda Bamba, as infra-estruturas de duas visões do mundo simbolizadas, de um lado, na figura de dona Maria Cecília, e, de outro, nas personagens do circo bem como em Pedro, o quarto marido da avó.

O estilo dialético da autora mostra-se, assim, em grande parte ilustrado pela problemática da luta de classes, travada, como já acentuamos, no domínio da imagem - não só mas principalmente pelo uso das alegorias.

Como tal problemática realiza-se, então, também como um traço formal da narrativa, convém que nos detenhamos um pouco mais no assunto.

Corda Bamba tem, como pano de fundo, uma sociedade estratificada em duas classes sociais, às quais correspondem dois estilos de vida bastante diferentes: o da burguesia e o do operariado. Há, não se pode negar, representantes da camada média neste universo imaginário, como é o caso da professora particular, dona Eunice²³¹, e dos três primeiros maridos de dona Maria Cecília²³². Contudo, marcando mais uma vez a narrativa por suas relações significativas com o contexto, tal camada não se apresenta, no livro, como tendo importância significativa. No caso de dona Eunice, a sua representatividade volta-se para a condição de professora, enquanto no caso dos três maridos, a pouca importância atribuída à classe social por eles simbolizada, fica notável pelo fato de que entram na narrativa como pessoas presumivelmente mortas, segundo suas histórias de vida contadas pela Velha da História. Da mesma forma a linguagem os posiciona contrastivamente à camada representativa do poder, figurada na pessoa de dona Maria Cecília. As duas classes substantivas são mesmo a alta e a baixa.

A luta de classes apresenta-se, na narrativa, acima de tudo como luta ideológica; mas também mostra-se travada nos domínios econômico e no da estrutura do poder. Como tal luta revela-se uma luta de oposições, mas sem opositores, no tex-

231. V. cap. nº 6.

232. V. cap. nº 10.

to ela fica transparente na afirmação dos valores antagônicos das duas classes ilustradas.

As relações de dominação e de subordinação que definem as contradições das classes, podem ser percebidas em muitos trechos da narrativa, ganhando então sentido no plano imanente, constituindo a infra-estrutura das duas concepções do mundo às quais temos feito referências.

Embora o conceito de luta de classes permeie, implicitamente, toda a narrativa, e talvez porque em um nível mediato Corda Bamba reflita a própria história da Humanidade, como já vimos, o conflito das forças dinâmicas (evidenciadas na intenção de modificar a si própria pela personagem) contra a estática das formas constituídas (o interesse em manter o "status quo" de parte da avó), melhor se identifica no trecho "O Presente de Aniversário". Nele pode-se perceber os efeitos negativos de uma estrutura econômica sobre os homens, agentes da produção.

No trecho, o comportamento da avó move-se para a direção do lucro, expresso, na alegoria, na compra de um presente: uma Velha de verdade, contadora de histórias. Ao poder de dona Maria Cecília contrasta a submissão da Velha que se deixa comprar, conformando-se com o não recebimento de um salário, aceitando como pagamento a satisfação de uma necessidade imediata: a fome. Ficam expressos, no plano imagético, elementos degradados da realidade imaginada:

Outro dia tua avó chegou e perguntou "Quer casa e comida de graça?" Desconfiei; só olhei. "Pra ficar o dia todo contando história pra minha neta Maria?" "O dia todo?", eu me espantei. "Até ela enjoar e não querer mais escutar." "E quanto de comida eu vou ganhar?" "Até enjoar." "Mais que depressa aceitei: então não ia ver como é que era enjoar de comer?" (p.99)

As práticas de classe mostram-se, na globalidade do trecho, como práticas não só econômicas como principalmente ideológicas - a Velha, pela sua inconsciência, deixa-se comprar. Da mesma forma as práticas políticas evidenciam-se pela estrutura do poder explícita no capítulo "O Presente de Aniversário", em vários períodos do enunciado, contrastadas às práticas que visam à sua transformação. Estas últimas ficaram evidenciadas pela passagem gradativa do questionamento de uma situação à sua negação por Maria:

... A Menina subiu na cadeira, foi desgrudando o papel... a tampa da caixa caiu pra frente, a Menina

pulou pro chão. E ficou olhando pra dentro da caixa sem entender....

Maria rodeou a mesa pra ver o presente: de onde estava só dava pra ver a cara da Menina: testa franzida, boca meio aberta....

A Menina não se mexia: mas podia? a gente podia ganhar gente de presente?...

- Mas vó, gente se compra?

- Quem tem dinheiro feito eu compra tudo. (pp. 96-97)

E a partir daí, espantada, a personagem nega a situação. "- Fala baixo, Vó, ela pode ouvir. - E o que é que tem? - Vai ver ela não gosta." (p. 97)

E da negação passa, ao final do trecho, à rejeição total da atitude da avó, por ter adquirido consciência real sobre o que tudo aquilo significa:

Dona Maria Cecília tocou o sino; os empregados foram chegando; a Menina começou a chorar.

- Que é isso, minha boneca? não chora, não chora.

O choro cresceu.

- O meu presente morreu.

Dona Maria Cecília quis tapar a cara dela com uma festa:

- Esquece, minha boneca, esquece.

- A comida nunca deu pra ela.

- O quê?

- Mas aqui tinha demais: ela morreu.

- Esquece, meu amor.

- Não. Não esqueço, não. (p. 104)

Parece nítida, neste trecho, a intenção da avó em tentar dissimular as contradições inerentes à sua própria concepção do mundo. Principalmente da frase "Dona Maria Cecília quis tapar a cara dela com uma festa" em diante, fica claro, pela oposição entre a atitude da avó e a da Menina, que a luta travada no domínio das classes sociais ilustradas na narrativa, revela-se, também, como uma luta ideológica. É uma luta, como dissemos, entre forças que objetivam a permanência de um estado de coisas existente ("- Esquece, minha boneca, esquece"), contra aquelas que visam à sua transformação ("- Não, não esqueço, não."). De um lado, a representante da camada dominante querendo impor sua maneira de ver as coisas, e, de outro, a Menina, fugindo ao caráter ilusório dessa atitude, desalienando-se ao ponto de negar toda a situação. Em tudo isto transparecem, no universo da prosa, os fetichismos que encobrem e obscurecem as relações essenciais entre os indivíduos²³³.

233. Percebe-se, por aí, a destinação social da linguagem em Corda Bamba.



Pelos comentários tecidos, pode ser notada a importância da consciência na vida da personagem, bem como a sua eficácia como praxis.

No plano formal, tais efeitos são conseguidos com o uso das antíteses, como já antecipamos.

Em mais de um momento os antagonismos entre as duas classes substantivas na narrativa acabam por gerar a consciência de classe, como fica nítido no trecho em que Barbuda e Foguinho questionam, com Márcia e Marcelo, a apresentação do número do trapézio sem a proteção da rede:

Não dá mais tempo de mudar nada: já fizemos o acordo, o espetáculo vai começar.

Foguinho era o mais nervoso:

- Dá tempo: ainda não anunciaram o número.

- Mas a gente fez o acordo.

- Rasga!

- Não pode!

- O que não pode é fazer o que vocês tão fazendo!

- A gente precisa de dinheiro.

- O jeito não é esse.

- Até hoje não deu pra pagar as dívidas que a gente fez quando eu saí procurando a Maria.

- O jeito é outro.

- Agora eles tão apertando, querem que a gente pague de uma vez.

- Pede o dinheiro pra tua mãe, Márcia!

- Não! Vem, Marcelo, tá na hora.

Foguinho segurou os dois.

- Não tá certo, não tá certo! vocês não podem deixar eles tirarem a rede, vocês não podem deixar eles botarem a corda tão alto.

- Eles vão pagar muito mais.

- Você tá deixando eles te explorarem, Marcelo!

- A gente vai trabalhar sem rede porque quer.

- Pra ganhar mais.

- E daí?

- Daí que vocês trabalham com muita segurança e não vai acontecer nada.

- Por isso mesmo a gente topou!

- E os outros?

- Que outros?

- Todo mundo que trabalha na tua profissão e que já tem que dar um duro danado pra viver.

- Que que tem, ué?

- Se vocês começam a trabalhar na base do risco, tudo que é circo vai imitar. É sempre assim. É aí quem não tem a segurança de vocês ou se arrisca de morrer ou fica sem trabalho. (pp. 112-113).

Como vemos, mais uma vez a imagem reflete os antagonismos sociais. Tem-se, mimetizada nas atitudes de Barbuda e Foguinho, a expressão do máximo de consciência possível de uma classe ("Você tá deixando eles te explorarem, Marcelo"), con

traposta à inconsciência do casal Márcia e Marcelo ("E os outros?... Que que tem, ué?"). A preocupação com todos os que trabalham na profissão de trapezistas, evidenciada por Foguinho, expressa um ponto de vista coerente e unitário na realidade imaginada. Pelas suas aspirações, a classe que ele simboliza e representa se opõe à classe agora representada pelo patrão, dono do circo²³⁴. Ainda, com relação à figura implícita desta personagem, na sua representação da classe burguesa, o patrão aparece como aquele que se apropria da mais valia, na condição de explorador dos artistas Márcia e Marcelo. Contrastivamente, estes são os que se deixam explorar, arriscando a vida para aumentar a renda do patrão. Como mediador dos dois pólos, temos Barbuda e Foguinho representando a consciência efetiva de uma classe, interessando-se não apenas pelos amigos, mas por todos os da sua mesma profissão - preocupando-se com o homem em geral. Com tal atitude refletem, nas suas falas, a essencialidade do homem como ser social, contraposta ao fenômeno da sua reificação. Temos então a luta de classes expressando-se, acima de tudo, na luta ideológica. Desta oposição sai, ressaltada, a tendência humanista do realismo de Lygia em Corda Bamba.

Nisso tudo a imagem, como já dissemos, tem papel relevante. Por seu intermédio reforça-se o dialogismo da prosa, ideologias diferentes veiculadas por vozes distintas, evidenciando a maneira como diferentes personagens vivem, na diegese, as relações com as condições de existência. Temos, então, que a forma da imagem, aquilo que constitui o seu valor estético, alberga ideologias, ou seja, estas acham-se contidas naquelas, constituem-se a partir da sua apresentação.

Também o diálogo entre Márcia e Marcelo²³⁵ é exemplar do que estamos afirmando, especialmente a qualidade antitética da linguagem. O trecho a seguir transcrito, aponta, pelo diálogo, dois campos diferentes de significação. A antítese tem sua ocorrência em um mesmo plano da linguagem, produzin

234. Por aí se percebe que as duas visões do mundo correspondentes às duas classes sociais componentes da diegese, aspiram, cada uma, a um ideal de homem e de organização social. Do mesmo modo, transparece a tendência à valorização positiva da visão humanista sobre a realidade e os entes que a formam.

235. V. cap. nº 7.

do, pela síntese, o ponto de vista narrativo:²³⁶

Se olharam. Sorrindo. Se acharam tão parecidos! Ele continuou:

- Quando eu nasci a minha mãe e o meu pai não tinham dinheiro nem pra comprar um berço.

- Quando eu nasci a minha mãe comprou sete: cada dia da semana eu dormia num.

- Pra que?

- Pra já ir me acostumando a ter uma porção de tudo....

- É que desde que eu nasci me acostumaram a ter uma porção de nada.

- Eu tinha sempre um mesmo brinquedo: um barco.

- Eu também tinha um barco. Lindo. Com marinheiro, cabine, geladeira, tudo. Ficava no Iate Clube. Me esperando pra passear.

- Meu barco era de jornal. Quando chovia fazia rio na minha rua e eu soltava ele; era legal. Quando rasgava eu fazia outro....

- E depois? - ela perguntou.

- De que?

- De você crescer.

- Aí eu fui trabalhar.

- Trabalhar é bom?

- Você nunca trabalhou?

- Eu não. Nem minha mãe. Nem meus pais....

- Quer dizer que ninguém trabalha na sua família?

- Trabalham pra gente....

- Você nunca dormiu no chão?

- Eu não. A gente bota três colchões de mola, um em cima do outro.

- Pra quê?

- Pra ficar mais macio que um só, sei lá...

(pp.64 a 68)

Como se pode ser percebido, a uma frase fica quase sempre oposta uma outra de significado contrário, como duas expressões à primeira vista irreconciliáveis. Porém, elas são recebidas sinteticamente, formando um todo unitário, ou seja, não se contrapõem em nossa psique - ao contrário, ali se complementam. Nisto está o segredo da sua expressividade. Os contrastes representam substituições linguísticas, fazendo com que por seu intermédio os objetos apareçam univocamente. Para tanto contribui, novamente, a qualidade imagética da prosa²³⁷.

236. Os dois pólos da antítese são mediados pela reflexão, a partir do que o ponto de vista da narrativa se revela.

237. É possível perceber que estilo e escritura apresentam-se, como quer Barthes, como duas realidades formais independentes, apesar de complementarem-se possibilitando uma visão unitária do texto.

No capítulo intitulado "O Barco", bem como no seguinte, "O Roubo", outros contrastes são provocados: Maria, como sujeito, opõe-se a Maria como objeto de conhecimento, o que leva a personagem a negar-se a fim de se superar. Ao simbolizar a passagem de uma concepção reificada do homem para um mundo humanizado, Maria acaba por ilustrar uma classe social cuja libertação é obra dela própria - daí a ênfase narrativa no auto-conhecimento, bem como a eleição da consciência a elemento central neste tipo de Literatura.

A mesma qualidade antitética da linguagem pode ser detectada com relação ao uso da figura da alegoria. Como já foi aventado neste trabalho, as narrativas de Lygia constituem um aprofundamento na essência do real. E como a essência não coincide com o fenômeno²³⁸, o que a prosa afirma no plano expressivo da linguagem, em grande parte das vezes mostra-se negado em um segundo nível do significado. A produção de tal efeito decorre das alegorias, sem que a função dessa figura se resuma na provocação deste tipo de impressões. Neste sentido Corda Bamba, ao mesmo tempo em que representa no seu universo imaginário um mundo onde o homem parece não caber apenas como objeto, posiciona-se face a um homem novo através da história de uma personagem cujo destino particular é mediatizado pela reflexão sobre situações e eventos do seu mundo exterior. Já que o novo deve ser visto como um fenômeno histórico global, como produto de transformações que abraçam a totalidade da vida social, a sua ocorrência não apenas nesta narrativa mas em toda a obra da autora, denota sua qualidade realista²³⁹. Por outro lado, o reconhecimento do novo implica, necessariamente, uma tomada de posição do discurso face à realidade imaginada. Neste caso, uma literatura que o ateste, não pode deixar de revelar sua qualidade ideológica. Exemplos desse uso da alegoria encontram-se no capítulo anterior a este, abrangendo toda a obra da autora. Eles permitem,

238. A palavra fenômeno está sendo aqui usada no sentido da aparência sensível do objeto.

239. A criação de um novo tipo de realidade e de homem na obra de Lygia, não significa a fuga da imaginação para longe da realidade. Ao contrário, o que se apresenta como significativamente novo na sua ficção, deve corresponder ao significativamente novo no contexto, apreendido por meio de uma visão adequada à sua percepção - a visão dialética do mundo.

também, a notação do caráter antitético da linguagem no que diz respeito à intertextualidade de mais de uma narrativa, como se verifica nos textos "Aula Particular", pertencente à Corda Bamba e "A Professora e a Maleta", em A Casa da Madrinha²⁴⁰.

Considerada a alegoria (especialmente pela qualidade antitética do seu significado) como um procedimento estilístico de muito efeito em Corda Bamba, não poderíamos deixar de lado, na sua formação, os efeitos satíricos que dela se extraem²⁴¹. O dialogismo da prosa caminha, sempre, para a crítica das instituições e de personagens, bem como para a censura dos males que as afligem. O discurso deixa transparente a insatisfação com o estabelecido ao mesmo tempo em que propõe, sem idealizações, o mundo como ele poderia ser caso o homem se conduzisse pelo uso desalienado da sua consciência. Neste caso, e não poderia ser de outra forma, um substrato moralizante permeia, pela sátira, a ficção, unindo mais uma vez uma parcela dos escritores do cenário contemporâneo. A narrativa posiciona-se, assim, segundo uma visão da sociedade humana com seus vícios e seus ridículos²⁴². Ocorre na verdade um alargamento semântico de maneira tal, que além do transmitido literalmente pela linguagem, são também passados outros pensamentos. O ataque moral à sociedade desumanizada, acaba expressando, em Corda Bamba (poderíamos estender para a obra toda) sua adesão a uma filosofia moral. Em grande parte a sátira faz, da narrativa, uma escritura no sentido já aludido. Por este controle intelectual do discurso, até certo ponto relacionado ao mundo real (o que dá à narrativa sua qualidade mimética), Corda Bamba deixa extravasar seu caráter de prosa didática²⁴³, sem perda do seu significado estético. Se pela alegoria são justapostos um mundo ficcional onde o elemento representativo ocupa espaço considerável e um mundo sugerido como o melhor, talvez possamos pensar que do ponto

240. V., respectivamente, cap. nº 6 e pp. 36 a 40.

241. O uso da sátira não se relaciona apenas à formação das alegorias neste texto.

242. Remetemos o leitor, novamente, aos trechos "O Presente de Aniversário" e "Conversa ao Telefone", apesar da narrativa, na sua globalidade, ser exemplar da nossa afirmativa.

243. Por didático não estamos compreendendo, aqui, um moralismo no sentido convencional da palavra - o compromisso da narrativa é um compromisso, acima de tudo, com a História.

de vista da narrativa, aquilo que se poderia admitir como um "mundo novo", constitui uma possibilidade real de ser. Neste caso, a tendência a contrapor, pela alegoria, um mundo real a outro possível de onde advém a sátira, não deverá ser pensada como implicando uma posição idealista de parte da autora²⁴⁴. Os tipos sociais e morais representam-se, no texto, de modo coerente com os do contexto, mas ao mesmo tempo ilustram tipos generalizados condizentes com a tendência acima aludida - a de buscar o homem novo que as sociedades estão a reclamar.

Esperamos, com os comentários tecidos a respeito do modo de utilização da figura da antítese em Corda Bamba, não ter subestimado a sua função estética no texto. Na verdade, o grande poder expressivo desta narrativa deve-se ao seu uso, com o que tal figura cumpre uma exigência estética, pois permite ao autor encontrar uma forma satisfatória e adequada à realização do seu universo imaginário.

Ao estilo dialético de Corda Bamba relacionamos, também, a figura do humor, considerando-a compatível com o desenvolvimento dessa tendência realista à qual temos feito referências nesta investigação.

Por exemplo no início do texto, quando são apresentadas as personagens Maria, Barbuda e Foguinho, e a menina está sendo levada à casa da avó com quem a partir de então deverá morar, o seu constrangimento mostra-se notável. Afinal, ela vai deixar seus grandes amigos e viver com uma pessoa a ela estranha desde o momento em que sofre a amnesia. É dia de festa, do aniversário do primo Quico, e o apartamento está cheio de crianças que, curiosas, aproximam-se das três pessoas. Maria, segurando fortemente o arco de flor, quieta, não largava a mão de Barbuda: "Disseram que o Quico estava lá dentro e Dona Maria Cecília foi atrás dele. A barulhada na sala foi sumindo; as crianças não tiravam o olho do canto da sala. Saiu cochicho: "Olha a barba dela. Olha o paletó dele.

244. A esta problemática voltaremos no último capítulo. Contudo, talvez por esta válvula se possa questionar o fato dessa nova tendência se situar, exatamente, numa posição intermediária entre as duas grandes linhas filosóficas: a do idealismo e a do materialismo, como já antecipamos no Prefácio deste trabalho.

Pra que serve aquela coisa de flor?" (p. 12)

As crianças solicitaram a Foguinho que fizesse seu número. Perguntaram para que servia o arco de flor; Quico pede a Maria para equilibrar, a fim de todos verem. Pedro, o quarto marido de dona Maria Cecília, traz uma corda e a menina prepara-se para o espetáculo, contrariando a avó, que de olho zangado, dizia não: "Maria calçou as sapatilhas. Tudo quanto é criança estava num alvoroço incrível: a corda tá bamba! tá alta! tá baixa! vai rebentar! Dona Maria Cecília ficou nervosa: - E se Maria cai?" (p. 16)

E aqui a tensão aumenta, para ao mesmo tempo ser atenuada por um fato cômico: "O pior é se ela cai em cima do bolo - uma menina falou. Um garoto pegou uma fatia e guardou no bolso." (p. 16)

Houve, no caso, uma ruptura do sistema, o número do trapézio sendo encarado sob climas psicológicos diferentes: o que animava as crianças e o que motivava a zanga de dona Maria Cecília, acrescido da ansiedade do menino, causada pela probabilidade de ficar sem o bolo. São rompidas as relações familiares com o objeto. Algo importante para alguém (guardar uma fatia do bolo no bolso com receio de não poder comê-lo caso Maria o inutilizasse caindo sobre o mesmo) e também engraçado, vem substituir algo igualmente importante (a tensão causada pela expectativa natural criada pelo número circense) e nada engraçado. Ou: a preocupação de dona Maria Cecília com uma possível queda de Maria (talvez até mesmo uma racionalização de sua parte em não querer que os convidados soubessem ser a neta artista de circo), substitui-se, na narrativa, pela preocupação do garoto em ficar sem a fatia do bolo.

Como se percebe, houve aqui, uma superposição tanto situacional como significacional²⁴⁵, a ruptura do sistema provocando dois possíveis efeitos: o receio de que a menina se machucasse e o receio de se ficar sem o bolo. Tal ruptura, voltamos a dizer, incide sobre as relações familiares do objeto fazendo com que o espectador (e aqui o leitor pode ser

245. As superposições são facilitadas quando a linguagem que as expressa assimila a dinamicidade do real - neste caso elas mostram-se como artifícios retóricos configuradores do estilo dialético da autora.

um deles), que por empatia participa do ato de equilíbrio, passe a encarar o objeto sob um novo aspecto. A mente deixa o seu mecanismo convencional, disso resultando uma situação diferente da que seria habitual, precipitando os fatos num jogo de relações inesperadas, levando à percepção do cômico.

Ainda no final do mesmo capítulo, o momento quando os amigos Barbuda e Foguinho preparam-se para irem embora, mostra-se de grande tensão para a personagem, que se recusa deles despedir-se:

Barbuda abraçou Maria, entrou no elevador e virou a cara pro canto. Foguinho, já dentro do elevador, prometeu:

- Sempre que o circo passar aqui no Rio a gente vem te visitar, viu, Maria?

Maria fez que sim. Mas não largou a mão dele.

- E, olha, quando eu voltar, vou fazer cada mágica que vai te deixar de boca aberta.

Maria fez que sim, mas não largou ele. Foguinho então puxou a mão com força; o braço do paletó xadrez caiu no chão (era outra mágica que Foguinho estava treinando: perder o braço de paletó e perna de calça). Todo o mundo caiu na gargalhada. Só Maria ficou séria, vendo a porta do elevador se fechar. (p. 22)

A oposição ao final do trecho: a meninada gargalhando e Maria sofrendo, corta o ímpeto de um eventual leitor em sentir, sem reservas, o lado cômico da situação²⁴⁶.

Para a meninada, que percebe o objeto sob um prisma diferente do modo como a ele Maria fica relacionada, o humor motiva-se pela interpenetração dos planos real e maravilhoso (a mágica), cujo resultado gera uma situação que extrapola os limites do realismo cotidiano e da lógica racional, contrariando, com isso, a ordem natural das coisas. O humor proporciona à meninada uma novidade ao lado de um supra-senso, embora efêmero, de um significado abrangente. Ocorre, na verdade, uma reviravolta nos hábitos das personagens, pela surpresa, pelo inesperado, pelo destrutivo de uma ordem estabelecida. Desmanchada fica a tensão, embora não para a protagonista, sempre à margem do humor na narrativa, impedida, por uma razão ou outra, de vivenciar o cômico.

Além da função explicitada, de produzir uma certa des-

246. Fica nítida aqui, a qualidade mimética do estilo, tomando-se para comparação a dialética do real: um mesmo fato causa tristeza para alguns e alegria para outros.

contração da prosa em alguns dos seus trechos, o humor também atua, em Corda Bamba, no sentido de atrair o leitor para o questionamento do universo imaginado. Neste caso, aproxima-se da sátira. Adicionado à noção de algo inquietante ou mesmo dramático, torna-se expressivo de uma revolta contra uma dada situação, mostrando-se conformador de uma atitude moral. Dois trechos exemplares são "Conversa de Orelhão" e "Aula Particular". Percebe-se com clareza nestes dois capítulos, que mais do que desmanchar a tensão criada pela seriedade do tema, o humor atua no sentido de levar a personagem e mesmo um eventual leitor, à percepção crítica de duas visões do mundo diferentes. Principalmente em "Conversa de Orelhão"²⁴⁷, ao retratar uma conversa telefônica entre Barbuda e Maria, de um aparelho público, enquanto uma fila de pessoas apressadas se forma à espera da vez de telefonar, o lado humano de um ser - Barbuda -, contrasta com a desconsideração ao humano de parte do homem que formava a fila logo atrás.

Citaremos apenas um trecho da conversa entre as duas amigas, para que o leitor possa ver pelo menos parcialmente demonstradas as nossas idéias²⁴⁸. Tal trecho refere-se à fala de Maria, ao deixar transparente seu estado de tensão durante as aulas particulares, quando, nos seus dez anos de idade, tinha de aprender fatoração, múltiplos e divisores, cálculo de perímetro, recebendo aulas de uma professora que se sentava à mesa com os pés em cima de um enorme cachorro. Seu maior problema, nessa altura, é não ter onde botar o pé:

Uma mulher fez fila atrás do homem que estava atrás das mocinhas que estavam atrás do homem que estava danado da vida com aquele bate-papo que não acabava nunca mais....

- Mas será que a senhora pensa que é só a senhora que quer falar?...

- A menina tá com um problema.

- Não é só ela, não: eu tô assim de problema.

- Ela é uma menina fechada, conheço ela desde que nasceu, é uma menina que fala pouco e...

- Imagina se falasse muito....

- Maria? Fala, filhinha, que pior é esse que

247. O trecho "Conversa de Orelhão" é restritivo com relação à participação da personagem, pois o fato de estar do "lado de lá" da linha telefônica, não lhe permite tomar conhecimento de tudo o que se passa do "lado de cá".

248. O capítulo em questão, se acompanhado na sua totalidade, evidenciará de forma mais convincente o que estamos pretendendo mostrar.

eu não sei?

- E'que ela dá aula com o pé em cima de um cachorro. (p. 35)

O homem perde totalmente a paciência e solicita a intervenção de uma das mocinhas para não brigar de igual para igual - afinal, ela era uma mulher de barba - após o que a mocinha conversa com Barbuda e vira-se para a fila: "Acho que a conversa vai longe: a coisa tá meio complicada: é uma menina que não tem onde botar o pé." (p. 37)

Como se percebe, a função do humor parece ser precisamente a de opor concepções diferentes sobre o homem: uma visão humanista contraposta à visão do homem como um ente objetualizado num mundo onde o que mais conta é o tempo do relógio - daí o caráter ilusório da realidade para esse tipo de homem. Pelo dialogismo da prosa (a voz do homem que irritado encabeçava a fila para telefonar, contrapõe-se à voz de Barbuda, ansiosa por ouvir Maria e ajudá-la a resolver seus problemas), fica de fato ressaltado o caráter ilusório do real, pois por ele o homem zangado com Barbuda demonstra ter, pelo seu comportamento, a falsa consciência de estar agindo do melhor modo. Por outro lado, o humor fica associado à sátira, pois a prosa deixa escapar um tom de censura ao ridículo da situação de um homem que põe em evidência seu lado neurótico enquanto espera, ansioso, sua vez de telefonar. A singularidade do evento extrapola para a tipicidade da situação bem como dessa nova personagem, marcando as relações humanas pelo predomínio da falsa consciência.

Acentuando a intenção de satirizar o real, o capítulo "Aula Particular" utiliza o humor na descrição da aula particular de matemática, à qual se submete a personagem por mando da avó e cuja professora, dona Eunice, tem também evidenciado o seu lado neurótico: dedos cheios de anéis, unhas grandes pintadas de vermelho, braço cheio de pulseiras, que se movimentavam para baixo e para cima, a aula toda é entremeada da sensação de expectativa de um espirro, que de tempo em tempo ameaça concretizar-se.

- Vamos agora recapitular o que você aprendeu ontem: divisibilidade e fatoração. Vamos construir a... a... - A mão de Dona Eunice fez um gesto pra Maria esperar.

Maria olhou pra Professora. Dona Eunice estava de testa franzida e olho fechado, esperando um espirro que vinha vindo, vinha vindo, vinha vindo,

"é agora!" Dona Eunice pensou. Tirou correndo um lencinho do bolso, mas o espirro não veio e ela mandou:

- Presta atenção!..... Maria se endireitou na cadeira. O pé tocou no rabo do cachorro. Pronto! Ele se levantou num pulo, latindo - latindo. Mais que depressa, Maria encolheu a perna, o coração to-do assustado. (pp. 51-52)

Não é só o espirro o elemento a provocar o irônico da situação. Enquanto dá aula, dona Eunice puxa, com suas unhas enormes e pintadas de escuro, uma pelezinha crescida ao lado do dedo polegar, gemendo, distraída, ocupando suas unhas também para tirar um fiapo preso na saia e colocá-lo num pratinho, ou para retirar um fiapo preso no tapete. Enquanto isso, um fato agrava a tensão de Maria: a borracha escapa-lhe da mão e cai perto da boca do cachorro, amedrontando-a com a possibilidade de que o animal viesse a engoli-la e de que morresse por sua causa. Mas dona Eunice não percebe e enquanto descobre outro fiapinho no tapete e junta os farelos da borracha colocando-os no prato, sente novamente a vontade de espirrar:

- Isso. Agora escreve certo. - Puxou tudo quanto é farelinho de borracha pra palma da mão, puxou o pratinho pra botar o farelo dentro, largou tu do de repente, prato, farelo, fiapo, a vontade de espirrar vinha vindo, vinha vindo, vinha vindo, ti-rou correndo o lencinho do bolso, fechou o olho com força, Maria botou depressa a borracha na caixinha azul, olhou pra baixo da mesa pra ver se o cachorro tinha mudado de posição, mas agora mesmo é que não dava mais jeito de apanhar nada: o cachorro estava mordendo a borracha feito coisa que era um biscoito.

O espirro não veio e Dona Eunice falou:

- E então, Maria? (p. 53)

Enquanto isso, um fato novo aumenta a tonalidade satírica do trecho. O olho de Maria continua escapando para baixo da mesa na intenção disfarçada de controlar os movimentos do cachorro, enquanto suas pernas adormecem pela falta de movimentação e a sensação da perna dormente tem de conviver com os exercícios de raciocínio na tentativa de realizar corretamente adição e subtração de frações, bem como o menor múltiplo comum. A perna que funciona como um elástico cutuca o cachorro que late provocando-lhe um susto maior e o esquecimento do que fazer com o menor múltiplo. Com isto morde o lápis tingindo o lábio de preto e levando uma repreensão da professora:

... Não morde o lápis desse jeito, estraga ele todo. E olha só a sua boca, o lábio tá preto! tudo sujo de casca de lápis.

Maria passou a língua no lábio.

- Não faz isso, menina, não faz isso!

Maria ficou de língua espichada sem entender o que é que ela não podia fazer.

- Agora é a sua língua que está preta! Você não vai engolir isso, vai?

Maria não se mexia: e o que é que ela fazia com a língua? (p. 56)

Deixando expresso o ridículo de uma situação de aula, o humor mostra-se utilizado, no trecho, com a finalidade de satirizar uma faceta do real. A imagem formada especialmente pela estrutura descritiva da linguagem, força a extrapolação do texto para o contexto no qual à escola (nos dias de hoje e na nossa sociedade) tem cabido quase que apenas a função de transmitir conhecimentos aos alunos. A identificação da professora com o cão poderia estar então sugerindo o distanciamento entre professor e aluno, evidenciando o lado reificado desta relação. O humor atua, neste caso, como um traço desalienante no texto, deixando transparente a crítica a um setor da realidade social que perdeu a sua função humanizadora para transformar-se em um ambiente desagradável, em nada motivador para o indivíduo.

Temos então uma situação de tensão dramática para a personagem, jovem demais para assimilar o tipo de conhecimento a ela imposto (agravada com a presença de uma professora neurótica e de um cão amedrontador), à qual se associa, entre outros fatos, o cômico de um espirro que durante todo o enunciado ameaça acontecer mas não acontece, como mostra uma leitura do trecho na sua globalidade.

A mesma junção de traços estilísticos encontra-se em outros capítulos como por exemplo "O Presente de Aniversário", e também nas outras narrativas da autora. Em todos os casos, o cômico funda-se na percepção da realidade anímica do sujeito como inconveniente, como imprópria da circunstância.

Em "O Presente de Aniversário", também o cômico se associa ao dramático. Como já foi enfatizado neste trabalho, a Velha da História foi comprada por dona Maria Cecília, recebendo como pagamento, toda a comida que quisesse ingerir:

A Velha correu pra mesa, se abancou na cabeceira, enfiou na boca três sanduíches de presunto, bebeu guaraná pra empurrar os três de uma vez, le-

vantou, cortou bolo, cortou torta, se serviu de docinho, se sentou de novo, não levantou mais o olho do prato, só comendo, comendo, comendo. Experimentou um monte de salgadinhos, e nunca pegava só um, era dois, três de cada vez. Bebia guaraná a toda hora pra ver se tudo ia descendo depressa, misturava quindim com torta, camarão com pudim, e não parava pra descansar....

- E. - Empurrou um bocadinho o Saci, chegou junto da mesa. - Dona Maria Cecília disse que eu podia comer até enjoar. Posso?

A Menina fez que sim. A Velha meio que riu; experimentou um pastel, adorou. Comeu mais uma porção. Olhou pra comida toda que ainda estava sobrando. E aí riu mesmo. Se engasgou de contente. Bebeu guaraná pro engasgo passar e desatou a comer outra vez, dando volta na mesa pra alcançar tudo que tinha. E quando era uma coisa pequena feito camarãozinho ou bolinho de bacalhau, ela ainda ficava mais contente: dava pra botar uma porção na boca de uma vez só. Ria de boca cheia, se engasgava, bebia um mundo de guaraná. E enchia a boca de novo e ria, e ria....

Tudo que é prato foi ficando vazio. E a Velha cada vez rindo mais. E se engasgando. E bebendo. E comendo. E teve uma hora que o engasgo foi tão grande que a Menina levantou depressa... pra bater nas costas da Velha que nem ela já tinha visto fazer:

- A senhora tá bem?

A Velha achou graça:

- Bem, bem...

A Velha se debruçou, pegou a coxinha, caiu sentada. E ficou sem se mexer. (pp. 102-103)

O restante da história já se sabe. A Velha morreu. Embora o humor ganhe espaço no trecho, o desenlace da situação não permite superar o drama, pois aparentemente o modo como ela sacia a fome vem a ser o motivo causador da sua morte. Vida e morte coexistem no mesmo objeto, coexistência possibilitada pelo enfoque dialético da linguagem, por meio do qual o homem fica visto como contendo em si mesmo, irreconciliáveis, o germe da criação e o germe da destruição²⁴⁹.

Não apenas a sátira e o humor funcionam, na narrativa, como traços estilísticos que levam a personagem ao conhecimento do "verdadeiro" real. Também a ironia atua neste sentido, como pode ser notado em toda a obra de Lygia. No capítulo acima comentado, a ironia torna-se expressiva por meio do contraste entre os pontos de vista da avó e da Menina, sobre o mesmo objeto: a Velha da História.

Um outro bom exemplo pode ser extraído do livro A Bolsa

249. Mais uma evidência da qualidade realista do texto.

Amarela, onde a figura da ironia associa-se à do humor: era dia de almoço na casa da tia Brunilda; ia ter bacalhoadada, comida que a personagem Raquel detestava. Como se não bastasse, ao vestir uma das duas calças compridas, o "mercurocromo" utilizado numa espinha recém expremida, escorre e mancha a roupa. Teve de trocar pelo vestido xadrez detestado. Apesar de tudo, acompanha a família.

Na casa da tia Brunilda o pessoal a trata com a maior desconsideração. Seus pais e irmãos fingem para com ela um tratamento que normalmente não lhes dispensam. Para piorar, todos a chamavam pelo diminutivo além de solicitar-lhe exibições de dança: "Eu suava que só vendo. Não era da dança, não. Suava de nervoso: será que eu ainda ia ter que fazer muita graça?" (p. 85). De repente, de dentro da bolsa à qual a autora atribui realidade anímica, sai um soluço:

- Vou expiar essa bolsa pra ver o que é que ela tem.

- E toca a fazer cócega.

Fui pra perto da tia Brunilda:

- A senhora acha engraçado tudo o que o Alberto faz, não é?....

Porque vocês tão sempre paparicando ela, é?....

- Porque ela é rica, é?....

- Porque ela tá sempre dando presente, é?

- Chega!!!

Mas aconteceu uma coisa esquisita: eu não podia parar de falar. E quanto mais cócega o Alberto me fazia, mais alto eu ia falando. Minha irmã me torceu um beliscão tão grande que eu gritei. O Alberto deu o bote:

- Peguei! - e puxou a bolsa....

- Como é, esse fecho não abre?

O pessoal continuava rindo. Puxa vida, por que é que eu não tinha nascido Alberto em vez de Raquel? Pronto! mal acabei de pensar aquilo e a vontade de ter nascido garoto deu uma engordada tão grande que acordou o Terrível, empurrou o Afonso, sei lá o que aconteceu direito, só sei que a bolsa desatou a dar pinote no chão.

- Tem coisa viva aí dentro! - o Alberto gritou....

Ah, se eu fosse grande! Quem é que ia abrir minha bolsa assim à força se eu fosse grande? quem? E aí a vontade de ser grande desatou também a engordar. E quanto mais eu ficava grudada no chão sem poder fazer nada, mais as minhas vontades iam engordando, e a bolsa crescendo, crescendo, já nem pulava mais, só crescia, crescia, crescia....

De repente, deu um estouro danado... E aí deu outro estouro, ainda maior... A bolsa foi emagrecendo... - a turma lá dentro estava numa agitação danada... E o fecho estava tão zonzo com os estouros que nem se lembrou mais de enguiçar: abriu!

O Afonso pulou pra fora. Mascarado. Agarrando o Terrível com força....

O pessoal espiou lá dentro. Estavam todos quietos: a Guarda-chuva, o Alfinete, os nomes, os retratos. Espiei também. Lá no fundo vi uns restos de vontade, assim que nem resto de balão que estoura. Mas só eu que vi. Mais ninguém... (pp. 65 a 70)

Dramática, como se percebe, a situação da menina: o desrespeito dos mais velhos à sua condição de criança, fica notável; o que para ela se mostra objeto de ansiedade e de tensão, para os demais representa um lado cômico da situação. Por essa via, a narrativa posiciona-se ironicamente contra o desrespeito à condição humana. Temos, então, de um ponto de vista, o humor motivado pelo inesperado de uma situação - uma bolsa que estufa aparentemente sem auxílio nenhum e que tendo adquirido condição anímica, salta e dá pinotes. Contrastivamente, o mesmo objeto provoca em Raquel a sensação de "tragédia" iminente: a devassa dos seus mais íntimos segredos.

Posicionando-se criticamente contra o desrespeito do adulto pela criança²⁵⁰, o humor ressalta o tom satírico da narrativa, colaborando com o objetivo moralizante do texto.

Os exemplos oferecidos neste capítulo, devem ter sido suficientes para ilustrar o fato de que mecanismos fundamentais da sociedade contemporânea e do capitalismo de organização, encontram sua expressão artística na obra de Lygia Bojunga Nunes. Evidenciando um pensamento de natureza dialética, a autora o incorpora à obra equacionando-o a questões estéticas, procurando uma forma pela qual melhor possa ser situado o conteúdo dos seus textos. Centrada, de um lado, na problemática da reificação e, de outro, no da desalienação da consciência individual a partir da consideração da essência do indivíduo como ser social, a obra se coloca contra a passividade dos protagonistas, denunciando o novo homem produto das transformações pelas quais as sociedades estão passando: o homem cuja consciência ativa o impele à participação igualmente ativa na realidade. Para tanto, os traços formais desta obra operam como uma técnica de desmascaramento do que está na superfície do real, contrastando duas dimen-

250. O texto encontra-se repleto de situações exemplares desse dado.

sões da existência, a real e a possível, pelo que as narrativas atingem um elevado grau de verossimilhança. Por isso traz, internamente, uma visão realista e perfeitamente coerente da sociedade contemporânea transfigurada. Daí podermos pensar que esse universo imaginário criado pela autora faz, do conjunto dos seus textos, uma obra autêntica. Tais textos têm o sentido da criação de um mundo cuja estrutura mostra-se significativamente relacionada à estrutura do contexto inspirador.

Por todas as razões expostas julgamos poder qualificar como realista a obra de Lygia, especialmente a narrativa Cor-da Bamba - a que foi objeto maior de consideração neste capítulo, da mesma forma como julgamos adequado denominar tal realismo por um Realismo Humanista.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para uma obra cujos maiores efeitos são, de um lado, o de levar o protagonista a valorizar-se como ser humano a partir da consciência de si próprio e, de outro, o de desmistificar valores erigidos como centrais no contexto de um universo imaginário que reflete, no modo como se encadeiam as condições de existência, o relacionamento desarmônico entre diferentes modalidades de consciência, a grande preocupação parece ser a de ultrapassar, no seu plano interno, uma das tensões sob as quais vive a Literatura Contemporânea pelo menos para uma parcela dos seus representantes em nosso país: a tensão localizada entre os pólos da expressão e do compromisso.

Claro que por "ultrapassar tensões" não estamos pretendendo dizer "eliminá-las", mas sim, encontrar um modo adequado de superá-las, de resolvê-las internamente. Neste ponto um número considerável de autores, embora evidenciem propósitos comuns, têm divergido no plano formal, divergência contudo não fundamental para evitar, que por eles, se configure uma nova tendência literária. Apesar da singularidade das suas obras, o fundamento da linguagem é um só: ela se estrutura dialeticamente face à realidade imaginada. E neste estruturar-se dialeticamente face à realidade imaginada, reside a tônica do seu realismo.

Já nos referimos neste trabalho que se atentarmos para a dimensão histórica do pensamento filosófico sobre o real quanto ao seu modo dialético de constituição, atestamos não ser novo tal posicionamento. Tampouco ele se revela novo, quanto à sua representação no plano da criação literária. Contudo, embora uma preocupação desta natureza possa ser identificada em autores situados em espaços e momentos históricos diferentes, este ocasionalismo impediu que fossem reunidos sob a égide quer de um movimento, quer de uma tendência literária caracteristicamente realista. Nos dias de hoje, porém, o número de representantes deste modo dialético de transfigurar a realidade imaginada aumenta sensivelmente, compatibilizando-se com o modo de ser imanente ao real, modo talvez mais fortemente perceptível no espaço do mundo contemporâneo:

o da sua historicidade. Esta qualidade do real sensibiliza progressivamente representantes de diferentes segmentos culturais de uma sociedade, ampliando com isto sua percepção globalizante, modificando a concepção do homem sobre a realidade, colocando sob questionamento, para o estudioso, o próprio conceito de real. Por seu lado ficam também modificadas as relações do homem com o real. O aguçamento das contradições no espaço do contemporâneo faz com que tanto as pessoas como os grupos de que participam ou as classes que representam, apreendam o antagônico no plano das suas relações sociais, do que decorre, necessariamente, uma tomada de posição face a tais contradições, bem como o esforço por superá-las.

Como não se desconhece, o segmento cultural mais sensível às alterações em geral por que passam as sociedades em um dado momento histórico, é aquele formado pelos que se dedicam à criação no plano da Arte. A sensibilidade apurada do artista capta tais modificações antes mesmo que se efetivem por completo no plano histórico, promovendo, pela representação do novo, a transfiguração de uma realidade em processo de transformação²⁵¹.

Quanto ao homem comum, o mundo contemporâneo, especialmente em virtude do seu desenvolvimento tecnológico, parece estar caminhando para a desalienação da sua consciência, levando-o à apropriação de uma verdade indiscutível: a de que o mundo que ele está construindo, é o mesmo que o está destruindo. Esta verdade pouco a pouco vem se mostrando a tal ponto transparente, que o indivíduo não pode deixar de refletir sobre a incrível contradição que criou para si próprio, contradição à qual seu espírito se recusa a acomodar, porque ela implica a conciliação de dois contrários, com os quais ele ainda não aprendeu a conviver: vida e morte. Mas enquanto a História caminha provocando a natural desalienação do homem, desvendando-lhe apesar de inúmeras forças em contrário a verdade sobre o mundo e conseqüentemente sobre ele mesmo, a Literatura a ela se antecipa com a obra de alguns autores, registrando o fenômeno da contradição como sua mola propulsora e ao mesmo tempo revelando aos seus protagonistas o ilusório sob o qual se escondem os antagonismos, conscienti-

251. Dado o caráter de transformação permanente da realidade, o "novo" integra necessariamente a Arte.

zando-os da possibilidade de superá-los²⁵². Criam assim alguns autores, como Lygia Bojunga Nunes, um universo imaginário que retrata a opacidade sob a qual se coloca a realidade face ao homem, ao mesmo tempo em que a desmistifica para este mesmo homem. Superada a aparência do real pela sua essência, tem-se evocado o novo sentido do realismo.

Ao reter o essencial, o artista estabelece uma hierarquia no real, ou seja, opta por registrar, no nível artístico, o que para ele constitui a realidade fundamental e, então, com ela se compromete. Esta opção não carrega um posicionamento subjetivo de parte do autor. Muito pelo contrário, na intenção de expressar artisticamente a realidade tal qual é, o artista, mais do que em busca de uma objetividade do real, procura objetivar seu pensamento na busca do sentido desse real. Revelar tal sentido parece ser, então, a tônica da nova tendência literária à qual temos nos referido e de que a obra de Lygia se mostra exemplar.

Até aqui nos referimos inúmeras vezes à expressão "sentido do real", cientes de que em um dado momento alguma explicação sobre a mesma se revelaria exigente. Há pouco também fizemos referência a duas questões fundamentais, ou seja, a de que o artista apreende do real a sua essência e a de que estabelece para o real uma hierarquia, escalonando-o segundo uma ordem valorativa. Ora, a integração destas duas questões pela Literatura caracteriza, também, a nova tendência realista que esta tese pretende demonstrar. Ao afirmarmos que o artista intenciona neste tipo de realismo apreender do real a sua essência, o sentido tem de ser buscado no plano de um real ontológico, assinalando um realismo não datado. Por outro lado, ao afirmarmos que o artista estabelece para o real uma hierarquia de natureza axiológica, o sentido tem de ser buscado no plano histórico, caracterizando um realismo datado²⁵³. Estas considerações sugerem, antes de mais na-

252. Isto nos leva a compreender as razões do papel destacado da consciência neste tipo de Literatura.

253. Por tal razão alguns conceitos da fenomenologia husserliana nos pareceram adequados à captação deste novo realismo em Literatura, especialmente o conceito de "redução eidética" (ao qual já nos referimos no capítulo sobre o Método) por permitir, sem tirar-lhes a relevância, ultrapassar fenômenos empíricos registrados no nível diagético de uma obra, os quais, sendo dados temporais e contingentes, necessitam em grande parte ser reduzidos

da, a necessidade de sistematizarmos o que até aqui entendemos por Realismo, especialmente no tocante à particularidade das relações entre sujeito e objeto de conhecimento, assunto central em qualquer discussão teórica sobre o Realismo Literário, cuja natureza mostra-se intrinsecamente filosófica.

Em primeiro lugar vamos entender por "real", tudo o que nos é dado pela experiência externa ou interna, ou dela se infere²⁵⁴. Neste caso, o real mostra-se passível de conhecimento, bem como o seu conceito confunde-se com o conceito de objeto²⁵⁵. Ora, a produção do real como objetos de conhecimento não se esgota nunca, como evidenciam as nossas experiências de participação no mundo da realidade, quer sensível, quer inteligível. Assim considerando, o real se revela sempre como uma possibilidade de integrar a realidade, além de determinar, desta, a sua qualidade inacabada. Temos então tanto o real como a realidade em estado de devir constante. Por esta razão, qualquer que seja o nível do real - e aqui particularizamos o nível imaginário -, a revelação da sua estrutura mutável e inacabada expressa fidelidade do artista ao seu modo de ser.

à respectiva essência neste tipo de discurso, para que se possa captar seu sentido abrangente. Reduzi-los à essência, implica apreendê-los na consciência, como ocorre em geral com os protagonistas de diferentes obras. Contudo este essencialismo não faz da Fenomenologia um enfoque idealista, pois nele o objeto não se confunde com a consciência que o apreende. Além do mais tal essência fica apreendida a partir do objeto. Ora, a admissão de uma "existência" independente dos objetos com relação a uma consciência que intencionalmente se volta para eles a fim de lhes captar o sentido, enfraquece uma eventual interpretação idealista. Ao contrário, tem-se aqui, pelo menos neste particular da fenomenologia husserliana, uma posição compatível com uma filosofia realista (claro que não com um Realismo Absoluto). Além disso, voltamos a insistir, a grande atenção dada à consciência na apreensão dos objetos como unidades de sentido, facilita o entendimento da perspectiva realista sob a qual se desenrolam as narrativas. Por tais razões neste momento nossa afirmativa de que nesta nova tendência literária o tema supera a história, mostra-se ultrapassada por um novo raciocínio segundo o qual o tema fica; também e em grande parte, superado pelo ponto de vista.

254. V. Joannes, "A Essência do Conhecimento" (Teoria do Conhecimento).

255. Não parece demais repetirmos aqui o conteúdo da nota nº3 deste trabalho segundo a qual, pelo termo objeto, compreendemos tanto uma idéia como um fenômeno, uma representação ou uma coisa, uma entidade lógica ou um estado psíquico, desde que considerados como limite da atividade cognoscitiva.

No concernente ao conceito de realismo, a tese aqui fo-
calizada ultrapassa, no plano de um enfoque filosófico, tan-
to o Materialismo como o Idealismo, bem como o Realismo no
sentido de uma doutrina que separa nitidamente o sujeito do
conhecimento do universo cognoscível. Ultrapassa o Idealismo
porque a consciência, também neste novo enfoque realista, vi-
sa a um objeto a ela exterior e não redutível; ultrapassa o
Materialismo (e aqui nos referimos ao materialismo mecanicis-
ta), por não ver a consciência como um simples registrador
de impressões provenientes do mundo exterior. A importância
fundamental da consciência para este novo enfoque realista
implica no relacionamento necessário do sujeito com o objeto
a ela exterior, incluindo o homem como um destes objetos. Di-
fere também de um Realismo Absoluto, por remeter o conheci-
mento sobre o objeto a uma consciência doadora de sentido.
Neste ponto mostra-se algo próximo à Fenomenologia²⁵⁶, para
a qual, ao lado do conhecimento contemplativo que se caracte-
riza como uma tomada de consciência do objeto, tem-se a sua
posse por uma intuição de natureza reflexiva. A intuição pos-
sibilita a captação, por uma consciência reflexiva, do objeto
no seu processo de devir bem como as contradições que lhes
são internas. A dicotomia entre os dois pólos se atenua com
a mediação do sentido como veremos logo mais.

Contrariamente, então, a um Idealismo a partir do qual
o pensamento não dialético isola e separa o sujeito do obje-
to, a razão do devir, a consciência das suas condições obje-
tivas, temos um enfoque que dispõe a relação entre sujeito e
objeto como uma relação de interdependência necessária. Não
reflete, então, um Realismo Ingênuo que afirma serem as coi-
sas tais como se nos aparecem. Nem mesmo um realismo cuja
preocupação central seja a da "existência" das coisas. Como
uma tese de natureza filosófica o realismo ao qual fazemos
referência move-se, como todo enfoque realista, também na di-
cotomia entre sujeito e objeto. Contudo, nenhum dos pólos da
dicotomia fica absolutizado²⁵⁷, não tendo então o objeto lu-
gar proeminente.

256. Lembramos que por Fenomenologia, neste trabalho, esta-
mos compreendendo, embora apenas parcialmente, o enfo-
que husserliano.

257. Reconhecemos não estar o vocábulo "absolutizado", bem
como outras palavras utilizadas neste trabalho, como é o
caso por exemplo de "dialogado" e "perspectivado", regis-
tradas em dicionário.

Por outro lado, se identificarmos objeto a ser e sujeito a pensar, vemos que os dois, ser e pensar, são na verdade distintos. Mas não podemos negar a sua unidade recíproca. Como o papel da consciência mostra-se central nesta tendência realista, há uma dependência essencial do objeto em relação ao sujeito, sem que contudo isso implique um reducionismo do primeiro em relação ao segundo. Esta dependência fica registrada, acima de tudo, no nível da intencionalidade da consciência ao voltar-se para a captação do sentido do objeto especialmente nas suas relações com outros objetos. Contrariamente a um realismo que apreende o objeto pelas suas qualidades sensíveis²⁵⁸, o sensível vale apenas como um dado provisório, a individualidade física do real passando para um segundo plano. O que importa, como ficou explicitado no segundo capítulo deste trabalho, é a relação mantida entre os objetos da realidade para a compreensão do sentido do real. O conhecimento do objeto não se resume, então, no seu modo de ser sensível ao sujeito mas no significado que ele evidencia ter nas suas relações com os demais entes da realidade, incluindo o homem, o ser por excelência desta realidade. O objeto abstraído do sujeito, então, nada significa²⁵⁹. Supera-se assim a problemática da autonomia do objeto em relação ao sujeito, uma questão maior no mundo contemporâneo, a qual fica expressada nesta nova tendência realista da Literatura, na superação da cisão entre o homem e o mundo²⁶⁰. A realidade mostra-se aí compreendida como um sistema de relações entre os entes que a formam, importando, neste caso, o modo como fica promovida esta relação no tempo histórico. Tal modo reflete a dinamicidade inerente ao real, como uma relação de oposição cuja síntese apresenta-se como a própria condição de transformação desse real, bem como dos objetos nele contidos.

O realismo literário como um modo de exprimir no plano

258. Aqui estamos pensando, principalmente, na qualidade aparente do objeto.

259. Lembramos que a fim de se conhecer como Homem, Maria, em Corda Bamba, necessita ver-se como objeto de conhecimento para si própria.

260. No plano estrutural a superação da cisão entre o homem e o mundo ocorre em boa parte pela expressão do "novo", cuja especificidade é a de se apresentar como uma possibilidade real de concretização.

artístico esta realidade, tem de expressar tal síntese, pois só assim consegue captar a dialética do real.

O novo realismo literário ao qual estamos dedicando nos sos raciocínios neste trabalho parece não se distinguir, em seus fundamentos, das diferentes modalidades de pensamento fi losófico contemporâneo²⁶¹, consideração que fica reforçada quando se constata a ênfase no humano como preocupação central de todas essas tendências, ênfase sobre a qual logo mais teremos oportunidade de falar. Neste caso seria legítimo admitir estarmos procedendo a uma redefinição do realismo artís tico, aceitando como ponto de referência, para tanto, uma concepção filosófica de realismo. Na verdade esta presunção fundamenta-se na nossa crença de que as teses filosóficas li gam-se tão estreitamente às teses estéticas, que se torna di fícil separá-las. E este raciocínio vale, no caso da Litera tura, para qualquer tendência literária, inclusive as já con sagradas.

Ora, como tese filosófica qualquer enfoque realista implica uma atitude face ao mundo, face às relações entre su jeito e objeto, enquanto, como uma tendência artística, implica um modo de expressar tal atitude. Temos então, de um lado, um modo de pensar o real, de concebê-lo, e, de outro, um modo de expressá-lo. Como acreditamos que todo modo de ex pressar uma realidade seja, antes de mais nada, um modo de pensá-la, a relação entre Filosofia e Literatura parece ser uma relação necessária e não apenas circunstancial.

Se atentarmos para a historicidade dos conceitos quer de real, quer de realidade, percebemos que se existiram dife rentes modos de pensá-los, isto advém, e muito, do fato do real não ser estático e da realidade ser sempre inacabada. Se em um mesmo lapso de tempo a sua face múltipla motiva al guns a apreenderem-na sob um prisma, permite a outros fixa rem-se em domínios diferentes dos primeiros²⁶². O fato da

261. A grande preocupação da filosofia contemporânea em suas diferentes correntes está, precisamente, nas relações entre sujeito de conhecimento e objeto cognoscível, entre existencialismo e essencialismo, sempre na procura de uma conciliação entre os dois pólos, seja qual for o peso que atribuam a cada um.

262. O reconhecimento de uma realidade multifacetária em gran de parte promove a singularidade das obras que formam a nova tendência literária aqui aludida, especialmente no modo como tratam o conteúdo histórico dos seus temas.

realidade diversificar-se historicamente por uma condição a ela inerente, a do seu dinamismo, leva qualquer atitude de natureza filosófica cujo interesse esteja centrado no real, a não deixar de tomar como consideração primeira este dinamismo. E esta atitude face ao real, que evidentemente expressa a sua qualidade histórica, revela-se ao mesmo tempo como um modo de perceber ontologicamente o real. Deixemos claro: é a consideração da propriedade histórica do real o que nos permite pensar o real ontologicamente, ou seja, como essencialmente movimento. Mas é esta propriedade mesma, o que vincula o real ontológico a um real concreto, exigindo que no plano da Arte o realismo se manifeste ao mesmo tempo como datado e como não datado.

Do ponto de vista da criação literária o modo dialético de se posicionar face à realidade está longe de ser uma opção subjetiva do autor. O realismo tem aqui o sentido da criação de um mundo imaginado cuja estrutura mostra-se homologa à estrutura essencial da realidade que serviu de estímulo à imaginação. Neste sentido, reforçamos, as duas teses se encontram: o enfoque dialético de uma realidade cuja essência é movimento e contradição, reflete-se em uma estética realista de fundamentação ontológica.

Por outro lado, embora a dialética presida à estrutura objetiva do real, ela só pode ser constatada nas relações entre os entes que o formam. Ao nos referirmos, logo atrás, ao fato do artista estabelecer uma hierarquia entre os objetos que compõem a realidade, pretendemos dizer que ele capta o seu sentido histórico, ou seja, o modo como os entes se relacionam em um período da evolução do tempo. Ele capta o sentido do real historicamente datado, apanhando as contradições concretas da realidade. E a partir daí compromete-se com essa realidade, pois a escolha do que considera mais digno de atenção, implica um julgamento de valor. E se escolha implica julgamento de valor, pressupõe conhecimento. Tem-se então que o artista deve ser um indivíduo informado sobre a realidade, além do que o universo imaginário por ele criado contém, no seu plano imanente, o germe do questionamento²⁶³. O artis-

263. A natureza desta Literatura a singulariza, acima de tudo, como forma de conhecimento. Na obra exemplar à personagem principal fica sempre revelado o caráter ilusório do real e despertada a percepção da realidade autêntica.

ta, ao evocar a realidade pela Arte, posiciona sua linguagem como praxis, o que supõe superação da tensão entre expressão e compromisso²⁶⁴.

O ponto de vista valorativo que leva o autor à hierarquização do real, também não reflete uma escolha individual, mostrando-se transindividual e histórico, pois trata-se de um ponto de vista de classe, que se impõe necessariamente àqueles indivíduos mais sensíveis às transformações sociais e que por tal razão antecipam-se ao homem comum no conhecimento destas alterações.

No plano deste realismo datado podemos pensar, então, em um enfoque de natureza historicista, o qual, contrariando tendências compatíveis com o desenvolvimento de um absolutismo em Ciência, e aqui podemos pensar no Realismo Naturalista, compreende o homem também como um ser natural contudo ativo e tendo de ser admitido como conjugado ao mundo real que está fora dele mas que ele colabora para construir. A chave, hoje, para a compreensão deste homem não reside apenas no seu conhecimento como ser biológico, mas, acima de tudo, no seu ser social, o que significa tomá-lo como totalidade²⁶⁵.

O desenvolvimento acentuado no mundo contemporâneo de correntes do pensamento preocupadas em refletir, como já dissemos, seu interesse maior pelo homem quando comparado a qualquer outro ente da realidade, fica compatível com a opção desta nova tendência literária realista, por também conferir à figura do homem posição central no universo imaginado. Por tal razão denominamos o realismo nela expresso de Realismo Humanista.

Contudo, à diferença de uma tese filosófica, a Litera-

264. Aqui está mais um fundamento da expressão do "novo" na tendência considerada. Aliás, interessante seria desenvolver estas idéias, associando-as aos conceitos de ideologia e utopia de Mannheim, desenvolvidos no seu livro Ideologia e Utopia. Para esse autor o teste da utopia é, precisamente, o da sua realização, com o que ela se revela uma ideologia. Como o "novo" mostra-se também uma antecipação do real na Literatura, como uma possibilidade de efetivação no contexto ele carrega, internamente, o traçado de uma ideologia. E deste modo o consideramos neste trabalho.

265. Na obra de Lygia, por exemplo, um dado esclarecedor do que estamos dizendo revela-se pela configuração dos protagonistas como seres históricos - como seres em transformação. Daí a utilização da "personalidade em desenvolvimento".

tura nunca reflete a totalidade de uma realidade, além de admitir a pessoalidade do autor nos seus depoimentos, ou seja, admite de sua parte a opção por uma concepção do mundo capaz de nortear sua escolha "pessoal" de um valor central a comandar o seu mundo imaginário²⁶⁶. No caso da obra exemplar, a opção da autora pela linha marxista na configuração artística de um humanismo como concepção de vida já deve ter ficado mais ou menos clara, pelo que foi exposto em todos os capítulos anteriores a este²⁶⁷. Apresentamos contudo algumas idéias elucidativas de tal escolha, ainda que repitamos em parte o que já foi dito.

O pensamento marxista move-se na dicotomia de sujeito e objeto, superando-a contudo pela relação de sentido formada a partir do objeto²⁶⁸. Esta superação promove, segundo nosso modo de pensar, o Realismo Humanista, que vê o homem como uma totalidade de ser interior e mundo exterior, criado para a ação e guiado pela consciência. Com isto fica acentuado o lado humano e ativo da relação entre o homem e a sociedade, o que significa humanizar a sociedade, superar a fragmentação do indivíduo e promover o homem total, no mundo do capital onde se perdeu toda a perspectiva de conjunto. Se a dialética do real afirma o princípio da unidade da vida, superada a dicotomia entre o sujeito e o objeto, fica promovida a relação necessária entre o homem e o mundo. E é este homem no mundo o que a nova tendência literária visa atingir. As experiências vivenciadas pelos protagonistas no mundo exterior, são redimensionadas no mundo reflexivo da consciência, após o que se mostram capazes de transformarem a si próprios. Ocorre então a formação da consciência crítica dos protagonistas, por meio

266. Se dispusemos entre aspas o vocábulo "pessoal", é porque sabemos que o autor, antes de mais nada, representa uma camada social e tal camada condiciona, mesmo que para ele o processo não se revele como consciente, suas opções pessoais.

267. Mais uma vez lembramos o leitor, de que por denominarmos esta nova tendência de Realismo Humanista, isto não quer dizer, em hipótese alguma, que a opção por um enfoque filosófico de natureza humanista deva ser sempre a mesma. Ao contrário, a variabilidade de preferências mostra-se enorme neste sentido, dado o número razoável de pensadores preocupados, acima de tudo, com a problemática do "humano" nas sociedades contemporâneas, qualquer que seja o domínio do saber.

268. É importante adiantarmos, ser este modo de relação, o responsável pela configuração de um novo modo de expressar o verossímil nesta tendência literária.

da qual eles se reconciliam com o mundo. As personagens optam por situações de vida futura, como "pessoas" que perseguem conscientemente seus fins. Assim se afirma o Realismo Humanista.

A acentuação do lado humano da relação entre o homem e o objeto deixa claro o dado segundo o qual o posicionamento adequado do objeto em relação ao homem revela-se na sua conformidade aos modos de pensar e de sentir do homem em relação a ele. Isto quer dizer que o objeto "deve se comportar" humanamente com relação ao sujeito, ou seja, no seu processo de humanização o homem humaniza as suas relações com o objeto, o qual passa a encontrar naquele a sua medida²⁶⁹. Percebe-se por aí a substituição do quantitativo pelo qualitativo, o que poderia dar a impressão de uma volta a valores arcaicos, simplesmente. Para Goldmann tal fenômeno implica muito mais uma questão de futuro e de novidade, com o que concordamos²⁷⁰. Contudo, esta retomada de valores de um passado não se promove, nestas obras, sem a sua adequada inserção histórica. Não se revela, então, como uma questão de saudosismo, mas sim, como retomada de um princípio tido na narrativa como o mais justo: o de que o homem tem de ser considerado o ser mais importante da realidade.

A relevância dada à consciência neste tipo de Literatura é, como já dissemos, considerável, o que se mostra compreensível dada à posição central do homem no discurso de diferentes autores. Pela mesma razão a denominação de Realismo Humanista, conferida a esta nova tendência, tem sua origem a partir deste dado relevante. De um modo geral as obras promovem o despertar das suas personagens (quase sempre o protagonista) para o valor da consciência como a maior riqueza interior do homem²⁷¹, não se contentando apenas com este des-

269. O capítulo "A Casa dos Consertos", trecho de A Bolsa Amarela, mostra-se exemplar do que estamos afirmando.

270. Em Goldmann, Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna, p. 95, podemos ler: "... As necessidades humanas estando ligadas por natureza ao aspecto qualitativo dos objetos, ocorre que o reaparecimento na consciência dos homens das relações qualitativas com as coisas e com os outros homens seja ao mesmo tempo ao menos do ponto de vista formal, um retorno aos valores arcaicos, mas também orientação real e essencial para possibilidades de desenvolvimento humano no futuro".

271. V. citação nº 11

pertar, mas promovendo nelas também o modo de utilizá-la. Pelo desvendamento deste valor as narrativas provocam uma reviravolta no espírito de cada protagonista, coincidente com o encontro do seu eu profundo, substituindo sua passividade por uma ação fecunda face ao social²⁷². Tem-se aí a praxis, dirigindo o comportamento da personagem, possibilitada a partir da formação da sua auto-consciência²⁷³. O ideal então para esta nova tendência encontra-se na idéia de Homem, na do seu desenvolvimento total e da sua realização. Um ideal sem idealismos, fundamentado na concepção de um homem autêntico. A nova tendência literária avança assim na direção do homem total, na intenção de superar as condições atuais de existência. Como tal superação revela-se para os autores que a re-presentam, um imperativo social e ao mesmo tempo uma ética individual, transforma-se em elemento formal das suas obras, influenciando suas opções por um estilo, na ânsia de apreender, pela arte, o ser da realidade contingente.

Como uma ética individual²⁷⁴ suas narrativas posicionam-se face a um dever ser de homem, fundamentando no real imaginário as avaliações morais, ou seja, erigindo valores à base do real, não os relegando a um ideal abstrato. Se nas filosofias contemporâneas a metafísica converteu-se em ética, no Realismo Humanista tal transformação fica nítida do ponto de vista também ético sob o qual se colocam os textos. Com isto temos mais uma vez o encontro de um enfoque filosófico com a tese do realismo literário no tocante ao modo de produção artístico de alguns autores do cenário contemporâneo, o que implica na reavaliação, pelo menos parcial, do conceito de realismo em Literatura.

Nestas obras a vida não se dá pronta às personagens, ou pelo menos para algumas delas como se percebe no caso do protagonista, sendo grande a responsabilidade de cada um sobre o

272. Tal atitude fica ilustrada na obra de Lygia ao final de cada narrativa, quando os protagonistas optam por um modo de existência.

273. Na intenção de levar o protagonista ao auto-conhecimento, estas obras evidenciam uma preocupação, qual seja, a de levá-lo à ciência da unidade da sua consciência, à redes coberta do seu eu profundo.

274. Ao usarmos a expressão "ética individual", não estamos excluindo o fato do artista ser, antes de mais nada, produto das suas relações sociais.

próprio modo de existir. Daí que a poesia se mostre um "moralismo", do que deriva seu tema grave, quando não seu tom grave. Nelas, o apelo à consciência confere ao reino humano uma possibilidade real de efetivação. Como as personagens revelam-se tanto produtos como produtores do mundo social e como para se desenvolverem no mundo se opõem a si próprias, a compreensão desta contradição suscita a superação incessante de si mesmas. Temos então uma nova ética sustentada do ponto de vista do discurso: um homem livre da alienação moral e da ilusão ideológica. E a tomada de consciência de si mesmas reflete o despertar das personagens para este novo sentido moral ao qual temos aludido.

Quanto ao ilusório, especialmente o moral, ele provoca na personagem a frustração de uma realização total e assim, se desmistificado como ocorre na obra de Lygia, concorre para que a mesma se esforce por superá-la²⁷⁵.

Temos então como fundamento ético desta nova tendência uma reivindicação do homem real e ativo, que além de criar a História, liberta-se como ser humano. Um humanismo revelado em uma filosofia de vida: a do homem imerso no mundo e capaz de transformá-lo, construindo para si próprio uma vida cuja qualidade depende em grande parte das suas capacidades pessoais. No caso da obra exemplar facilmente se percebe representar este Realismo Humanista a passagem da teoria à ação²⁷⁶. O que se verifica nesta linha de pensamento, é uma Literatura fundamentada na concepção de um mundo humanizado, cuja qualidade principal vem a ser a de se revelar como uma concepção que não pode ser ultrapassada por carregar consigo a lei interna do devir, por implicar a incessante superação de si mesma.

Chegamos a um ponto em que a promessa de explicar o que entendemos por "sentido do real" não pode mais ser protegida.

Um realismo literário que salienta o papel da consciên

275. Este pequeno período, de certo modo, sintetiza a história de Maria em Corda Bamba.

276. O capítulo "A Professora e a Maleta" pertencente ao livro A Casa da Madrinha, talvez seja um dos melhores exemplos deste dado.

cia na apreensão do sentido do real pela personagem, que realça a figura do sujeito no processo em questão, pode causar a impressão de fundamentar-se em uma tese idealista, o que, por princípio, invalidaria em grande parte as idéias contidas neste trabalho. Por tal razão, necessário se faz que voltemos à consideração das relações entre sujeito e objeto, entre pensar e ser, para que possamos esclarecer o que até aqui caracterizou nossa compreensão sobre a expressão "sentido do real". Estes esclarecimentos serão úteis também para antecipar algum conhecimento sobre o modo como o verossímil se expressa nesta nova tendência literária.

Voltamos a insistir, o Realismo Humanista supõe a relação necessária entre o mundo interior do sujeito e o mundo sensível do real, como esperamos ter deixado claro no decorrer das considerações tecidas sobre a narrativa Corda Bamba. A dicotomia entre o sujeito e o objeto, fundamental em qualquer tese realista, tem, no Realismo Humanista, de ser revelada na sua unidade e não na sua oposição. Por outro lado, apesar da consciência desempenhar importante papel na assimilação do sentido do real como mostram todas as narrativas de Lygia, as quais evoluem no sentido da desalienação psicológica dos seus protagonistas, o pensamento não se mostra redutível à subjetividade do sujeito ou à objetividade do objeto. Especialmente no tocante à Corda Bamba, a relação entre Maria e a Menina, ou seja, entre sujeito e objeto identificados em uma mesma pessoa, mostra-se uma relação acima de tudo objetiva além de intencionada, unindo os dois pólos e processando-se dentro dos ^{seus} limites. Contudo, o sentido captado nesta relação extrapola a relação mesma. Queremos com isto dizer que há uma significação abrangente, que empresta sentido a qualquer ato humano, por isso empresta sentido à relação. Tal significação tem de ser buscada na totalidade da obra de um autor, quando não, na inserção desta obra em um contexto inspirador. Temos então que o sentido não cabe dentro do objeto e tampouco se explica pelo sujeito, embora tanto um como outro só se façam possíveis pelo sentido. Com isto a palavra chave, é mesmo "relação"²⁷⁷.

277. As idéias teóricas aqui apresentadas resumem mesmo que parcialmente o pensamento de Bornheim sobre o assunto (Bornheim, op. cit.).



Por outro lado embora não estando no objeto, o sentido tem aí a sua gênese e se pensarmos no modo como ele se manifesta nesta tendência literária, dizemos que na obra exemplar o sentido se manifesta pela praxis - o que explica o realce dado à consciência neste tipo de obra. No referente à Corda Bamba, o sentido formado na relação entre Maria como sujeito de conhecimento e a Menina como objeto cognoscível, tem sua origem na reconstituição do objeto (Maria em sua vida passada - a Menina) após o que a personagem reorganiza as suas experiências no ambiente familiar²⁷⁸. Assim, embora o sentido seja formado a partir do objeto, ele se constitui na relação com o sujeito que o apreende. Em grande parte então, nas obras representativas do Realismo Humanista, o sentido do real, correspondente à realidade autêntica, não pode ser captado no plano denotativo do discurso, mas tem de ser buscado em um segundo plano do significado.

Aqui entram novamente as considerações de natureza fenomenológica. Se o objeto interessa em termos de uma fenomenologia de primeiro contato, o sentido, embora tenha nele a sua gênese, o ultrapassa do mesmo modo como ultrapassa o sujeito que o apreende²⁷⁹. Ele se constitui no processo, naquilo que denominamos de significação.

As considerações acima, embora possam ser tidas à primeira vista como desnecessárias em um trabalho de Teoria da Literatura, são fundamentais para a compreensão do novo modo como fica proposto no Realismo Humanista, bem como para a elucidação de um modo também peculiar de expressar o verossímil, como a seguir veremos.

Voltando à consideração da obra exemplar, em todas as narrativas fica implícito o fato segundo o qual, se há um sentido presente em toda a praxis humana, a apreensão do sentido da realidade, ou seja, do real autêntico se faz, em Lite

278. Esperamos que pelo até agora exposto neste trabalho o leitor não seja levado a pensar em um enfoque de natureza pragmatista. O que temos mesmo é um Humanismo.

279. Como exceção podemos citar o trecho "A Professora e a Maleta" pertencente à narrativa A Casa da Madrinha. Neste trecho o sentido se resume no expresso pela linguagem literal.

ratura, pela praxis artística. A criação de uma personagem cujo valor e significado da vida têm de ser buscados no sentido da realidade mais do que na sua aparência ilusória, colabora para configurar esta Literatura como praxis. Na praxis a "verdade" do sentido se revela. O autêntico substitui o ilusório. E se o sentido se revela no "fazer", a transcendência do sentido pressupõe a sua imanência, de onde advém a interdependência dos planos ontológico e ôntico na expressão desse novo realismo. Retomando a explicação, se apreender o sentido do real significa, como também já foi explicitado, captar sua dinamicidade (visto o movimento não poder ser dele abstraído), a imanência inaugura o sentido, caso contrário, ficaríamos no domínio de uma metafísica abstracionista, em hipótese alguma compatível com a linha teórica sob a qual a obra exemplar pode ser compreendida nesta Tese.

Como vimos no início deste último capítulo, o mundo contemporâneo tem refletido um homem que progressivamente toma conhecimento de si mesmo, porque toma conhecimento de todo o mundo cultural que o cerca, apesar das forças em contrário que teimam em aliená-lo. Com isto ele está adquirindo consciência da experiência dialética da contradição - daí a necessidade de acima de tudo se conhecer, implicando neste "conhecer" uma cosmovisão comunitária. Ora, a contradição pertence à própria estrutura do real, por isto habita a intimidade do homem.

Resumindo, o conhecimento de si mesmo pelo homem implica o conhecimento da realidade autêntica, a fim de que ele possa superar a si próprio pelo conhecimento desta realidade. Um homem, então, que se conhece porque ultrapassa a percepção da realidade em sua aparência imediata, registra o traço de novidade desta também nova Literatura.

No Realismo Humanista o novo fica em geral comprometido com o plano da transcendência de um segundo sentido, ou seja, em grande parte ele se exprime em um nível que ultrapassa o da literalidade nas narrativas, transportando-se para a significação abrangente dos textos. Propondo-se a partir de um segundo sentido, implícito mas não expresso, o novo promove o verossímil.

Considerando a obra exemplar, percebemos que a autora persegue um sentido - o valor do humano - que se renova sempre ao mesmo tempo que se refaz em cada texto sem nunca se esgotar, provocando no plano estrutural a intertextualidade



de discursos além de uma estrutura aberta. Este valor, caracterizando um possível que hoje surge no horizonte e que implica um dever ser atual, reflete o florescimento de um homem novo: um homem mergulhado no tempo e sendo capaz não apenas de construir a História, mas também de transformá-la. Neste caso a obra mostra-se realista também por criar o novo e não apenas por mimetizar o real.

O homem transfigurado por esta nova tendência literária em personagem de um mundo imaginado, contém em si o germe do novo, contém em si presente e futuro. Assim procedendo, esta Literatura ganha da realidade, ou seja, mostra-se mais "verdadeira" do que a realidade, porque consegue conciliar no plano da Arte, o que para o contexto apresenta-se ainda como possibilidade mais ou menos remota de efetivação. Algo que já existe, mas que não se sabe que existe - este é o novo antecipado para o conhecimento de um virtual leitor.

A proximidade cada vez maior do futuro em relação ao presente, o que no cotidiano das pessoas pode se compreender pela expressão "o futuro está aí", no plano desta Literatura significa realização. Por tal razão, ficamos à vontade para afirmar não estarmos advogando qualquer postura subjetivista do autor ao refletir o novo na sua obra, pois este não significa uma antecipação do porvir, alguma espécie de utopia no sentido de algo idealizável mas a expressão de uma possibilidade real de ser²⁸⁰: um homem novo formado em um mundo em transformação para novos valores, quais sejam, os que retomam a posição central do humano em um mundo onde ainda o objeto tem presença marcante. Neste caso, a expressão do novo reflete a dialética do real, contribuindo para qualificar de realista esta nova tendência humanista em Literatura. Daí o que hoje esta Arte expressa como possibilidade real de ser, conter no seu plano imanente o traçado do seu fundamento ideológico, fazendo com que, por seu intermédio principalmente, a obra manifeste seu ponto de vista ou tenda para a valorização de uma determinada concepção do mundo.

A antecipação deste possível revela-se, como já dissemos, como uma constatação artística de algo já dado no plano do contexto; contudo, acrescentamos, só apreensível quando

280. A personagem principal em cada narrativa de Lygia, cabe resolver a contradição dialética entre ser e possibilidade de ser.

se pode ter revelada, à personagem, a outra face do real. No mundo contemporâneo, salvo melhor juízo, a revelação da autenticidade do real parece caber especialmente à Arte e no caso, advogamos aqui, só tem cabido à Arte realista, entendendo generalizadamente por realista toda Arte que aspire atingir, no seu plano imanente, o real em sua essência concreta.

Revelar a outra face da realidade não se configura como uma missão impossível para a Arte, quando o artista tem por motivo central da sua criação a desalienação da consciência individual. Daí a relevância do tema da consciência em nossa obra exemplar, o qual, sem qualificar a esta de intimista, promove um ponto de vista ético sobre o homem e sobre o mundo das suas relações. Em um mundo onde o objeto apresenta-se com uma autonomia suficiente para superar em importância o homem, um conjunto de autores antecipa-se em divulgar, pela criação de um universo imaginário, a reabilitação do homem erigindo-o à categoria de elemento central nesta realidade²⁸¹.

Temos assim uma tendência que, além de representar com fidelidade o real contingente, portanto datado, ilustra também o que fica dissimulado pelo domínio empírico da realidade. E neste ilustrar o que fica dissimulado pelo domínio empírico da realidade, tem-se a expressão de um novo verossímil²⁸².

A "imitação" de uma visão intuitiva do real, apreendida na captação da sua face oculta, provoca, nesta nova tendência realista, a elaboração formal de um novo verossímil. O dever ser, proposto como condição ética pelo discurso, muito mais do que captado no plano denotativo da linguagem, fica revelado em um segundo nível do significado.

Para produzir este verossímil, na obra exemplar a autora utiliza-se em grande parte de meios estilísticos "indiretos", como por exemplo, os símbolos e as alegorias. Tanto uns

281. A personagem principal no modo como se sobressai nos textos, mostra-se o instrumento capaz de promover, junto com outros traços de estrutura das narrativas, este ponto de vista que embasa a prosa.

282. As considerações teóricas sobre este novo verossímil remetem a Barthes, "El Efecto de lo Real" (Polémica sobre Realismo).

como outros cumprem nas narrativas função importante, por possibilitarem a apresentação simultânea do real imaginado na sua contingência e na sua essência concreta, no seu ser e no seu dever ser²⁸³.

Além, então, de um verossímil que se propõe como um "dever ser", um outro verossímil fica proposto no plano literal do discurso, evidenciando, como um "possível", as relações diretas entre o significante e o significado.

Considerando especialmente Corda Bamba, a singularidade da sua estrutura no referente à sobreposição de planos - o representativo e o ficcional -, o que a faz "viver" ao mesmo tempo em dois mundos, provoca o duplo modo de constituição do verossímil²⁸⁴. A utilização da figura da alegoria, elaborada com base em uma linguagem em grande parte de natureza antitética (sobre a qual tecemos comentários no capítulo anterior a este), colabora para a constituição de um verossímil fora da relação direta entre um significante e um significado, talvez o traço formal mais característico do novo realismo objeto deste estudo. Temos, voltamos a insistir, um verossímil constituído a partir da relação entre significante e significado, um possível no plano da diegese e aquele que ultrapassa esta relação, proposto pelo discurso como um dever ser. Assim procedendo, a autora consegue expressar ao mesmo tempo a realidade na sua contingência e na sua face autêntica, sem idealizações abstratas, provocando a ilusão realista. Tanto em um caso como em outro, o verossímil carrega consigo o elemento ideológico, conduzindo a narrativa de modo a contrastar duas concepções do mundo, as quais, sobrepondo-se em inúmeros trechos do discurso, facilitam a apreensão do ponto de vista valorizado na narrativa: o do homem socializado ou da sociedade humanizada. Deste modo, por este recurso formal, Corda Bamba ao mesmo tempo em que se coloca ideologicamente pelo discurso, posiciona-se como uma contra-ideologia²⁸⁵.

283. Lembramos que na obra de Lygia o "dever ser" constitui precisamente o novo eticamente configurado.

284. Talvez o melhor recurso formal para produzir tal efeito, seja o sonho, dada a sua ambivalência natural no tocante aos planos da realidade e da fantasia.

285. Na expressão "contra-ideologia" o vocábulo ideologia mostra-se utilizado com o sentido de falsa consciência.

O veicular ideologias mostra-se uma condição necessária a toda Arte cuja intenção, embora subsidiária, seja a de revelar o mundo objetivo, sem que com isto tal intenção a reduza a um instrumento a serviço direto de uma causa, quer de natureza moral, quer política ou mesmo econômica. Revelar o mundo objetivo artisticamente, este sim é seu objetivo maior. Contudo, ao evocar a realidade pela Arte, a linguagem, neste tipo de Literatura, não pode deixar de se posicionar como praxis, condição que em Corda Bamba fica em grande parte relacionada à constituição do novo verossímil, porque propõe um mundo onde o homem, pela desalienação da sua consciência, atua efetivamente na sua construção. Temos então que com alguma exceção²⁸⁶, a linguagem nesta narrativa expressa uma realidade mimetizada para ao mesmo tempo transformá-la segundo padrões erigidos em termos da concepção de um mundo humanizado. Por exemplo, no plano denotativo mostra-se verossímil a história de uma menina, Maria, cuja visão da morte dos pais cria para ela problemas de natureza psicológica - a sua amnesia. Também verossímil mostra-se a atitude de Barbuda para com Maria, evidenciada no pretender ajudar uma criança a resolver seus problemas, assunto do trecho "Conversa de Crelhão", bem como neste mesmo trecho o comportamento impaciente do homem que fazia fila para utilizar o aparelho, ressalta o verossímil²⁸⁷. Parece-nos poder ser esperado, de um leitor que se apropria de toda a cena pela leitura, uma atitude negativa em relação ao comportamento daquele homem. Nestes casos o verossímil mostra-se captado a partir do próprio signo, na relação direta entre significante e significado. Mas o que dizer da cena em que Maria ganha de presente, dentro de uma caixa embrulhada, uma Velha de verdade?²⁸⁸ A nós parece, à primeira vista, um fato absolutamente inverossímil. Ocorre contudo que a linguagem, estruturada de modo a negar o ato de compra de uma pessoa e ainda mais de acondicioná-la como se a mesma fosse um objeto, "força" um segundo sentido, o qual, na verdade,

286. Estamos aqui pensando no trecho que antecede à morte dos pais de Maria, quando, pela conversa mantida entre eles e o casal Foguinho e Barbuda, a linguagem propõe no seu nível denotativo o real na sua autenticidade.

287. Bojunga Nunes, Corda Bamba, pp. 27 a 38.

288. Idem, pp. 89 a 104.

é o sentido autêntico buscado pela narrativa. Contrariamente à desumanização expressada no ato de compra da Velha, o que fica ressaltado põe em destaque o ponto de vista da concepção de um mundo humanizado. Neste caso, o verossímil se forma a partir do inverossímil, ultrapassando portanto o signo. Dizemos "neste caso" tendo em vista a diversidade de meios pelos quais o novo verossímil se constitui. Apenas para lembrarmos um outro exemplo, no trecho intitulado "A Casa dos Consertos", pertencente ao livro A Bolsa Amarela²⁸⁹, encontram-se superpostos os dois verossímeis. Tanto podemos apanhá-lo no nível literal da linguagem onde a vida da família de Lorelai mostra-se uma vida possível de ser vivida, como podemos apanhá-lo em um segundo nível do significado, em uma vida apresentada no modo como toda vida deve ser vivida.

O assentamento de um verossímil em novas bases, ou seja, extrapolando a relação entre significante e significado, ameaça em grande parte a narratividade do discurso, visto que se constitui, acima de tudo, pela funcionalidade do dado descritivo. Pela descrição do objeto em sua aparência sensível, atinge-se a descrição da sua essência, "lugar" onde o sentido manifesta-se plenamente.²⁹⁰

Além do peso do dado descritivo na constituição de um novo verossímil, o concurso de mais de um discurso (ao que já nos referimos nesta Tese) complementando-se na elaboração de um significado abrangente, também tem de ser levado em conta neste momento. Em Corda Bamba, ao discurso artístico ficam sobrepostos o discurso psicológico, o sociológico, o moral, além do filosófico, compreendidos, todos, como discursos interpretativos do real, complementando-se na formação de um significado abrangente, além de promoverem, pela sua interconexão, o sentido verossímil do texto. Com isto pretendemos dizer que o novo verossímil se constitui também a partir da estrutura dialógica do texto, pelos vínculos formados da junção de significados atribuíveis a diferentes discursos, todos subordinados ao discurso artístico, no qual, aliás, são

289. Bojunga Nunes, A Bolsa Amarela, pp. 96 a 106.

290. Como acreditamos ter mostrado no capítulo anterior, a obra de Lygia propõe-se por tal procedimento como uma arte conceitual, qualidade comum aos representantes do Realismo Humanista, de onde advém a sua característica de Arte enquanto forma de conhecimento.

transformados. A formação do verossímil está, assim, qualquer que seja o seu modo de expressão, radicada na própria estrutura da linguagem. No seu posicionamento dialético, as teses que a linguagem opõe²⁹¹, não se defrontam como o falso e o verdadeiro, mesmo porque as teses só podem se opor na medida em que apresentam entre si uma "raíz" comum, ponto em que se consideram "verdadeiras". A oposição, mais do que entre falso e verdadeiro, se forma entre o autêntico e o inautêntico e determina a qualidade axiológica do discurso, do que decorrem os dois verossímeis em Corda Bamba cujos fundamentos são, acima de tudo, de natureza ideológica e moral.

Por tudo o que temos dito, parece não haver uma determinação única do real em Corda Bamba, raciocínio que pode ser extrapolado para toda a obra de Lygia, senão para a nova tendência literária objeto de nossos estudos, do mesmo modo como não há uma base única para o estabelecimento do verossímil para o que contribui sensivelmente a funcionalidade do detalhe descritivo, sobre o qual dedicaremos neste momento alguma atenção.

A funcionalidade do detalhe concreto fica promovida especialmente pelo tempo verbal gerúndio. Este dado mostra-se de fundamental importância porque, por um lado ele sugere a idéia de continuidade, de sequência, dando à descrição um caráter preditivo. Por outro lado, pelo gerúndio cada episódio descrito provoca a impressão de ter sua finalidade imediata superada para a constituição progressiva do ponto de vista da narrativa²⁹². Sucedendo, por exemplo, a descrição da simplicidade de Maria e dos amigos Barbuda e Foguinho tem-se, no primeiro capítulo, a descrição da sofisticada figura de dona Maria Cecília "segurando o longo para não tropeçar". A segunda cena contrasta com a primeira, provocando pelo modo de estruturação da linguagem na utilização do detalhe descritivo, a formação do ponto de vista da narrativa: a valoriza-

291. Em Corda Bamba as concepções de um mundo reificado e de um mundo humanizado ficam contrastadas.

292. A leitura do trecho na sua integridade, facilita o entendimento do que pretendemos evidenciar. Por seu lado na narrativa A Bolsa Amarela este dado fica mais nítido pelo encaixe de histórias com relativa autonomia, confluindo para um sentido final.

ção da concepção humanista sobre o mundo.

O trecho intitulado "Aula Particular", predominantemente descritivo, à primeira vista parece penetrado de detalhes inúteis, mas todos estes detalhes são responsáveis por trazer, para um primeiro plano do significado, a visão reificada do homem em uma sociedade dominada pelo capital. A descrição do nível denotado da linguagem não atinge, contudo, o sentido abrangente perseguido pelo discurso, mas provoca a apreensão do autêntico sentido do real, com o que a significação abrangente fica revelada. E isto ocorre pela formação do conceito, também aqui o conceito do homem verdadeiramente humanizado. Com isso o pormenor acaba, apesar da sua relevante funcionalidade, caindo para um segundo plano, precisamente porque supera a si mesmo ao promover o objeto em sua essência, ou seja, ao promover a idéia de conjunto apanhada pelo conceito. Tal efeito revela-se possível dada a estrutura dialética da linguagem, além do que as descrições fenomenológicas no sentido comum do termo, embora tenham a sua razão de ser no discurso, são um meio de se atingir o fenômeno em sua essência. Neste além do fenômeno imediato "reside" o novo verossímil, caracterizado na proposta de um novo homem eticamente posicionado face ao mundo. Por este novo verossímil a significação ultrapassa o nível da anedota, transformando a prosa em uma autêntica visão do mundo.

A descrição ainda promove uma temporalidade referencial no discurso, provocando a ilusão realista, carregando em si o verossímil referencial. Contudo, pelo novo verossímil é a categoria do real o que fica significado, mais do que os seus conteúdos contingentes. Barthes, a ele referindo-se, assim se expressa: "... Suprimido da enunciação realista como significado de denotação o real se transforma, aqui, em significado de conotação."²⁹³ Barthes ainda nos faz ver que este novo realismo constitui-se muitas vezes de recursos formais tidos como irrealistas. Como um excelente exemplo deste modo de constituição, temos o cavalo de Alexandre, personagem da narrativa A Casa da Madrinha, inventado pela força do desejo dos meninos Alexandre e Vera, um inverossímil que encerra "ver

293. Barthes, "El Efecto de lo Real" (Polémica sobre Realismo, pp. 130 em diante).



dade" real ao ser utilizado para ilustrar simbolicamente o veículo capaz de levar Alexandre ao conhecimento do seu eu total²⁹⁴. Isso mostra que o artista dispõe de meios bastante variados para promover uma significação, sem necessidade de expressá-la no plano imediato do discurso.

Qualquer que seja o modo de significar o real há sempre, nesta tendência literária, uma postura realista de parte do autor, além de uma pretensão de desnudar os mecanismos que levam à fetichização de atitudes e de comportamentos dos homens que convivem em uma sociedade do tipo da imaginada por Lygia em suas narrativas. Suas personagens podem ser confundidas com pessoas comuns, a realidade criada encontra seu homólogo no contexto inspirador, os conflitos interiores dos protagonistas motivados pela intencionalidade na busca do auto-conhecimento situam-nos como autênticos homens. Com isto podemos dizer que esta tendência exprime em seu vanguardismo estético uma significação de caráter geral e não apenas uma significação particular, portanto provisória. O que ela coloca em questão, principalmente, é a estrutura das relações sociais a partir de um momento histórico e por isto contrasta duas concepções do mundo, as quais, como duas forças históricas marcantes no mundo contemporâneo, encontram-se dispostas antiteticamente no real. E qualquer tendência literária que tenha por tema o conflito entre as duas concepções - a concepção de um mundo reificado e a de um mundo humanizado -, tem necessariamente de tomar partido, daí o tom doutrinário da prosa. No caso desta obra exemplar, a oposição entre estas duas forças como uma verdade geral acima de qualquer particularismo histórico fica responsável pelo desenvolvimento formal das narrativas, como acreditamos ter deixado claro no capítulo anterior a este, tomando como exemplo o texto Corda Bamba. Isto pode ser uma prova de que a autora goza de uma adequada consciência histórica, traço também comum aos demais autores do Realismo Humanista. Embora nas obras de todos estes autores a imaginação desempenhe papel dominante, a linguagem não pode deixar de posicionar-se quer direta, quer indiretamente, como praxis.

A tendência literária objeto de nosso trabalho abrange,

294. Bojunga Nunes, A Casa da Madrinha, pp. 76 a 78.



no mundo contemporâneo e por seus temas mais relevantes, a universalidade histórica do homem, sem fugir da base histórica temporal a partir da qual os temas são artisticamente elaborados. Contudo ela não se mostra uniforme no trato dos seus temas, como também não os fundamenta em princípios teóricos idênticos. E isto significa, que para atingir uma mesma meta, qual seja, a de ilustrar, pelos seus protagonistas, a desalienação do homem bem como a formação da sua consciência crítica no mundo dominado pelo capital, cada autor pode realizar-se artisticamente por meios formais diferentes. No caso de Lygia Bojunga Nunes, a exemplaridade de sua obra revelou a tendência para uma concepção marxista do homem e do mundo a qual, se explicada por si mesma, jamais poderá ser superada por conter em si o germe da superação e por enriquecer-se por este movimento contínuo.

Contudo, apesar da heterogeneidade assinalada, resta um traço de identidade suficientemente marcante para agrupar sob um mesmo título diferentes autores, qual seja, o do enfoque dialético da realidade imaginada que tem como seu ente central a figura do homem. Tal enfoque promove o Realismo Humanista.

Por tudo o que foi dito no decorrer deste trabalho, esperamos ter conseguido redefinir, pelo menos parcialmente, a tese do realismo literário. O vocábulo "parcialmente" encontra sua razão de ser, na explicação de que, se considerarmos a representação dialética do real no plano imaginário como um dado de fidelidade ao real mesmo, qualquer obra que exprima no seu plano interno tal movimento independentemente da sua historicidade pode ser denominada, pelo menos em termos, de uma obra realista.

Mas temos ainda que nas sociedades industriais que caracterizam o mundo contemporâneo, a Arte, na medida em que se enraiza profundamente no cotidiano, já não pode mais, na sua expressão mais singela, desenvolver-se como mera ficção. Isto significa que a obra imaginária já não se apresenta - como é o caso desta nova tendência por nós denominada de Realismo Humanista - na sua ingenuidade inventada, mas tende a se deixar penetrar de uma nova força arrancada à realidade. Daí ser esta nova Literatura uma prática, e como toda prática, um instrumento de transformação.



BIBLIOGRAFIA

FONTE PRIMÁRIA

BOJUNGA NUNES, Lygia. Corda Bamba. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

----- . O Sofá Estampado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

----- . A Bolsa Amarela. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

----- . A Casa da Madrinha. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

FONTE SECUNDÁRIA

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi et alii. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ANTÔNIO CÂNDIDO. Literatura e Sociedade. São Paulo: Nacional, 1973.

----- . "A Personagem do Romance". In Antônio Cândido et alii. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1968. Pp. 51 a 80.

ARISTÓTELES. Arte Retórica. Arte Poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1964.

----- . Poética. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães, s/d.

ADORNO, Theodor W. "Lukács y el Equívoco del Realismo". In Ricardo Piglia (compilador). Polémica sobre Realismo. Trad. Andrés Vera Segovia. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Pp. 39 a 92.

----- . Notas de Literatura. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva (Tempo Universitário, Nº 36). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AUERBACH, Erich. Mimesis. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Trad. Antônio da Costa Leal & Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.
- . Epistemologia. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BARRAZA, Eduardo. "La Tendencia Histórica: Arnold Hauser". In Monteforte Toledo, Mario et alii. Literatura, Ideología y Language. México: Grijalbo, 1976.
- . "Los Contemporáneos". In Monteforte Toledo, Mario et alii. Literatura, Ideología y Language. México: Grijalbo, 1976.
- BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In Barthes, Roland et alii. Análise Estrutural da narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. Pp. 19 a 60.
- . O Grau Zero da Escritura. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- et alii. Literatura y Sociedad. Problemas de Metodología en Sociología de la Literatura. Trad. R. de la Iglesia. Barcelona: Martinez Roca, 1971.
- . Crítica e Verdade. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- . Elementos de Semiologia. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1972.
- . "El Efecto de lo Real". In Ricardo Piglia (compilador). Polémica sobre Realismo. Trad. Nilda Finetti. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Pp. 139 a 156.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Temas em Baudelaire". In Benjamin, Walter et alii. Textos Escolhidos. Os Pensadores XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Pp. 35 a 62.
- . "O Narrador". In Walter Benjamin et alii. Textos Escolhidos. Os Pensadores. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Pp. 63 a 82.
- BERGSON, Henri. Introducción a la Metafísica y la Intuición Filosófica. Trad. M. Hector Alberti. Buenos Aires: Leviatán,

s/d.

- BORNHEIM, Gerd. A. Dialética, Teoria- Prática. Porto Alegre: Globo, 1977.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. Gota D'Água. Coleção Teatro Hoje 28. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUOSOÑO, Carlos. Teoría de la Expresión Poética. Madrid: Gredos, 1966.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. Nosso Tempo Nº 5. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Foco Narrativo e Fluxo da Consciência. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHAMIE, Mario. A Linguagem Virtual. São Paulo: Quiron, 1976.
- CHEVALIER, Jean et al. Dictionnaire des Symboles. Paris: Robert Laffont, 1969.
- CHIAMPI, Irlemar. O Realismo Maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Barcelona: Labor, 1969.
- COHEN, Jean. Estrutura da Linguagem Poética. Trad. Álvaro Lorenzini & Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz. A Perversão do Trapezista. O Romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . "O Leitor Demanda (d)a Literatura". In Costa Lima, Luiz (seleção, coordenação e tradução). A Literatura e o Leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 9 a 40.
- COUTINHO, Afrânio (org.). A Literatura no Brasil VI. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, 1971.
- CRESSON, André. A Filosofia Antiga. Trad. Beatriz Moura. São Paulo: DIFEL, 1954.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. "A Inovação Linguística em Lygia Bojunga Nunes". Ciência e Cultura, 35 (Dezembro) de 1983: 1848-1853.

- CUVILIER, Armand. ABC da Psicologia. Trad. J.B.Damasco Penna. São Paulo: Nacional, 1934.
- DAUS, R. "La Literatura Novíssima de América Latina". Eco(Bogotá), 267 (Enero): 305 - 320.
- DIAMANTINO MARTINS, S.J. Bergson. A Intuição como Método na Metafísica. Porto: Tavares Martins, 1946.
- DILTHEY, Wilhelm. Teoria de la Concepción del Mundo. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Introducción a las Ciencias del Espírito. Trad. Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Poema e Narrativa: Estruturas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- O Texto Literário: Teoria e Aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DOURADO, Autran. Poética de Romance. Matéria de Carpintaria. São Paulo: DIFEL, 1976.
- DUFRENNE, Mikel. O Poético. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DUPLESSIS, Yves. O Surrealismo. Trad. Pierre Santos. São Paulo: DIFEL, 1956.
- EIKHENBAUM, B. "A Teoria do 'Método Formal'". In Eikhenbaum, B. et alii. Teoria da Literatura. Os Formalistas Russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Globo, 1978. Pp. 3 a 38.
- FERNANDES, Florestan (coord.). Marx. Trad. Maria Elisa Mascarenhas et alii. São Paulo: Ática, 1980.
- Ensaio de Sociologia Geral e Aplicada. São Paulo: Pioneira, 1960.
- FILLOUX, Jean C. O Inconsciente. Trad. Norma Descaves. São Paulo: DIFEL, 1955.
- FISCHER, Ernst. "El Problema de lo Real en Arte Moderno". In Ricardo Piglia (compilador). Polémica sobre Realismo. Trad. C. Rincón. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Pp. 93 a 138.
- FOUQUIÉ, Paul. A Dialética. Trad. Luiz A. Caeiro. Lisboa:

Europa-América, 1974.

----- . O Existencialismo. Trad. J. Guinsburg.
São Paulo: DIFEL, 1955.

FREUD, Sigmund. "La Interpretación de los Sueños". Obras Completas I. Trad. Luís Lopes- Ballesteros y de Torres.
Madrid:Nueva, 1948.

----- . "Mas Alla Del Principio Del Placer".
Obras Completas I. Trad. Luís Lopes Ballesteros y de Torres.
Madrid:Nueva, 1948.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. Marise
M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROMM, Erich. Conceito Marxista do Homem. Trad. Octavio Alves
Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio
da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. "Verossímil e Motivação". In Barthes, Roland
et alii. Literatura e Semiologia III. Petrópolis: Vozes,
1972. Pp. 7 a 34.

----- . Figures III. Paris: Seuil, 1972.

GIMENEZ, Gilberto. "Linguística, Semiologia y Analisis Ideo-
logico de la Literatura". In Monterforte Toledo, Mario et
alii. Literatura, Ideología y Language. México: Grijalbo,
1976. Pp. 269 a 350.

GOLDMANN, Lucien. "Estruturalismo , Marxismo, Existencialismo".
In Goldmann, Lucien et alii. Debate sobre o Estruturalismo.
São Paulo: Documentos, 1968. Pp. 54 a 77.

----- . "A Reificação das Relações Sociais". In
Foracchi, Marialice Mencarini & Martins, José de Souza.
Sociologia e Sociedade. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e
Científicos, 1978. Pp. 163 a 174.

----- . Ciências Humanas e Filosofia. Trad. Lupe
Cotrim Garaude & J. Arthur Giannotti. São Paulo: DIFEL,
1967.

----- . Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna.
Trad. Reginaldo Di Piero & Célia E. A. Di Piero. Rio de Ja-
neiro: Paz e Terra, 1973.

- . A Sociologia do Romance. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- . Dialética e Cultura. Trad. Luiz Fernando Cardoso et alii. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GULLÓN, Ricardo. Espacio y Novela. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- HADJINICOLAOU, Nicos. História da Arte e Movimentos Sociais. Trad. Antônio José Massano. Lisboa: Edições 70, 1978.
- HELD, Jacqueline. O Imaginário no Poder. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.
- HENDERSON, Joseph L. "Os Mitos Antigos e o Homem Moderno". In Jung, Carl G. et alii (org.). O Homem e seus Símbolos. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. Pp. 104 a 157.
- HESSEN, Johannes. Teoria do Conhecimento. Trad. Antônio Correia. Coimbra: Arménio Amado, 1964.
- HOLENSTEIN, Elmar. Jakobson. O Estruturalismo Fenomenológico. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Vega, s/d.
- HUISMAN, Denis. A Estética. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: DIFEL, 1955.
- HUMPHREY, Robert. O Fluxo da Consciência. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw- Hill do Brasil, 1976.
- HUSSERL, Edmund. Ideas Relativas a una Fenomenología pura y a una Filosofía Fenomenológica. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- IANNI, Octavio. A Ditadura do Grande Capital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- . "Marx e a Cultura". Folhetim, FOLHA DE SÃO PAULO (21-10-84).
- INGARDEN, Roman. A Obra de Arte Literária. Trad. Albin E. Beau et alii. Lisboa: Gulbenkian, 1965.
- ISER, Wolfgang. "A Interação do Texto com o Leitor". In Costa Lima, Luiz (seleção, coordenação e tradução). A Literatura e o Leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 83 a 132.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Trad. Isidoro Blikstein & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

- . Linguística, Poética, Cinema. Trad. Francisco Achcar et alii. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- . "El Realismo Artístico". In Ricardo Piglia (compilador). Polémica sobre Realismo. Trad. Floreal Mazza. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Pp. 157 a 176.
- JAMES, William. Compendio de Psicología. Trad. Antônio Salcedo. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- JAUSS, Hans Robert. "O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis". In Costa Lima, Luiz (seleção, coordenação e tradução). A Literatura e o Leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 63 a 82.
- . "A Estética da Recepção: Colocações Gerais". In Costa Lima, Luiz (seleção, coordenação e tradução). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 43 a 62.
- JUNG, Carl G. "Chegando ao Inconsciente". In Jung, Carl G. (org.) et alii. O Homem e seus Símbolos. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. Pp. 18 a 103.
- . Fundamentos de Psicologia Analítica. Trad. Araceli Elman. Petrópolis: Vozes, 1983.
- KONDER, Leandro. "A Vitória do Realismo num Poema de Drumond: A Mesa". In Coutinho, Carlos Nelson et alii. Realismo & Anti-Realismo na Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. Pp. 75 a 94.
- KRISTEVA, Júlia. "A Produtividade dita Texto". In Barthes, Roland et alii. Literatura e Semiologia. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. Pp. 45 a 88.
- LAGACHE, Daniel. A Psicanálise. Trad. Nelson Leon. São Paulo: DIFEL, 1956.
- LEENHARDT, Jacques. "Semântica e Sociologia da Literatura". In Goldmann, Lucien et alii. Sociologia da Literatura. Trad. José Aguiar. Lisboa: Estampa, 1972. Pp. 9 a 28.
- LEFEBVRE, Henri. O Marxismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: DIFEL, 1955.
- . Lógica Formal. Lógica Dialética. Trad. Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- LEVINE, S. Jill. "El Espejo de Agua: Hacia una Lectura de la Última Niebla de María Luisa Bomball". *Eco* (Bogotá), 267 (Enero): 326-336.
- LIMA, Alceu Amoroso. Mitos de Nosso Tempo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- LUCAS, Fábio. O Caráter Social da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- LUKÁCS, Georg. Introdução a uma Estética Marxista. Trad. Carlos Nelson Coutinho & Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ". "Realismo: Experiência Socialista o Nacionalismo Burocrático?". In Ricardo Piglia (compilador). Polêmica sobre Realismo. Trad. Irene L. Cusien. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Pp. 9 a 38.
- ". Realismo Crítico Hoje. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Editora de Brasília, 1969.
- MARX, Karl. O Capital I. Trad. Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: DIFEL, 1984.
- MARX & ENGELS. Teoria sobre a Literatura e a Arte. Trad. Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1971.
- MANNHEIM, Karl. Sociologia da Cultura. Trad. Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ". Ideologia e Utopia. Introdução à Sociologia do Conhecimento. Trad. Emílio Willems. Rio de Janeiro: Globo, 1956.
- MENDILLOW, A. A. O Tempo e o Romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio. Por uma Teoria do Simbólico. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MONDOLFO, Rodolfo. Estudos sobre Marx. Trad. Expedito Alves Dantas. São Paulo: Mestre Jou, 1967.
- MONTEFORTE TOLEDO, Mário. "Las Ideologías". In Monteforte Toledo, Mário et alii. Literatura, Ideología y Language. Teoría y Praxis. México: Grijalbo, 1976. Pp. 179 a 236.
- ". "Ideología y Literatura". In Monteforte Toledo, Mário et alii. Literatura, Ideología y Language.

- Teoría y Praxis. México: Grijalbo, 1976. Pp. 237 a 268.
- NAESS, Arne. "Historia del Término 'Ideología' desde Destutt de Tracy hasta Karl Marx". In Horowitz, Irving Louis (org.). História y Elementos de la Sociología del Conocimiento I. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1974.
- NASCIMENTO HENRIQUES, Luiz Sergio. "Contradições do Modernismo". In Coutinho, Carlos Nelson et alii. Realismo & Anti-Realismo na Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- NETTLER, Gwynn. "Una Medida de la Alienación". In Horowitz, Irving Louis (org.). História y Elementos de la Sociología del Conocimiento II. Trad. Roxana Balay et alii. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- ORTEGA Y GASSET, José. Kant, Hegel, Dilthey. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PATTE, Geneviève. "As Portas do Imaginário". Trad. Carlos Ramires et alii. Boletim Informativo FNLIJ XV, 64 (julho/setembro 1983)
- PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA NÓBREGA, Francisco. Para ler Hegel. Petrópolis: Vozes, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, Crítica, Escritura. São Paulo: Ática, 1978.
- . O Novo Romance Francês. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- PIAGET, Jean. "A Teoria de Piaget". In Carmichael. Psicologia da Criança IV. Desenvolvimento Cognitivo I. Trad. Zélia Ramozzi Chiarottino. São Paulo: EPU, 1977.
- PLATÃO. A República. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: DIFEL, 1965
- POUILLON, Jean. O Tempo no Romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- RICARDO, Cassiano. Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- RICCIARDI, Giovanni. Sociologia da Literatura. Lisboa: Europa

- -América, 1971.

ROBBE-GRILLET, Alain. Por um Novo Romance. Trad. Cristóvão Santos. Lisboa: Europa-América, 1965.

RODRIGUES LAPA, M. Estilística da Língua Portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1945.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

----- . "Literatura e Personagem". In Antônio Cândido et alii. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1968.

SANGUINETI, Edoardo. Ideologia e Linguagem. Trad. Antônio Ramos Rosa & Carmem Gonzales. Porto: Portucalense, 1972.

SCIACCA, Michele Federico. Platón. Trad. Luís Farré. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1959.

SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. A Natureza da Narrativa. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SEFCHOVICH, Sara. "Lucien Goldmann y el Estructuralismo Genético". In Monteforte Toledo, Mário et alii. Literatura, Ideología y Language. Teoría y Praxis. México: Grijalbo, 1976. Pp. 47 a 64.

----- . "Georg Lukács". In Monteforte Toledo, Mario et alii. Literatura, Ideología y Language. México: grijalbo, 1976. Pp. 15 a 46.

SCHUTZ, Alfred. Fenomenologia e Relações Sociais. Trad. Ângela Melin. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos. Análise do Texto Literário. Orientações Estilísticas. Curitiba: Criar, 1981.

SOURIAU, E. La Correspondencia de las Artes. Trad. Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais da Poética. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

----- . "As Categorias da Narrativa Literária". In Barthes, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

- . Introdução à Literatura Fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- . "A Descrição da Significação". In Barthes, Roland et alii. Literatura e Semiologia III. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. Pp. 148 a 159.
- . "A Verossimilhança que não se Pode Evitar". In Barthes, Roland et alii. Literatura e Semiologia III. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. Pp. 89 a 94.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Filosofia da Praxis. Trad. Luiz Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- VAN ACKER, Leonardo. A Filosofia Contemporânea. Textos 1. São Paulo: Convívio, 1981.
- VELASCO E CRUZ, Sebastião C. & MARTINS, Carlos Estevan. "De Castelo a Figueiredo: uma Incursão na Pré-História da 'Abertura'". In Sorj, Bernardo et alii (orgs). Sociedade e Política no Brasil Pós 64. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VERGEZ, André & HUISMAN, Denis. História da Filosofia Ilustrada pelos Textos. Trad. Lélia de Almeida Gonzales. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970.
- VON ASTER, Ernst. Historia de la Filosofía. Trad. Emilio Huidobro & Edith Tech de Huidobro. Buenos Aires/Rio de Janeiro: Labor, 1935.
- VON FRANZ, M.L. "O Processo de Individuação". In Jung, Carl G. et alii. O Homem e seus Símbolos. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. Pp. 158 a 229.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1976.

