

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

ALDA MARIA ARRIVABENE GENTA

A GATA E A FÁBULA E EXÍLIO:
A Manifestação do desamor no mundo moderno

Orientadora: Prof^a. Dra. Benilde Justo Lacorte Caniato

São Paulo
2005

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

ALDA MARIA ARRIVABENE GENTA

A GATA E A FÁBULA E EXÍLIO:
A Manifestação do desamor no mundo moderno

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre na Área de Concentração de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profª Dra. Benilde Justo Lacorte
Caniato

São Paulo
2005

Comissão Julgadora

Dedico este trabalho ao Alberto, meu
companheiro e cúmplice;

Aos meus filhos Ana Paula e Marcos Eduardo,
participantes de todo este processo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus por ter me iluminado e dado ânimo para eu chegar até aqui.

Aos meus pais, por toda força e compreensão ao longo da confecção deste trabalho;

À minha querida orientadora, Prof^a Dra. Benilde Justo Lacorte Caniato, cuja confiança, apoio e dedicação tornaram possível este trabalho;

À Prof^a Dra. Tereza Maria de Paula Cavalari Telles, cujas sugestões e críticas sempre oportunas, muito contribuíram para a presente pesquisa;

Ao Centro Universitário São Camilo, na pessoa de meu coordenador e incentivador. Prof. Dr. João Henrique Hansen, que propiciou meu afastamento temporário da minha função de professora, para que eu pudesse me dedicar ao Mestrado;

À Prof^a. Dra. Salete de Almeida Cara, cujas alertas foram-me de grande valia.

Aos meus colegas do Centro Universitário São Camilo por todo o apoio e encorajamento.

Aos demais professores da Pós-Graduação, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho tem por intuito demonstrar a solidão, a incomunicabilidade e a precariedade dos relacionamentos no mundo moderno.

Para tanto fizemos um estudo detalhado das personagens e da linguagem simbólica presentes em *A gata e a fábula*, de Fernanda Botelho e *Exílio*, de Lya Luft.

Coincidentemente, o contexto histórico das duas obras consiste na ditadura, que ocorreu em Portugal e no Brasil, porém não aparece explicitamente nos romances, mesmo porque o enfoque de ambos é o de mostrar a situação da mulher numa sociedade conservadora e patriarcal. Ambos os romances mostram a mulher à procura de sua identidade numa sociedade na qual ela sempre ocupou uma posição inferior.

Palavras-chave: solidão, procura de identidade, modernidade, incomunicabilidade, desamor.

ABSTRACT

The aim of the present research is to demonstrate the solitude, the lack of communication and the uncertainty of the relationships in our contemporary world.

In order to show this, we did a detailed study of the characters and of the symbolic speech presented in *A gata e a fábula* written by Fernanda Botelho and *Exílio*, written by Lya Luft.

The historical context of the novels is, coincidentally, the dictatorship which happened in Portugal and in Brazil, but this fact does not appear clearly in these novels, because their main focus is to show the woman's situation facing a strict and patriarchal society. Both novels show the woman in search of her identity in a society in which she always had a lower position.

Key Words: solitude, search for identity, nowadays world, incommunicability, dislike.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	01
1. LITERATURA COMPARADA.....	04
2. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERÁRIO.....	09
2.1. Portugal.....	09
2.2. Brasil.....	13
3. O SIMBOLISMO DE COISAS E CORES.....	19
3.1 Fases literal e descritiva. O símbolo como motivo e como signo.....	23
3.2 Fase formal. O símbolo como imagem.....	25
3.3 Fase Mítica. O símbolo como arquétipo.....	27
3.4 Fase anagógica. O símbolo como nômade.....	30
4. FERNANDA BOTELHO: <i>A GATA E A FÁBULA</i>	33
4.1 As personagens femininas.....	44
4.2 Coerência e senso simbólico.....	51
4.3 O símbolo angustiado da sobrevivência.....	59
5. LYA LUFT: <i>EXÍLIO</i>	63
5.1 O exílio da mulher.....	65
5.2 Foco narrativo, tempo e espaço.....	72
5.3 O espaço simbólico da Casa Vermelha.....	77
5.4 Anão, Floresta, Rainha, Branca de Neve: o mundo contos de fada	83
6. <i>EXÍLIO E A GATA E A FÁBULA</i> : Diferenças e Semelhanças	92
BIBLIOGRAFIA.....	100

RETRATO

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
A minha face?

Cecília Meireles

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo fazer um estudo comparativo entre *A gata e a fábula* (1960) de Fernanda Botelho e *Exílio* (1991) de Lya Luft. Nesta análise fizemos a aproximação de duas literaturas provenientes de realidades diferentes, mas que tratam do mesmo tema: o desamor, a solidão e a vacuidade dos relacionamentos no mundo moderno. Em ambos os romances, este tema é mostrado de forma mais pungente, com as personagens femininas. Também recorreremos ao estudo dos símbolos, apresentados em ambas as obras, com o intuito de melhor perceber o significado das mesmas.

Outro motivo que propiciou este trabalho foi o de estudar a literatura feminina, sempre apaixonante pelo que ela traz de verdade sobre o destino cultural da mulher, sobretudo na sociedade patriarcal. Ao longo da História, inúmeras mulheres anônimas tiveram suas vidas mutiladas pelas leis dos homens.

Sem vez e sem voz, restou-lhes o silêncio, além da perda da identidade e, por mais assustador que isso pareça, também o dever de ocultar os desmandos do homem; cumpria-lhes salvar as aparências da família.

A escolha destas duas escritoras também não foi ao acaso. Além de ser uma autora premiada (Prêmio Camilo Castelo Branco de 1960), Fernanda Botelho com seu estilo irônico, que se constitui num importante instrumento de reflexão, não faz de sua literatura um libelo de uma luta feminista. Ao contrário, suas personagens se tornam bastante verossímeis por serem submissas à sua condição de mulher em um país sob o domínio salazarista, portanto

conservador e por focar a fragilidade humana, que, muitas vezes, sequer ousa fazer algo diferente.

A denúncia sutil da condição da mulher na sociedade é seu maior trunfo.

No entanto, em sua obra há vislumbres de uma possível saída para a situação da mulher, como ocorre em *Xerazade e os outros* e em *A gata e a fábula*.

Quanto a Lya Luft, além de ter suas obras traduzidas para o inglês, o italiano e o alemão, encontramos no universo luftiano uma galeria de tipos femininos que relatam sua problemática partindo de um universo fragmentado, procurando sua verdadeira identidade. São mulheres ligadas à família, mas família geradora de cobranças e de repressões. A possível saída para estas mulheres se dá pela arte. A arte passa, então, a exorcizar seus fantasmas interiores. As personagens luftianas inseridas no contexto familiar patriarcal exercem, portanto, os mais diferentes papéis que a sociedade lhes destina, vivendo exiladas, marginalizadas à procura de formas de sobrevivência, mediante satisfações substitutivas, ou pela sublimação de suas perdas por meio da arte, como já havíamos assinalado.

Ao longo de nossa dissertação, referimo-nos a obras teóricas que nos servirão de apoio.

Nosso trabalho compõe-se dos seguintes capítulos:

1. Trataremos de mostrar aqui o papel da Literatura Comparada, ou seja, o de estudar as obras literárias nas relações que desempenham entre si, quanto às semelhanças e também quanto às diferenças.
2. Neste capítulo faremos observações quanto ao contexto histórico-literário em que as duas escritoras, Fernanda Botelho e Lya Luft, estão inseridas.
3. Em *O Simbolismo de coisas e cores*, buscamos mostrar como os teóricos explicam os símbolos. Dentre eles destacamos Luc Benoist, em *Signos Símbolos e Mitos*; Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos* e Northrop Frye em *Anatomia da Crítica*.
4. Este capítulo versará sobre a obra *A gata e a fábula*, de Fernanda Botelho, considerando, principalmente as personagens femininas e os símbolos ali presentes.

5. Em Lya Luft: *Exílio*, analisaremos, além das personagens exiladas, os espaços simbólicos da Casa Vermelha e o mundo dos contos de fadas que se depreendem nas figuras do Anão, Floresta, Rainha e Branca de Neve.
6. No último capítulo faremos a comparação das duas obras.

1. LITERATURA COMPARADA

Tentar definir o que seja literatura comparada não é tarefa simples dada a variedade de investigações, que adotam metodologias diferentes e, ainda, pela diversificação dos objetos de análise, que concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

À primeira vista poderíamos pensar numa forma de investigação literária que confrontasse duas ou mais literaturas, mas se por um lado temos trabalhos que buscam a migração de temas, motivos e mitos nas várias literaturas, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. Percebemos, então, que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de comparação. Antes de tudo, porque este não é recurso exclusivo do comparativista. Valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do conhecimento humano, fazendo parte da estrutura do pensamento.

Por outro lado, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental, que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).

Outro ponto que gera controvérsias é a distinção entre literatura geral e literatura comparada.

Segundo Tânia Carvalhal¹ temos que a denominação “literatura geral” seria mais associada à literatura mundial, para se referir a uma literatura composta pela totalidade das grandes obras, espécie de coletânea de obras-primas, seguindo o pensamento de Goethe; enquanto literatura comparada seria o estudo das influências de uma obra sobre outra, como também das diferenças entre elas.

Etiemble, segundo Tânia Carvalhal, rebate a distinção entre literatura comparada e literatura geral, sustentando um interesse que não leva em conta divisões políticas e limites geográficos, afirmando que valores se trocam desde milênios. Para o erudito interessa determinar o que denomina de “invariantes literárias”, ou seja, a unidade de fundo da literatura como totalidade, uma vez que as obras de arte de um modo geral, e as literárias em particular, tornam-se propriedades comuns a todas as nações.

Por esta razão, Etiemble propõe como método de estudo a combinação de dois métodos considerados tradicionalmente incompatíveis: o da investigação histórica e o da reflexão crítica.

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico, mas, ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários, ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental.

A obra literária se constrói como uma rede de relações firmadas com os textos literários que a antecedem, ou que lhes sejam simultâneos.

E este aspecto pode ser comprovado nas obras de Lya Luft e de Fernanda Botelho. Estas obras não estão isoladas, mas fazem parte de um grande sistema de correlações. Por este motivo, contrariando os formalistas russos - que apregoavam que o estudo do texto literário deveria ser feito centrado no texto em si, sem influência de dados exteriores - integramos o estudo da estrutura literária a outros fatores, como o momento histórico em que foram produzidas e, também, estudamos as relações recíprocas das obras.

¹ CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 2003.

Todo texto é absorção de outro texto (Carvalho, 2003, p. 50). Isto significa que o processo de escrita, é resultante de um processo de leitura de um corpus literário anterior.

O comparativista não pode permanecer na simples identificação de relações entre as obras, mas analisá-las em profundidade, chegando às interpretações dos motivos geradores de tais relações. Temos que a repetição não é um ato inocente pois está repleta de uma intencionalidade certa: quer atuar com relação ao texto antecessor. Assim, seguindo este raciocínio, ao lermos um texto, estamos lendo automaticamente por meio dele, não apenas o gênero ao qual pertence, mas sobretudo os textos que o autor já leu.

Segundo Sandra Nitrini, o termo Literatura Comparada derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese. Na mesma obra, encontramos o que Brunetière afirma em um de seus artigos:

Nós nos constituímos somente nos opondo entre nós: nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos²

A finalidade da Literatura Comparada reside, portanto, na pesquisa das idéias e em diferentes épocas e literaturas, apresentando ou criando relações e traços comuns, sem nos esquecermos das eventuais diferenças. Se o comparativista lidar apenas com as semelhanças, perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles.

Ao compararmos textos não podemos nos limitar a relacioná-los, porque a vida do autor constitui um fator importante na gênese da obra. A revelação e a difusão de idéias e sentimentos podem, às vezes, partir de um fato histórico ou social.

Zhirmunsky³, de acordo com Sandra Nitrini afirma que uma similaridade de fatos pode ser fundada numa analogia entre evolução literária e social dos povos e, em outros casos, sobre a presença de um contato social e literário. As

² NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo:, EdUSP, 1997

³ Op cit., 48-9

leis sociais regem os homens e estes manobram suas obras, por isso semelhantes. Ele insiste em que:

cada influência ideológica é um fato social historicamente condicionado e determinado pelo desenvolvimento interno da literatura nacional em questão.

Daí o fato de que qualquer influência ou empréstimo acarreta sempre uma transformação criadora do modelo emprestado. É uma espécie de antropofagia.

Söter⁴, segundo Sandra Nitrini, nos diz que apesar de diferenças enormes, traços distintos diametralmente opostos, as obras criadas num mesmo período manifestam muitas vezes certas semelhanças. Para ilustrar podemos citar as obras de realismo nas quais há patente um aspecto moralizante, no qual a mulher é sempre punida, já que ela se configura como transgressora da moral patriarcal vigente.

Partindo-se da reflexão da filosofia da época e do artista é possível chegar-se às afinidades sociais e ideológicas das obras. Além disso, diferenças e semelhanças nas formas de consciência social em literaturas de nacionalidades diferentes, como é o caso do presente estudo, resultam no aparecimento de várias formas de analogias e diferenças tipológicas. Há, também, a ocorrência de afinidades psicológicas e sociais que determinam a ocorrência de um tema numa mesma época. Voltamos a citar o presente estudo, no qual o desamor, a solidão e o exílio do homem moderno são a tônica de ambos os romances.

Uma das tendências atuais da teoria da literatura comparada é antes de tudo transcender as fronteiras nacionais e lingüísticas, a fim de examinar as questões literárias gerais de um ponto de vista internacional. O estudo comparativo deve, então, levar em consideração contextos ideológicos, culturais e institucionais nos quais seus significados sejam produzidos.

Quanto à originalidade perceptível em uma obra literária, isto é, sua marca própria, não é outra coisa senão o gênio criador que levou o escritor a escolher um assunto e abordá-lo sob um ângulo de visão diferente, ou

⁴ Op cit., p. 52

modificar, inovar a técnica narrativa vigentes em sua época. A originalidade é uma questão de arranjo novo. A originalidade nas autoras aqui trabalhadas, reside no fato de ambas fazerem uma denúncia da situação da mulher na sociedade patriarcal sem, no entanto, usarem uma forma agressiva para colocarem seus pontos de vista; são sutis, e na sutileza, está a força dos textos.

Pensando na literatura como sistema, é preciso pensar numa atitude metodológica no sentido mais amplo, que alie uma aproximação histórica e estética ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos de formação nacional levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários. Por tal visão, Etienne afirma que a literatura comparada deve combinar pesquisa histórica e a reflexão crítica.

É uma das intenções deste trabalho analisar como a preocupação com os aspectos sociais se realiza em literatura, e para isso buscamos adotar uma concepção crítica marcada pelo desejo de estabelecer um diálogo entre as obras.

A leitura dos dois romances instaurou, inevitavelmente, um amplo espaço interpretativo no qual os dois textos se distanciam e se aproximam por meio do exame de suas similaridades e suas diferenças.

Procuramos também não perder de vista o contexto histórico-cultural em que se situam as escritoras e nem a realização de seus textos literários.

Tânia F. Carvalhal⁵ nos diz que a literatura comparada não é um fim em si mesma, mas um meio, pois

Como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Um dos aspectos essenciais da Literatura Comparada é que ela tenta dar conta do geral pelo particular e, neste aspecto, se focaliza este estudo, ou seja, verificar e analisar um aspecto social, por meio de sua incidência e reincidência como tema na literatura mundial.

⁵ Op. cit., p. 7

2. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERÁRIO

2.1 Portugal

Fernanda Botelho nasceu no Porto, em 1926. Historicamente ligada ao neo-realismo, inicia sua carreira literária como poetisa com *Coordenadas Líricas* em 1951, obtendo grande repercussão na crítica. Posteriormente fixa-se como romancista, escrevendo *O Enigma das Setes Alíneas*, 1956; *O Ângulo Raso*, 1957; *Calendário Privado*, 1958; *A Gata e a Fábula*, 1960; *Xerazade e os Outros*, 1964; *Terra sem música*, 1969; *Lourenço é nome de jogral*, 1971; *Esta noite sonhei com Brueghel*, 1987; *Festa em Casa de Flores*, 1990; *Dramaticamente vestida de negro*, 1994; *As Contadoras de Histórias*, 1998, *Os Gritos da Minha Dança*, 2003.

Foi uma das fundadoras da revista *Távola Redonda*, que dirigiu com Maria Judite de Carvalho, Couto Viana, Mourão – Ferreira e Luís de Macedo. Colaborou também em várias outras revistas e jornais como *Graal*, *Europa*, *Panorama*, *Tempo Presente*, *Diário de Notícias* e ainda na TV, no programa *Convergências*.

Como podemos perceber, grande parte dos romances de Fernanda Botelho, foi escrita durante o Estado Novo, que se estende de 1933 a 25 de Abril de 1974, sendo marcado pelo poder pessoal de dois chefes do governo: primeiro, António de Oliveira Salazar, até 1968, e, depois Marcello Caetano nos últimos cinco anos e meio do modelo. Em 27 de Abril de 1928, Salazar assumiu a pasta das Finanças, instaurando o que se designou laudatoriamente como Ditadura das Finanças, uma vez que pôs em ordem as finanças de Portugal. Isto possibilitou crédito externo do país e permitiu o lançamento de um

grandioso plano de obras públicas. Em 5 de julho de 1932, Salazar já é o chefe formal do governo e o funcionamento dos partidos políticos não foi autorizado. Todo alto escalão do regime foi escolhido, à revelia do povo, independentemente de pertencer aos quadros do governo ou não. As forças armadas passaram a depender da hierarquia do governo; a maçonaria foi ilegalizada e instaurou-se a censura à imprensa. Diante disto, a oposição ativa refugiou-se em formas clandestinas, cujas atividades foram perseguidas. Alguns intelectuais manifestavam-se abertamente contra o regime; já outros faziam uma oposição complacente, mas a maioria permaneceu à margem do regime. Vale dizer que a contestação por parte dos intelectuais tornou-se especialmente intensa depois da segunda guerra mundial.

Em entrevista a Fátima Maldonado⁶ acerca de sua vida e obras, Fernanda Botelho nos diz que seu primeiro romance, *Ângulo Raso*, “provocou um certo escândalo, talvez por estarmos todos sufocados por censuras, por arbitrariedades, por moralismos, houve quem achasse o romance indecente. Agora é para meninos de sacristia”.

Fernanda Botelho ainda nos diz que “a minha passagem pela PIDE não foi relacionada com a minha obra, mas por ter feito parte do júri em que a Sociedade Portuguesa de Escritores deu o prêmio ao Luandino Vieira, em 1965”⁷

Ela ainda relata que Augusto Abelaira, João Gaspar Simões e outros escritores foram tachados de comunistas e foram presos. A própria escritora foi presa por dois dias, só sendo solta porque trabalhava para o Estado belga e o embaixador daquele país ordenou que ela fosse libertada. Depois ela voltou à prisão de Caxias apenas para a acareação, mas desta feita acompanhada pelo ministro das Comunicações da Bélgica, um ativista do Partido Socialista belga em Lisboa na ocasião.

Entre 1945 e o início da década de 60 emerge uma oposição católica e alguns movimentos monárquicos e conservadores que se tornaram independentes do regime – na época, tínhamos em Portugal um Estado de Segurança Nacional – bem como um forte movimento operário marcado pela

⁶ Entrevista de Fátima Maldonado. Nem sombra, nem pecado em http://primeiraedicoes.expresso.pt/ed_1372/c281.asp.

⁷ Op. cit.

doutrina social da Igreja Católica. Surge o Partido Comunista Português agora organizado como tal e ligado ao soviétismo. Depois, em 1961, com as guerras coloniais as despesas eram muito grandes para manter os soldados na África e isto absorveu grande parte dos recursos nacionais.

O protesto contra a guerra colonial tornou-se então o tema dominante da oposição ao regime, no qual passaram a ter parte muito ativa as camadas jovens, em especial dos estudantes universitários.

Em 25 de Abril de 1974, um movimento das forças armadas derrubou o regime e marcou o início da Terceira República⁸.

Quanto ao ponto de vista literário, a prosa de ficção da década de 50 apresenta várias tendências. Temos as obras de inquérito às relações sociais típicas e de cunho regional como *Sete Espigas Vazias*, (1953), de Garibaldi de Andrade, obras que misturam certa tensão de aventura com experiência rural, como *Torre de Vigia*, (1954) de Luís Cajão, e outras como *Um Palmo de Terra* (1959) de Júlio Graça, onde se pode notar um progresso de efabulação e de tipificação que se esforça por vencer o tradicional moralismo português em prol de uma nova ética e estética.

Um dos aspectos mais notáveis desta década é o desenvolvimento da ficção de autoria feminina, o que se verifica não só em Portugal mas no mundo todo. Estas obras apresentam um aspecto sociológico do fenómeno “como tomada geral e superior de consciência acerca das situações femininas típicas na sociedade portuguesa; e isso liga-se a factores como a crescente entrada das mulheres nas várias profissões, a crise das dependências domésticas”⁹. Neste seguimento, pode-se citar Celeste de Andrade com *Grandes Vivas* (1954) na qual capta a tensão de certos desajustes psíquicos conjugais, Ilse Losa que em suas obras nos traz a dor da nazificação, do exílio e do penoso reajustamento quer à irreconhecível pátria-mãe quer à de adoção.

⁸ Quanto aos aspectos históricos confronte-se: www.iscsp.utl.pt/~cepp/regimespoliticos/estadonovohtm. Saraiva, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 21ª edição. Publicações Europa-América, 2001 Portugal.

⁹ SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*, 5ª edição, Porto Editora Ltda. Porto, p. 1090.

Outras autoras ligam-se

àquela tendência aparentemente demolidora de todas as ideologias, sobretudo disciplinadas e conseqüentes que procura atingir a mola íntima existencial de liberdade através de uma nauseada ou angustiada negação sistemática, tão semelhante à teologia dos místicos¹⁰.

Em suas obras Augustina Bessa Luís nos mostra um profundo negativismo como conseqüência de um agudo sentido de decadência de uma burguesia originariamente rural repleta de evocações, pormenorizadas até à alucinação ou amplificadas até casos-limites patológicos.

Fernanda Botelho nos fala da frustração e solidão humanas.

caracteriza-se pela hábil, se não virtuosística, arquitectura romanceada. Refletindo a negatividade de certa juventude universitária do pós-guerra, com aquela sólida frieza geometrizar que conhecemos de sua poesia, os seus dois primeiros romances (*Ângulo Raso*, 1957; *Calendário Privado*, (1958) assinalam o apuro cada vez mais lúcido de uma vida estéril; o terceiro, "*A Gata e a Fábula*", 1960, [...] extravasa mais dos meios universitários e juvenis e desenha com mais verdade a situação e motivação da protagonista, dentro de uma ética desmistificadamente burguesa, que é o complemento involuntário do neo-realismo¹¹.

É importante ressaltar que nas obras da autora um dos temas constantes é o da mulher em face de uma sociedade extremamente conservadora, que reserva à mulher ou a pecha de mulher-fatal, ou a saída honrosa que seria o casamento. Pouco importava se ela fosse feliz neste casamento; é melhor estar-se mal casada do que ficar solteirona.

A este tema também se aliam o da solidão e o das perplexidades da geração pós-guerra dos anos 50 e 60. Seus romances nos oferecem um olhar-testemunho sobre seu tempo, por meio de uma expressão distanciada, para melhor abranger o todo. A ironia é também uma constante. Observe-se à guisa de exemplo, este fragmento de *A Gata e a Fábula*:

Luís Soares (Pena d'Alba) indiferente anotou. Arqueologia – Arte feita de silêncio e paz¹² (GF, p. 75)

¹⁰ Op. cit., p. 1091

¹¹ Op. cit., p. 1092

¹² BOTELHO, Fernanda. *A Gata e a Fábula*. 5ª edição. Contexto, Lisboa, 1987, p. 75

Ou ainda:

- Hoje à tarde, a Xandrinha e o Bebé vieram procurar-me... A Xandrinha vinha dizer-me uma coisa. Trata-se da Paula Fernanda.
- ...a nossa filha mais nova...
- Adivinhou! (G.F., p. 76)

Em uma entrevista para o periódico *Público* de 16 de agosto de 2003, Fernanda Botelho é perguntada se a sua ironia constrói ou desconstrói o texto ou a personagem. Sua resposta foi bastante elucidativa:

A minha ironia constrói. A afirmação que refaz é uma informação sobre as personagens. Se digo, por exemplo, “a esbelta Olga” ou “a esbelta Clara”, talvez esteja a querer dizer que ela não é tão esbelta assim, sobretudo se já atrás disse que ela pesava 150 quilos ... Não é? A ironia faz parte da minha forma de olhar o mundo. Nas *Contadoras de Histórias* (o livro anterior de Fernanda Botelho protagonizado por três mulheres de diferentes gerações) há muita ironia. Elas próprias são irônicas. Não são o meu retrato aos 30 anos, aos 50, aos 70, mas as três são irônicas.

Levaria muito mais tempo fazer uma personagem que não saiba olhar as coisas de uma forma ligeira, não estaríamos em uníssono. Acho que já fiz (personagens assim)... mas de forma a torná-las um bocadinho ridículas e antipáticas. É a minha extrema tolerância e a minha ironia perante a vida. Acredite que vou pela rua fora sempre a verificar ironias, coisas cómicas. Vou ao supermercado, estou na caixa à espera de pagar e vejo as pessoas à minha frente, vejo o ridículo daquilo tudo, na contagem do dinheiro, na forma como agem. Acho que estou sempre a ver o que há de caricato, de ridículo...¹³

Também é característica de sua escrita, a exploração de sonoridades rítmicas e do valor simbólico da palavra.

2.2 Brasil

Lya Luft nasceu em 15 de setembro de 1938, em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul.

É formada em Letras e Pedagogia pela PUC-RS. É mestre em Lingüística Aplicada e em Literatura Brasileira e Portuguesa pela UFRS. Poeta, cronista, professora e tradutora, iniciou-se na literatura em 1963 com a publicação de *Canções*, tendo imediato sucesso de público e de crítica, e manteve durante anos uma coluna de crônicas na imprensa gaúcha. Entrega-

¹³ Entrevista com Fernanda Botelho, “ Nem na morte vou perder a ironia, no periódico *Público* de 16 de Agosto de 2003, Lisboa.

se a um intenso trabalho de tradução – Virginia Woolf, Thomas Mann, Rilke, Herman Hesse, Doris Lessing, Gunter Grass e Botho Strauss.

Estreou como romancista em 1980 com *As Parceiras*, consagrando-se de vez como escritora de alto porte, cujo verdadeiro viver esta no escrever, como ela mesma diz: “A verdade é que na literatura me sinto mais lúcida que neste estado sonambúlico que chamamos de cotidiano.

Fiel a isso, não importa se minha expressão é ficção ou poesia, tudo são máscaras”¹⁴

São obras de Lya Luft:

Poesia:

Canções de Limiar, 1963; *Flauta Doce*, 1972

Mulher no Palco, 1984, *O Lado Fatal*, 1989.

Romance:

As Parcerias, 1980; *A Asa Esquerda do Anjo*, 1987; *Reunião de Família*, 1982; *O Quarto Fechado*, 1984; *Exílio*, 1987; *A Sentinela*, 1994; *O Rio do Meio*, 1996; *Secreta Mirada*, 1997; *O Ponto Cego*, 1990; *Histórias do Tempo*, 2000; *Mar de dentro*, 2002; *Perdas & Danos*, 2003; *Pensar é transgredir*, 2004.

Assim como Fernanda Botelho, Lya Luft também tem grande parte de sua obra produzida durante o período de ditadura no Brasil, que se inicia em 1º de Abril de 1964 e termina em 19 de janeiro de 1985, com a eleição de Tancredo Neves. Tancredo é o 1º presidente civil depois de 21 anos de ditadura.

O Regime Militar é instaurado pelo golpe de 1º de Abril de 1964. O plano político é marcado pelo autoritarismo, supressão dos direitos constitucionais, perseguição política, prisão e tortura dos opositores, e pela imposição da censura prévia aos meios de comunicação. Na economia há uma rápida diversificação e modernização da indústria e serviços, sustentada por mecanismos de concentração de renda, endividamento externo e abertura ao capital estrangeiro. Quanto à política externa, depois da 2º Guerra Mundial, o Brasil, que economicamente era mais ligado à Inglaterra, alinha-se com os

¹⁴ COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. Editora Siciliano, São Paulo, 1993, p. 234.

interesses norte-americanos. Os Estados Unidos impõem ao Brasil e toda a América do Sul a solidariedade pan-americana, impulsionada pela Guerra Fria e justificada pela doutrina de segurança nacional.

O Marechal Castelo Branco, eleito pelo Congresso, governa até março de 1967. Por meio de atos institucionais, fecha associações e cassa mandatos políticos. Em seu governo é criado o SNI, sendo também extintas a UNE e as uniões estaduais de estudantes uma vez que estes eram considerados comunistas, submersivos e desordeiros. Em 1968, o movimento estudantil cresceu em resposta não apenas à repressão mas também a tendência cada vez maior de se privatizar a educação.

Também nesta época, temos uma demanda pelas empresas de mão-de-obra de nível técnico. Surgem então as escolas técnicas. Mas, as manifestações estudantis não paravam de crescer e com elas a repressão. Além disso, o movimento estudantil procurou assegurar a existência de suas entidades legítimas, agora na clandestinidade, e em 18 de Outubro de 1964, a Universidade de Brasília foi fechada pela polícia militar.

Castelo Branco fecha o Congresso e as eleições para governadores passam a ser indiretas. O poder do Executivo é aumentado, institui-se uma nova Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional.

No governo de Marechal Costa e Silva, (15.03.1967 a 31.08.1968), é criado o Funai e o Mobral.

Porém, o autoritarismo e a repressão recrudescem na mesma proporção em que a oposição se radicaliza. É criado o AI-5 que conferia poderes absolutos do Estado, revogando a constituição de 1967.

Emílio Garrastazu Médici assume a Presidência em 30.10.1969 e governa até 15.03.1974.

Estes são conhecidos como “os anos negros da ditadura”, uma vez que os movimentos estudantil e sindical são silenciados pela repressão policial. Com o fechamento dos canais de participação política, a esquerda opta pela guerrilha urbana. Por outro lado esta situação é contrabalançada pelo “milagre econômico com crescimento do PIB, diversificação das atividades produtivas, concentração de renda e o surgimento de uma nova classe média com alto poder aquisitivo.

O General Ernesto Geisel assume o governo em 13.03.1974. Seu governo enfrenta sérias dificuldades com o fim do “milagre econômico” que ameaçava o regime militar, além de problemas herdados de outras questões. A crise do petróleo e a alta internacional dos juros, desaceleram a expansão industrial. Cria-se o Proálcool e constroem-se usinas hidroelétricas, mas o desemprego é preocupante.

João Baptista Figueiredo assume o governo em 15.03.1979 com a difícil tarefa de garantir a transição do regime militar para a democracia. Então é aprovada a Lei da Anistia que perdoava os opositores do regime e liberava os militares acusados de assassinatos e torturas.

Os dois partidos existentes, Arena e MDB são extintos, dando lugar ao pluripartidarismo.

Em 1980 se restabelece a eleição direta para governadores. São também desta época os grandes movimentos sindicais com greves dos metalúrgicos.

Com o financiamento externo mais caro, a economia brasileira entra em dificuldades crescentes, com uma inflação muito alta e um grande número de desempregados. Em 1984 temos uma grande mobilização popular em prol das eleições diretas para Presidente da República. Este movimento ficou conhecido como Diretas – já e teve em Ulysses Guimarães seu mais popular defensor.

Porém, as eleições diretas para Presidente só aconteceriam após a promulgação da nova constituição em 1988¹⁵.

Com toda esta efervescência política, era de se esperar que a arte refletisse tal situação. Isto de fato aconteceu principalmente no teatro e na música popular com o surgimento da arte engajada.

Com as obras de Lya Luft temos um engajamento visto sob outro prisma. Em um artigo seu, intitulado “Por que escrevo?” ela nos diz:

O escritor é um ser particularmente antenado, não apenas para o fundo da chamada alma humana, mas, conscientemente, para as realidades a seu redor. E ainda que eu não faça literatura explicitamente engajada, empenho nela um ardente engajamento na aventura existencial humana, e na sua qualidade.¹⁶

¹⁵ Para esta parte histórica confronte-se ditadura militar em www.google.com.br

¹⁶ www.geogle.com.br

Lya Luft pertence à mesma estirpe de autoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles: intimistas,

escravam a problemática feminina do ponto de vista da mulher e que, ultrapassando os limites do “feminino” convencional, dão-lhe uma dimensão abrangente: a da condição humana¹⁷

As protagonistas das obras luftianas habitam um universo asfíxiante cheios de preconceitos, loucura erotismo e tragédia.

O existencialismo percorre toda a escritura luftiana, as protagonistas, se analisadas do ponto de vista existencialista, representam a negação, o nada, pois não conseguem, do ponto de vista sartreano, realizar seus projetos – Sartre afirma que “o homem nada mais é do que aquilo que projeta ser” – Anelise, Guisela, Alice, Renata, são impedidas de se realizarem como seres humanos plenos, independentes, sujeitos ativos de seu destino. Algo se rompe dentro delas: Alice, em *Reunião de Família*, torna-se escrava da rotina, mas encontra no espelho a outra Alice que simboliza a liberdade, Analise, em “*As Parcerias*” fixou-se na maternidade para vencer seus fantasmas; Guisela em “*A Asa Esquerda do Anjo*” sofre por se a imagem da exclusão e pelo autoritarismo da matriarca da família; Renata em “*O Quarto Fechado*”, é a própria imagem da fragmentação (mãe – esposa – profissional), diante do filho morto ela é o nada.¹⁸

Em *Exílio*, a autora nos mostra um mundo onde a incomunicabilidade, a tragédia e a procura de si mesma, de sua identidade de suas raízes, são a tônica. Também em suas obras Lya Luft nos mostra a falência e o ridículo do sistema patriarcal. Suas personagens estão presas ao espaço do lar, numa metáfora da sociedade patriarcal, e é aí que elas dão a conhecer seus conflitos, as repressões sofridas e a linguagem silenciada.

Lendo vários romances da autora chama-nos a atenção a forma como ela apreende a realidade: ao mesmo tempo que suas personagens aparecem integradas num jogo onde a cultura dita as regras, entendendo-se cultura como todo o complexo de padrões de comportamento e de valores das instituições sociais – elas convivem com as fantasias do inconsciente, fazendo emergir daí, muitas vezes de maneira contundente, tudo aquilo que reprimiram.

A linguagem vai-se revelando ao longo da obra de Lya Luft, como a única forma de salvação possível para as protagonistas; é seu encontro com a

¹⁷ Op. cit., p. 231

¹⁸ TEIXEIRA, Nícia Cecília Riba Borges. *Lya Luft e o sujeito no espaço literário*. Ensaio publicado em www.google.com.br

vida e com a própria identidade, contendo implicitamente, uma ruptura com o espaço privado doméstico e abrindo um acesso ao espaço público do homem. Convém que se lembre aqui o que diz Freud a respeito da sublimação dos instintos através da arte e das produções de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual:

Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos¹⁹.

¹⁹ FREUD, Sigmund. *Obra completa*. 2ª ed. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Imago, 1987, vol. 21, p. 98

3. O SIMBOLISMO DE COISAS E SERES

Quando falamos em símbolos, parece que nos reportamos a coisas muito abstratas, que poderiam interessar a um grupo bastante restrito de estudiosos. Mas, ao examinarmos a questão mais perto, vemos que os símbolos estão presentes desde sempre, em todas as atividades humanas, uma vez que somos capazes de simbolizar. Este simbolizar tem uma função específica que é a de nos comunicarmos, isto é, entendermos uma mensagem, e sermos também compreendidos pelo grupo. Sons são simbolizados com letras, idéias com palavras e sentimentos em expressões de arte. Uma língua falada ou escrita é um sistema de símbolos e a matemática também se expressa por meio deles. Gestos ou quaisquer forma de comunicação estão baseados em símbolos; sem esta fórmula as relações humanas estariam limitadas a grunhidos e à incomunicabilidade²⁰.

Outro fato do qual não poderíamos nos esquecer é o de serem os símbolos objetos inovadores e sugestivos. Daí a presente dissertação ocupar-se de uma análise comparativa simbólica dos romances *A gata e a fábula*, de Fernanda Botelho e *Exílio*, de Lya Luft. Acreditamos que uma releitura destas obras, sob o ponto de vista simbólico, poderá contribuir para uma visão mais profunda dos dois romances, uma vez que os símbolos usados pelas autoras têm justamente a função de nos ajudar a desvendar aspectos mais profundos de suas obras.

²⁰ Cf. Chevalier J.e Gheerbrant, Alain – *Dicionário de Símbolos*, A natureza indefinível e viva do símbolo. José Olímpio, 18ª edição.

O símbolo tem esta propriedade de sintetizar numa expressão sensível todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais em conflito, ou em vias de se harmonizarem no interior de cada homem. Os símbolos têm a idade do homem e variam de cultura para cultura, embora existam aqueles considerados universais, tais como os que incluem comida e bebida, procura ou viagem, luz e trevas e a realizações sexual, que tomaria habitualidade e a forma do casamento²¹.

Segundo Luc Benoist²², um dos teóricos em quem nos apoiamos para nossa pesquisa, nosso conhecimento do mundo acompanhou a exploração que nossa sensibilidade fazia do universo, com o qual tentava identificar-se. Essa analogia, que as tradições antigas estabeleceram entre o microcosmo e o macrocosmo, é a verdadeira chave do simbolismo figurativo que utiliza os elementos da natureza para expressar concepções do espírito.

Também, segundo o mesmo autor, os símbolos apresentam uma dualidade complementar, que explica sua ambivalência essencial. Benoist nos diz que todo símbolo é passível de, pelo menos, duas interpretações opostas que devem unir-se para atingir seu sentido completo. Esta dualidade está até na origem da palavra símbolo.

Esta palavra é originária do grego, “symbolon”, que quer dizer “o que reúne”. Então, significa um compromisso de amizade entre duas pessoas ou famílias.

Nei Naiff²³ nos diz que

[...] Este vínculo era representado por uma pequena tábua de madeira, de argila ou ainda um anel, que continha um sinal gravado e era dividida ao meio; cada pessoa ficava com sua parte, criando um sinal de hospitalidade recíproca. Essa mesma palavra evoluiu para o rito esotérico grego, realizado na cidade de Eleuses, onde eram celebrados os mistérios da deusa Deméter. Cada iniciado tinha uma espiga de milho, símbolo dos mistérios eleusicos, pela qual podiam reconhecer-se prontamente.

Podemos então definir símbolo como sendo uma representação de alguma coisa, e não sua reprodução. Assim temos que uma pomba branca é o

²¹ Cf. Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, p. 120

²² BENOIST, Luc. *Signos, Símbolos e Mitos*, p. 40

²³ NAIFF, Nei. *Tarô, Ocultismo e Modernidade*. vol. 1, p. 29

símbolo da paz; uma rosa vermelha é o símbolo da paixão; um lírio branco, o símbolo da pureza. Mas, nenhum destes elementos citados significam ou são a reprodução da paz, da paixão e da pureza, respectivamente.

Uma reprodução, apesar de não ter identidade com o original, tem, pelo menos uma semelhança com ele. Um símbolo requer que haja apenas certas características em comum com o objeto representado, de forma que só pela sua presença ele possa evocar a concepção deste objeto. Tomemos novamente a rosa vermelha como exemplo: sua cor vibrante e intensa evoca o sentimento da paixão, também vibrante e intenso.

A rosa é uma flor de grande beleza, que desperta, muitas vezes, o desejo de tê-la para si em quem a vê. A associação da cor com a beleza das formas da flor, nos dão o conjunto de características que possibilitam vermos nesta na flor o símbolo da paixão.

Jung já dizia que o homem é um ser simbólico, dada a sua capacidade de simbolizar. Daí podermos perceber que este assunto também preocupou não só teóricos das artes, mais notadamente os da literatura, mas também psicanalistas como Freud e Jung.

No sentido freudiano, a palavra símbolo exprime de maneira indireta ou figurada, e de decodificação mais ou menos trabalhosa, o desejo ou os conflitos do homem. O símbolo é uma relação que une um conteúdo manifesto de um pensamento, comportamento ou palavra ao seu sentido latente, quando se reconhece em um determinado comportamento, pelo menos duas significações.

Por outro lado, símbolo no sentido jungiano é uma apropriação que se faz com o intuito de designar, da forma mais clara possível, o que obscuramente é pressentido pelo espírito.

Convém lembrar que, para Jung, espírito não tem conotações religiosas, mas significa o conjunto do consciente e do inconsciente, concentrando as produções religiosas, éticas, criadoras e estéticas do homem, mantendo vivas suas atividades intelectuais, imaginativas e emotivas, mas estando sempre presente a tensão dos contrários, a qual está na base de nossa vida psíquica. Segundo Jung, o símbolo pode ser entendido como um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica

alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós (...) Assim, uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato.

Esta palavra ou imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou explicado de todo²⁴ por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que freqüentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente²⁵.

Quanto ao estudo dos símbolos nas obras literárias, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, nos dizem com muita propriedade.

[..] reabilitar o valor do símbolo não é, de modo algum, professar um subjetivismo estético ou dogmático. Não se trata absolutamente de eliminar da obra de arte seus elementos intelectuais e suas qualidades de expressão direta e, muito menos, de privar os dogmas e a revelação de suas bases históricas. O símbolo permanece na história, não suprime a realidade, nem abole o signo. Acrescenta-lhes uma dimensão, o relevo, a verticalidade; estabelece a partir deles: fato, objeto, sinal, relações extraracionais, imaginativas, entre os níveis da existência e entre os mundos cósmico, humano, divino²⁶.

Para Northrop Frye, outro teórico em quem nos apoiamos para o presente estudo, símbolo é

[..] qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usadas com algum tipo de referência especial (este é o significado habitual de símbolo), todas são símbolos quando constituem elementos discerníveis na análise crítica (...)²⁷.

É sabido que uma obra de arte literária contenha uma variedade ou uma série de sentidos.

O princípio da polissemia da obra literária, defendido por Dante, é um fato estabelecido. Isto se deve ao desenvolvimento simultâneo de várias escolas diferentes da crítica moderna, cada qual fazendo uma escolha de símbolos em sua análise. O crítico moderno se depara diante de um conjunto

²⁴ JUNG, Carl. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira s/d, p. 20

²⁵ Idem, p. 21

²⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, p.23.

²⁷ Cf Frye, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, p. 75, 1973.

de retóricos que cuidam da textura da obra de arte, críticos que usam material da psicologia, antropologia, aristotélicos, coleridgianos, tomistas, freudianos, jungianos, marxistas, estudiosos dos mitos, rituais, arquétipos, metáforas ambigüidades e formas significantes. O estudioso atual deve, ou seguir o princípio da polissemia, ou filiar-se a um dos grupos citado e provar que os não escolhidos são menos verídicos. Admitindo-se a polissemia teremos, forçosamente, uma posição pluralística, ou podemos prosseguir considerando a possibilidade de haver um número finito de métodos críticos válidos, e de todos esses métodos poderem se conter numa única teoria. Por outro lado, o sentido de uma obra literária forma parte de um conjunto maior, uma série de textos ou relações na qual a obra conjunta da arte literária possa ser situada, tendo cada contexto ou relações suas fases.

3.1. Fases Literal e Descritiva:

O símbolo como motivo e como signo

Quando lemos um texto, nossa atenção vai em duas direções opostas: uma é centrífuga e nela ficamos indo para fora da leitura das palavras individuais, e indo para as coisas que elas significam. A outra direção é centrípeta ou interna e nela tentamos determinar o sentido mais amplo da configuração verbal. Nos dois sentidos lidamos com símbolos “mas, quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos uma adição ao símbolo verbal, à coisa representada ou simbolizada por ele²⁸”. Estas duas direções são simultâneas em toda leitura. É impossível ler a palavra “gato” num contexto e deixar de ter algum lampejo representacional do animal que assim se denomina; também não é possível ver o signo “gato” e deixar de imaginar a que contexto ele pertence. A literatura é uma forma particular da linguagem, assim como a linguagem o é da comunicação.

Um dos traços mais conhecidos e importantes da literatura é a ausência do propósito de ater-se à precisão descritiva. Mas nas estruturas verbais assertivas o que instrui precede o que entretém.

²⁸ Op. cit., p. 77

O sentido de realidade variará das diferentes formas de literatura. Assim, a sensação de realidade é muito maior na tragédia do que na comédia, pois na segunda sempre temos a lógica dos acontecimentos cedendo a um desejo do público de um final feliz.

A respeito da veracidade de fatos na obra literária, Sir Philip Sidney observou que “o poeta nunca afirma”, e, portanto não mente mais do que fala a verdade. Assim como o matemático puro, o poeta depende não da verdade descritiva, mas da conformidade com seus postulados hipotéticos. Como exemplo, podemos citar o fato de em Hamlet aparecer um fantasma. Isto denota à hipótese “haja um fantasma em Hamlet”. Tal hipótese nada tem a ver com o fato de os fantasmas existirem ou não, ou de saber se Shakespeare ou sua audiência pensavam que eles existissem. Um leitor que discute com postulados, que não gosta de Hamlet uma vez que não acredita em fantasmas ou que as pessoas falam em pentâmetros, claro está que nada tem a ver com literatura. Este leitor não distingue a ficção de fato. Assim, uma pessoa que não consiga entender a convenção literária, diz-se, frequentemente ser de compreensão literal, entendida aqui como o sentido descritivo livre de ambigüidade. Daí a base literal do sentido em poesia ser apenas sua letra, sua estrutura interior de motivos que se engrenam. No contexto da crítica, sempre incidimos em erro quando dizemos “este poema significa literalmente” e, então, fazemos uma paráfrase em prosa do tal poema. Isto porque as paráfrases isolam um sentido secundário ou exterior. Entender um poema significa entendê-lo todo, como poema, e como se encontra. Esse entendimento começa com uma completa rendição da inteligência e dos sentidos ao impacto da obra como um todo, e prossegue, por intermédio do esforço para unir os símbolos, rumo a uma percepção simultânea da unidade da estrutura. O sentido de um poema é, literalmente, uma integridade como estrutura verbal. Suas palavras não podem ser separadas e unidas a valores de signo: todos os possíveis valores de signo são absorvidos num complexo de relações verbais. De maneira descritiva, o poema é primariamente uma estrutura verbal ou conjuntos de palavras representativas a ser classificadas com outras estruturas verbais. A literatura assim entendida, em seu contexto descritivo, é um corpo de estruturas verbais hipotéticas.

3.2. Fase Formal: O símbolo como Imagem

O termo “forma” é o mais comum de todos os termos críticos. As associações habituais de “forma” parecem combinar a antítese entre prazer e instrução ou o afastamento irônico da realidade e a ligação explícita com ela. Por um lado a forma implica o que chamamos sentido literal ou unidade de estrutura: por outro lado, implica termos complementares tais como conteúdo e matéria.

Os padrões literários que prevaleceram na Europa Ocidental entre os séculos XVI a XVIII, chamados de “clássicos” ou “neoclássicos” têm uma afinidade bastante estreita com esta fase formal. Então, a ordem e a clareza são particularmente enfatizadas: a ordem devido à noção da importância de se compreender uma forma fundamental, e a clareza devido ao sentimento de que esta forma não deve desagregar-se ou cair na ambigüidade, mas deve preservar uma relação contínua com a natureza, que é seu próprio conteúdo. É a atitude típica do “humanismo” no sentido histórico, atitude esta marcada, por um lado, pela devoção à Retórica e à habilidade verbal, e de outro por uma forte conexão com os assuntos históricos e éticos.

O fracasso de se fazer, na prática, a mais elementar de todas as distinções em literatura, a distinção entre ficção e fato, hipótese e imaginação, escrito discursivo e imaginativo, produz o que em crítica tem sido chamado de “falácia intencional”, isto é, a noção de que o poeta tem a intenção primária de transmitir um sentido ao leitor, e de que o primeiro dever de um crítico é descobrir essa intenção.

A palavra intenção é analógica: implica uma relação entre duas coisas, comumente um conceito e um ato. Alguns termos afins mostram essa dualidade ainda mais claramente: “visar a alguma coisa significa fazer a adequação de um alvo e de um projétil”. Por isso, esses termos pertencem propriamente apenas ao escrito discursivo, onde a correspondência entre uma configuração verbal e o que ela descreve é de importância primária. Mas a preocupação primária de um poeta é produzir uma obra de arte e, por isso, sua intenção só pode ser expressa por algum tipo de tautologia. Se pudéssemos perguntar a Shakespeare o que ele quis dizer com tal passagem, só

poderíamos obter, com reiteração enlouquecedora, a mesma resposta: “desejei que ela fizesse parte da peça”.

Por outro lado quando o crítico formal lida com símbolos, as unidades que ele isola são aquelas que mostram uma analogia de proporção entre o poema e a natureza que ele imita. O símbolo, neste aspecto, pode melhor ser chamado de imagem. A crítica formal é comentário e comentário é o processo de traduzir em linguagem explícita ou discursiva, o que está implícito no poema. O bom comentário não lê idéias dentro do poema; lê e traduz o que está lá, e a prova de que está lá é oferecida pelo estudo da estrutura das imagens com a qual começa.

Há, contudo, um genuíno mistério na arte, e um real ensejo para admiração. No Sartor Resartus, Carlyle distingue entre os símbolos extrínsecos, como a cruz ou a bandeira nacional, que não têm valor em si mesmos, mas indicações de alguma coisa que existe, e os símbolos intrínsecos que incluem as obras de arte.

Poderia ser dito, naturalmente, que a poesia é o produto não apenas de um ato voluntário e deliberado da consciência, como os escritos discursivos, mas também de processos subconscientes, pré-conscientes, semiconscientes ou mesmo inconscientes, tal seja a metáfora psicológica preferida por alguém. É uma perícia habitual, e, portanto, cada vez mais inconsciente. Se um crítico diz que outro descobriu uma porção de sutilezas num poeta, das quais esse poeta provavelmente não tinha consciência, a frase indica analogia biológica.

Chega-se, então, a um conceito de literatura como corpo de criações hipotéticas, que não se envolve, necessariamente, com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas que pode entrar em todo tipo de relações com eles, indo do mais ao menos explícito. Lembramo-nos fortemente da ligação da matemática com as ciências naturais. A matemática, como a literatura, procede hipoteticamente e com coerência interna, não descritivamente e por fidelidade exterior à natureza. Quando se aplica a fatos externos, não é a sua verdade, mas a sua aplicabilidade que está sendo verificada.

3.3. Fase Mítica: O Símbolo como Arquétipo

Esta fase vê a poesia como uma das técnicas da civilização. Ela se preocupa com o aspecto social da poesia, com a poesia como foco de uma comunidade. O símbolo, nesta fase, é a unidade comunicável, à qual o autor nomeia de arquétipo; isto é uma imagem típica ou recorrente.

Entende-se por arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e, desta forma, ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. Assim como o arquétipo é o símbolo comunicável, a crítica arquetípica preocupa-se primariamente com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação.

Os arquétipos são grupos associativos e diferem dos signos por serem variáveis complexas. Dentro do complexo, existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis porque ocorre que grande número de pessoas em cada cultura familiarizou-se com elas. Quando falamos em simbolismo na vida comum, normalmente pensamos em arquétipos culturais conhecidos, como a cruz ou a coroa, ou em associações convencionais, como a do branco com a pureza ou a do verde com o ciúme. Como arquétipo o verde pode ter vários outros significados: pode simbolizar a esperança, ou a natureza vegetal, ou um sinal livre de trânsito, ou o patriotismo irlandês, tão facilmente como o ciúme. Mas, a palavra “verde” como signo verbal sempre se refere a uma determinada cor. Alguns arquétipos encontram-se tão profundamente enraizados em associação convencional, que dificilmente podem deixar de sugerir tal associação: assim, a figura geométrica da cruz, inevitavelmente, sugere a morte de Cristo. Uma arte completamente convencionalizada seria aquela na qual os arquétipos ou unidades comunicáveis, formassem essencialmente um conjunto de signos esotéricos. Isto pode acontecer nas artes – como por exemplo em certas danças sagradas da Índia – mas ainda não aconteceu na literatura ocidental, e a resistência dos escritores modernos a terem seus arquétipos “reconhecidos”, por assim dizer, deve-se a um anseio natural de mantê-los tão versáteis, quanto possível, e não presos exclusivamente a uma só interpretação. Não há associações necessárias: há algumas excessivamente óbvias, tais como, a associação das trevas com o terror e o mistério, mas não há correspondências intrínsecas ou

inerentes, que devam inevitavelmente ocorrer. Como veremos depois, há um contexto no qual a expressão “símbolo universal” faz sentido, mas não é este contexto. A corrente da literatura contudo, como qualquer outra corrente, procura primeiro as vias mais fáceis: o poeta que usa as associações esperadas comunicar-se-á mais rapidamente.

Cada fase do simbolismo tem sua abordagem particular da narração e do sentido. Na fase literal, a narração é um fluxo de sons significativos, e o sentido uma configuração verbal ambígua e complexa. Na fase descritiva, a narração imita fatos reais, e o sentido imita objetos reais e proposições. Na fase formal, a poesia existe entre o exemplo e o preceito. No acontecimento exemplar há um elemento de volta; no preceito, ou juízo sobre o que tem de ser, há forte elemento de desejo, ou do que se chama “sonho”. Esses elementos de volta e desejo entram no primeiro plano da crítica arquetípica, que estuda os poemas enquanto unidades da poesia como um todo, e os símbolos como unidades de comunicação.

Desse ponto de vista, o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como uma mimesis práxeos ou imitação de uma ação. Similarmente, na crítica arquetípica o conteúdo significante é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significante, respectivamente da literatura em seu aspecto arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-lo-ia nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedos de execução, o escorraçamento do vilão que é o bode expiatório, e assim por diante. A análise arquetípica do sentido ou significado de tal obra tratá-lo-ia em termos da feição genérica, recorrente ou convencional indicada por seu estado de espírito e resolução, ou trágico ou cômico ou irônico ou o que mais seja, com os quais se exprime a relação de desejo e experiência.

A volta e o desejo se interpenetram, e são de igual importância tanto no ritual como no sonho. Em sua fase arquetípica, o poema imita a natureza, não (como na fase formal) a natureza como estrutura ou sistema, mas a natureza

como um processo cíclico. O princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições, no mundo da natureza, que fazem o tempo inteligível para nós. Os rituais agrupam-se em torno dos movimentos cíclicos do Sol, da Lua, das estações e da vida humana. Todos os períodos cruciais da experiência – a aurora, o pôr do sol, as fases da lua, o tempo da sementeira e da colheita, os equinócios e os solstícios, o nascimento, a iniciação, o casamento e a morte, têm rituais ligados a eles. A influência do ritual exercita-se sobre a pura narrativa cíclica, a qual, se pudesse existir tal coisa, seria repetição automática e inconsciente. No meio de toda essa recorrência, porém, está o ciclo recorrente fundamental da vida que adormece e desperta, a frustração diária do ego, o despertar noturno de um eu titânico.

O crítico arquetípico estuda o poema como parte da poesia, e a poesia como parte da total imitação humana da natureza que chamamos civilização. A civilização não é apenas uma imitação da natureza, mas o processo de fazer da natureza uma forma humana total; e é impelida pela força que há pouco chamamos desejo. O desejo de alimentação e abrigo não se contenta com raízes e cavernas: produz as formas humanas da natureza que chamamos lavoura e arquitetura. O desejo não é assim uma simples reação à necessidade, pois um animal pode necessitar de alimento sem plantar uma horta para obtê-lo, nem é uma simples reação à carência, ou desejo de algo em particular. Não é limitado nem satisfeito por objetos, mas é a energia que leva a sociedade humana a desenvolver sua própria forma. O desejo, nesse sentido, é o aspecto social daquilo que deparamos no plano literal como emoção, um impulso rumo à expressão que teria ficado amorfo, se o poema não o tivesse liberado, fornecendo-lhe a forma de expressão. A forma do desejo, semelhantemente, é liberada e feita perceptível pela civilização. A causa eficiente da civilização é o trabalho, e a poesia, em seu aspecto social, tem a função de exprimir, como hipótese verbal, uma visão da meta do trabalho e das formas do desejo.

Há contudo uma dialética moral no desejo. O conceito de um jardim gera o conceito de “mato”, e construir um aprisco torna o lobo um inimigo maior. A poesia, em seu aspecto social ou arquetípico, portanto, tenta não apenas ilustrar a consecução do desejo, mas também definir os obstáculos a ele. O ritual é não só um ato recorrente, mas também um ato expressivo de uma

dialética de desejo e aversão: desejo de fertilidade ou vitória, aversão à seca ou aos inimigos. Temos rituais de integração social e temos rituais de expulsão, suplício e castigo. No sonho há uma dialética semelhante, pois há tanto o sonho que realiza um desejo, como o que realiza a angústia, ou o sonho que é um pesadelo de aversão. A crítica arquetípica repousa, portanto, em dois ritmos de organização ou padrões, um cíclico, o outro dialético.

3.4. Fase Anagógica: O Símbolo como nômade.

Se os arquétipos são símbolos comunicáveis, e há um núcleo dos arquétipos, esperaríamos encontrar, nesse núcleo, um grupo de símbolos universais. Não quero dizer com esta frase que haja qualquer código arquetípico que tenha sido memorizado por todas as sociedades humanas, sem exceção. Quero dizer que alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens, e têm, portanto, um poder comunicativo potencialmente ilimitado. Tais símbolos incluem os da comida e bebida, da procura ou viagem, da luz e das trevas, e da realização sexual, que tornaria habitualmente a forma do casamento. Não é vantagem presumir que um mito de Adônis ou de Édipo seja universal, ou que certas associações, como as da serpente com o falo, sejam universais, porque, quando descobrimos um grupo de pessoas que nada sabem dessas matérias, temos de presumir que elas sabiam e se esqueceram, ou sabem e não querem dizer, ou não são membros da raça humana. Por outro lado, podem seguramente ser excluídas da raça humana, se não podem entender o conceito de alimento, e assim o simbolismo fundado no alimento é universal, no sentido de ter um alcance indefinidamente extenso. Isto é, não há limites para sua inteligibilidade.

Na fase arquetípica a obra de arte literária é um mito, e une ritual e sonho. Fazendo assim, limita o sonho: torna-o plausível e aceitável para uma consciência social que desperta. Dessa forma, como um fato moral da civilização, a literatura engloba um bocado do espírito que no próprio sonho é chamado de censura. Mas a censura fica no caminho do impulso onírico.

Quando olhamos o sonho como um todo, observamos três coisas a propósito. Primeiro, seus limites não são o rela, mas o concebível. Segundo o limite do concebível é o mundo do desejo realizado, liberto de todas as

ansiedades e frustrações. Terceiro, o universo do sonho fica inteiramente dentro da mente do sonhador.

Na fase anagógica, a literatura imita o sonho total do homem, e assim imita o pensamento de mente humana que esteja na circunferência e não no centro de sua realidade. Vemos aqui o completamente da revolução imaginativa iniciada quando passamos da fase descritiva à fase formal do simbolismo. Lá, a imitação da natureza mudou de um reflexo da natureza exterior para a organização formal de que a natureza era o conteúdo. Mas na fase formal o poema ainda está compreendido pela natureza, e na fase arquetípica o conjunto da poesia ainda está compreendido dentro dos limites do natural, ou do plausível. Quando entramos na anagogia, a natureza se torna, não continente, mas a coisa contida, e os símbolos arquetípicos universais, a cidade, o jardim, a procura, o casamento, já não são as formas desejáveis que o homem constrói dentro da natureza, mas são elas próprias as formas da natureza. A natureza está agora dentro da mente de um homem infinito, que constrói suas cidades com a Via Láctea. Isso não é realidade, mas é o limite concebível ou imaginativo do desejo, que é infinito, eterno, e por isso apocalíptico. Por apocalipse queremos dizer primariamente a concepção imaginativa de toda a natureza como o conteúdo de um eterno corpo vivente, o qual, se não é humano, está mais perto do ser humano do que de ser inanimado.

Anagogicamente, pois, a poesia une o ritual completo, ou a ação social ilimitada, ao sonho total, ou pensamento individual ilimitado. Seu universo é a hipótese infinita e sem lindes: não pode conter-se dentro de qualquer civilização real ou conjunto de valores morais, pela mesma razão de que nenhuma estrutura de imagens pode restringir-se a alguma interpretação alegórica.

A forma literária mais profundamente influenciada pela fase anagógica é o livro sagrado ou revelação apocalíptica. O deus, quer divindade tradicional, quer herói glorificado ou poeta apoteosado, é a imagem central que a poesia usa, ao tentar transmitir o senso do poder ilimitado com uma forma humanizada. Muitos desses livros são documentos religiosos também, e por isso misturam o imaginativo com o existencial. Quando perdem o conteúdo existencial, tornam-se puramente imaginativos, como se deu com a Mitologia

Clássica, depois da ascensão do Cristianismo. Pertencem em geral, naturalmente, ao modo mítico ou teogônico. Vemos também a relação com a anagogia na vasta estrutura enciclopédica da poesia, a qual parece ser em si mesma todo um mundo, permanece em sua cultura como um depósito inexaurível de sugestão imaginativa, e parece, como as teorias da gravitação ou da relatividade no universo físico, ser aplicável a todas as partes do universo literário, ou ter com ele conexões de analogia. Tais obras são mitos positivos, ou completas organizações de arquétipos.

Em suma, o estudo da literatura, pertence às “humanidades”, e as humanidades, como seu nome indica, podem adotar apenas a opinião humana sobre o sobre-humano.

Ninguém quer um poeta com a perfeita condição humana, e, como o próprio poeta nos diz, ninguém a não ser o próprio Deus pode tolerar um fantasma barulhento na cidade de Deus.

4. FERNANDA BOTELHO: A GATA E A FÁBULA

Em seu terceiro romance. *A gata e a fábula*, Fernanda Botelho trata do desamor, do individualismo do homem no mundo moderno, focalizando a situação da mulher diante do casamento. As personagens tanto femininas como masculinas se mostram exiladas, fechadas para o mundo dentro de seus respectivos problemas.

No presente romance, assim como em *Ângulo Raso* (1957) e *Calendário privado* (1958), o foco de atenção da autora é a situação de isolamento em que vive a mulher dona-de-casa, que muitas vezes se despersonaliza e assume uma postura diante do mundo compatível com aquela que a sociedade espera de uma mãe-de-família.

Como consequência temos mulheres que apesar de conscientes da sua submissão e solidão ontológica, que se revela pela presença dos outros, isto é, solidão em companhia, não se revoltam: conformam-se com o destino que lhes é imposto. Outras vezes a solidão é exterior, sociológica, que se revela pela ausência (solidão a sós), conforme Alexandre Pinheiro Torres²⁹.

A narrativa se inicia dando-nos uma visão bucólica da região portuguesa do Minho, com seus inúmeros tons de verde.

Os moradores do lugar são gente simples: lavradores e sitiantes. Mas, todos possuem um ou mais cães, e estes são a grande paixão de Paula Fernanda, uma das personagens principais do romance. Paula nos é apresentada como uma menina que apesar de ter origem nobre (seu pai, Luís Soares, é herdeiro de um título de Marquês, o qual no fim da narrativa acaba

²⁹ *Romance: O mundo em equação*. Lisboa, Portugália Editora, 1967, pp. 144-160

nas mãos de um primo legitimado de Soares), vive suja, descabelada, sempre às voltas com os cães e pronta a escandalizar os outros com palavras ou atos.

[...] o corpo nu, escuro e sem formas e sem encantos de Paula Fernanda. Surgira-lhes nua. Olhava cada um com um desafio malicioso nos olhos escuros e maus. Passeara frente a eles, o corpo magro e, ao mesmo tempo flexível (como podia ser flexível aquele corpo ossudo e magro), e, depois, muito depois, quando já superada a estupefação e a atitude pessoal e humana de cada um, quando as palavras nítidas e os palavrões igualmente nítidos começaram a alterar o efeito primeiro, escandalizante e emotivo, atirara-se à água suja e fresca do grande tanque. (GF, p. 54-5)

Outro exemplo deste arrojo da personagem se dá quando, ainda menina, ela se oferece a Duarte Henrique, seu companheiro de brincadeiras a quem sempre terminava por aborrecer ou enojar:

[...] Estendera-se ao comprido, a seu lado; e, petulante, rira de mansinho ou, não sendo riso, miara um som miúdo que lembrava exaltação de gata a alastrar em chão de relva, garras esticadas a reclamar superfícies macias onde se enterrassem. “Vai para a tua cama Paulinha! Podem saber!... “Ze-e-e-e!”
A Gata recolhe as garras, enrosca-se e mia:
Quem? Quem é que vai saber? Só se tu disseres!” Enrosca-se ainda mais, aliciante; o menino bom reduz-se medroso; e, enquanto a gata se enrosca cada vez mais, cada vez mais ele se vai reduzindo”. (GF, p. 62)

A mãe de Paula Fernanda, Maria da Luz, vive um casamento tão sem vida quanto a casa em que mora: velha, cinzenta e com visíveis sinais de desgaste. Quando moça, Maria da Luz era conhecida como “Lulu Rebenta” dado seu temperamento estabonado e excessivamente alegre para os padrões da época. Dentro de sua casa de menina, reinava sempre um clima de tristeza e de apreensão pela doença e conseqüente morte de vários membros da família. Ela aprendera desde cedo que, dentro de casa, deve-se fazer absoluto silêncio,

menina temerária, barulhenta e insuportável, que todos enxotavam para fora de casa, porquanto, dentro dela, dentro de casa sempre era necessário manter a compostura. A compostura e o respeito pela doença e pela agonia, coisas habituais e comuns, dentro de casa [...]. (GF, p. 21)

Casara-se com um homem tido como intelectual sério, mais velho do que ela e, que lhe exigia o comportamento de uma dama, isto é, sem exaltações. Deste casamento, nasceram André, Maria Francisca e Paulinha.

André, quando atingiu a idade necessária, foi estudar medicina em Coimbra. Muito ambicioso e sabedor da situação de pobreza real da família, ansiava por um casamento que lhe pudesse trazer dinheiro, uma vez que posição social, ele já a tinha; não nos esqueçamos de que André tem ascendência aristocrática. “André, o protetor, o flagelo, o delegado da justiça caseira, o conservador e mantenedor das virtudes e das decisões domésticas!”(GF, p. 48). Em uma das férias na Póvoa do Varzim, descobre a mulher como fêmea e fica muito satisfeito com isto:

[...] No Casino, palpitava-lhe na mão ousada, sob a seda dos vestidos, a carne que o soutien-gorge oportunamente libertava de retenção; vinham-lhe dos dedos sensações bizarras, a despertar-lhe uma certa memória tátil, de que ele ainda não tinha larga experiência mas já começava a pressentir como inefável: desde pescoços macios até calosidades de pés descalços (GF, p. 130)

Apesar de querer noiva rica, interessou-se pela Teresinha de quem dizia ser “digna dum poema gongórico”, “A Teresinha é meu actual poema”(GF, p. 131). Sabia que a união de ambos seria impossível pois dizia André: [...] “Eu procuro prazer e dinheiro, tu procuras dinheiro e orgulho”. (GF, p. 132)

Maria Francisca ou Chiquinha, como era chamada em casa, é o oposto de Paula Fernanda. Enquanto Paula é agressiva, falante e, muitas vezes má, Chiquinha é reservada, comedida e bondosa.

Chiquinha é loura, de pele rosada, mas Paula tem os cabelos muito crespos e escuros; sua pele e seus olhos também são escuros. Paula é feia mas Chiquinha é bonita.

Aliás, o que mais chama a nossa atenção na figura de Paula Fernanda são seus olhos negros e de “uma luz que não transparecia, opaca, pesada, feita de chispas a cada movimento mais vivo”. [...]. (GF, p. 30)

Chiquinha parece ter seu destino já traçado no romance:

Mais tarde casar-te-ás, Chiquinha. Mais tarde encontrarás um bruto e habituar-te-ás às lágrimas. Ou encontrarás um homem como o meu cunhado. Seja como for, sofrerás e terás de chorar. Nada disso vale a pena, tudo é como não devia ser ou, se é como deve ser, não tem sentido. [...] (GF, p. 68)

Fugindo deste destino assim delineado, Chiquinha não se torna uma dona-de-casa resignada mas opta por um outro tipo de vida, tornando-se freira, refugiando-se portanto na religião.

Paula Fernanda também não se casou. Era independente demais para isto. Por outro lado todas as suas ações nos fazem crer que seu grande amor é Duarte Henrique, filho de Maria Alexandra e de Mateus, compadres dos pais de Paula. A personagem demonstra afeto e, ao mesmo tempo, um gosto perverso em atormentar o fraco Duarte Henrique. Entre eles há uma espécie de jogo de gato e rato. Apesar de a personagem ser contrária ao casamento, ensinou à sua protegida, Rosa, (filha da falecida prostituta local, Pardala). “trabalhinhos de agulha,... rendas e bordados”, para que ela fosse “uma noiva branca, com flor de laranjeira, e véu pronta para um marido dedicado e liberal” (GF, p. 259-60).

Quando, finalmente, foi pedida em casamento por Duarte Henrique, ela recusou, o que o deixou completamente transtornado, uma vez que ele tinha absoluta certeza de que Paula o amava. De fato Paula havia feito uma promessa a Mateus antes deste morrer que jamais se casaria com Duarte Henrique, uma vez que não tinha o direito de desgraçar-lhe a vida.

Por fim Paula vai embora de Citânia, com Afonso, amigo de Duarte Henrique, que conhecera Paula em umas férias em Póvoa de Varzim.

Afonso interessa-se realmente pela moça; ele admira sua maneira muito franca e direta de ser, e seu não comprometimento com os padrões sociais. Entre ambos se estabeleceu uma forte amizade e Afonso sabedor dos problemas financeiros de Paula mandava-lhe algum dinheiro todos os meses. Paula sabia que numa ligação sentimental com Afonso, nenhum deles sairia prejudicado, porque Afonso era forte emocionalmente. Assim, Paula e Afonso partem juntos, mas provavelmente a ligação deles não seria convencional.

A família de Duarte Henrique se compõe de sua mãe, Maria Alexandra, seu pai Mateus, e os irmãos Nuno Duarte, Isabel, Xandrinha e Bebé. A prima Teresinha juntava-se à família sempre por ocasião das férias escolares.

Maria Alexandra viera de uma aristocracia falida e vive um casamento bastante ruim, mas assim como Maria da Luz aceita seu destino de mulher com resignação. Nasceu no Porto e recebera uma educação primorosa, mas com o casamento veio morar no Minho e de lá nunca mais saiu a não ser para rápidas

viagens ao Porto ou para uma semana na praia, durante as férias escolares. Às vezes achava-se culpada por estar atada a um tipo como seu marido, o qual era um péssimo exemplo para os filhos. Esta culpa, porém, era aceita apenas em parte, porque Maria Alexandra não poderia fugir a seu destino, isto é, ao casamento.

Menina prendada que fora, aristocrata que era (e continuaria a sê-lo, mau grado as brutalidades do marido, porque a raça estava-lhe no sangue e nele subsistiria até a morte, mesmo para além da morte!), decente e educada para um futuro que se suporia altamente dignificante, ei-la presa, com filhos, àquele homem bruto, por vezes mau, com mais vícios e defeitos que virtudes e qualidades! (GF, p. 17)

Era uma mulher sensível e solitária, sem apoio algum de seu marido.

Quando Teresinha vem a Citânia passar férias fica patente para Maria Alexandra a diferença de educação entre seus filhos e a sobrinha.

Aqueles assemelhavam-se a animais, diante da fidalguia e do requinte de Teresinha. Sempre criticada pelo marido [...] “Estás gorda Xandra! Nem a cinta já te vale, Xandra!... pareces uma “patroa”(GF, p. 35) e, diante da “fascinante camisa casca-de-ovo”(p. 33) de Teresinha, imaginando como a vida de sua irmã era muito melhor do que a dela, já que estava casada com um homem distinto e morando no Porto, Maria Alexandra sentiu-se muito desamparada.

Desamparada dentro daquele temível casarão às escuras; desamparada por todas as almas vivas, umas recolhidas, outras já dormindo; desamparada pela ausência de todos os ruídos. Um túmulo pensou. Um túmulo dentro de outro túmulo – pois que, de fora, também nenhum ruído. (canto ou pio, vento ou chuva, vozes ou grito!) também nenhum ruído vinha até ela. (GF, p. 33)

Pela leitura da obra, também percebemos que Maria Alexandra casa-se com Mateus, o qual já naquela época ostentava “um olhar revoltante que as mulheres, sobretudo as jovens apreciavam e aceitavam”, (p. 33) também por dinheiro, pois sua família aristocrática estava falida. Na verdade Mateus sempre demonstrou seu caráter. Desde solteiro envolvia-se com várias mulheres ao mesmo tempo, era beerrão e gastava muito “desatinadamente, ostentadamente”, (GF, p. 34) Com o casamento, torna-se um pai tirânico, debochado, sempre a fazer pouco dos filhos, principalmente de Duarte

Henrique, a quem chamava “menino de coro”, devido a seu temperamento introvertido. Mateus trata sua mulher com grande desdém e tem sempre um ar de deboche como podemos comprovar na seguinte passagem: “Estás a chorar, filha? É justo sim senhor! Ainda hoje não tinhas chorado, e acho justo que chores agora”. (GF, p. 35)

Maria Alexandra também nos mostra ser totalmente submissa ao marido: “Deita-te Xandra! – Mas eu...

Deita-te Xandra! Sou eu que mando. E apaga a luz.

Ela se entrega a ele por consciência de que, como mulher, tem obrigação de satisfazer o marido. Então à noite

com um suspiro tão profundo como a sua dor, rodou o manípulo até que a chamazinha desceu e se extinguiu, engolida e inerme. Contornou, às escuras, a cama e deixou-se cair nela. O marido já a esperava. (GF, p. 38)

Também compõem o quadro familiar Nuno Duarte, o filho mais velho, Duarte Henrique, Isabel, Xandrinha, o “mimo fastiento da família” e o Bebé.

Nuno Duarte saiu ao pai na arrogância, no deboche e no gabar-se quanto a sua masculinidade, uma vez que se considerava superior aos demais, por já ter tido uma experiência sexual com a Pardala. Não fez faculdade, preferindo cuidar da propriedade da família.

Duarte Henrique, a vítima de Paula Fernanda durante a infância e a adolescência, era um rapaz tímido e quieto, não afeito a correrias e a alardear, sua masculinidade. De estômago fraco, não raro as cenas que presenciava lhe causavam náuseas. Sentia náusea diante do corpo do Maroto e náuseas quando o assunto era sexo. Seu pai, considerava-o um desfibrado, um fraco; daí chamar-lhe de “menino de coro”.

Duarte Henrique sempre quis que suas irmãs se casassem, pois era de opinião que a coisa mais importante para uma moça era encontrar um marido. Não lhe agradava nem um pouco a idéia de ter uma solteirona em casa. Por outro lado sabia que suas irmãs se casariam por força do dinheiro paterno;

não eram precisamente feias, mas os pretendentes teriam de fazer vista grossa quanto a triste miopia duma e às pernas vagamente tortas da outra (GF, p. 167)

Isabel tornou-se uma moça inexpressiva que

encarquilhava muito os olhos para dizer coisas extremamente simples ou para executar gestos igualmente simples. Toda ela era simples, inexpressiva e isenta de reações. [...] Atrassem-na para um barco, e não seria capaz de agarrar uma bússola para escolher seu ponto cardeal. (GF, p. 167- 8)

Por fim Isabel casara-se com Toscano. Casara-se por amor, “exacerbada de paixão, cabeça perdida, disposta a tudo para conseguir aquele homem de nada”, (GF, p. 250). Não podemos nos esquecer de que Paula Fernanda se entregara ao Toscano, não porque o amasse, mas como uma maneira de se vingar da recusa de Duarte Henrique em fazer amor com ela.

Xandrinha fora menina, que gostava de acusar quem, por ventura, tivesse feito algo errado. Moça era uma estranha em sua própria casa, sem se interessar pelas pessoas que a rodeavam; era um “veneno de má-língua”, (GF, p. 250).

A prima Teresinha casara-se com um homem de posição, muito distinto, em uma festa povoada de gente importante, e com um cardápio muito rico.

Finalmente temos o Bebê, filho temporão de Maria Alexandra e que apresentava sérios problemas cerebrais. Ele não fala, tanto que suas ações nos são sempre passadas pelo narrador. Na verdade é a única personagem feliz neste romance. Feliz não no sentido que vulgarmente damos à palavra, mas feliz por não ter consciência de que se passava com ele e em torno dele.

No romance temos narrador observador, em terceira pessoa. Há a presença do discurso indireto livre e do discurso direto, portanto, o narrador cede a palavra a suas personagens.

Norman Friedman considera que, quando há um narrador observador em terceira pessoa, e ocorre o discurso indireto livre, pode-se classificar este foco narrativo como onisciência multisseletiva.

Há, neste foco:

(...) cenas interiores das personagens. É denominado de “onisciência” porque o narrador penetra no cérebro das personagens. Só que ele não filtra o que encontra: as percepções, pensamentos e sentimentos são registrados como estão sendo produzidos, às vezes de forma

caótica, sem maior ordenação, como ocorre na forma mais radical de discurso indireto livre – o fluxo de consciência³⁰.

O narrador relata a, cena da tia, Xandra, acompanhando a sobrinha requintada, Terezinha, sua hóspede, no momento de se recolher. O diálogo entre as duas acontece de modo cerimonioso em discurso direto. Quando Xandra não conseguiu fazer com que Terezinha falasse com franqueza sobre Mateus, marido de Xandra, há a seguinte afirmação do narrador:

“Desencorajada sentou-se: Os seus olhos encontraram novamente a camisa de noite de Terezinha. Tão fina! Depois recomeçou a falar: - O seu tio Mateus não quer que te falte nada. Ele já o disse. Basta falares” [...] (GF, p. 29)

Percebe-se que, nas duas primeiras orações: “Desencorajada sentou-se” e “Os seus olhos encontraram novamente a camisa de noite de Terezinha”, o narrador observador, em terceira pessoa, focaliza o lado exterior da personagem, Xandra. Já, na afirmação “Tão fina!”, percebe-se claramente que o narrador focalizou a mente da personagem, registrando seu pensamento exatamente como está sendo produzido, sem resumos do narrador.

Na passagem onde Duarte Henrique, em uma república de estudantes, conhece Afonso, a quem chama de “o rapaz dos superlativos”; este tinha os olhos “muito claros, e muito límpidos, muito frios e muito calmos. Parecia ser um tipo de superlativos, muito isto e muito aquilo, muito tudo, coisa nenhuma”, (GF, p. 44) há também a presença do discurso indireto livre.

O narrador focaliza Duarte Henrique, descendo as escadas. Alguns minutos antes, Afonso recomendara-lhe que tivesse cuidado com as escadas, orientando-lhe sobre as peculiaridades dos degraus.

A mensagem: um degrau, dois degraus, três, quatro...oito! Parou, euforicamente sucumbido pela própria certeza e pela exactidão da mensagem. Recomeçou: um, dois, três... oito! Mais oito! Mais dois “de pedra gasta!” Um passo em falta, sem gravidade: a soleira da porta. Depois a rua. A rua onde Henriqueta morava.

O rapaz dos superlativos enxotara-os, a ele e aos outros, daquele quarto cheio de fumo e de hálitos sujos – sujos de vinho e de palavrões. O rapaz dos superlativos enxotara-o, com uma mensagem, para aquela rua onde Henriqueta também morava, exatamente naquela casa esguia e velha, não como ela, Henriqueta, mas velha como os símbolos que ela, Henriqueta – símbolos que ela não tinha,

³⁰ ABDALA, Júnior, 1995, p. 30

porque era jovem e prometia juventude, e liberdade, e ausência de símbolos. O seu olhar, o olhar de Henriqueta, sem chispas, sem censura, sem ódio, sem símbolos, sem aquela coisa tempestuosa e opressiva que florescia nos olhares de outras pessoas tão longínquas (tão próximas!) que o miravam, exigentes e excessivamente gloriosas dum predomínio que não era delas, dessas outras pessoas, mas tão somente do ódio, dos símbolos daquela coisa tempestuosa e opressiva – que ele não sabia designar como quer que fosse, mas como quer que fosse que trazia embaraço e agressividade e cocção à vida de cada um. (GF, p. 52-3)

O foco da onisciência multisseletiva dramatiza a consciência das personagens: tem-se aí o ir – e – vir no narrador entre o exterior e o interior da personagem: quando o narrador afirma que a personagem “Parou, euforicamente sucumbido pela sua própria certeza e pela exactidão da mensagem”, há um narrador que focaliza, primeiramente, o exterior da personagem e, em seguida, a sua mente. Até então, seria um narrador onisciente. A partir de “o rapaz dos superlativos”, a narrativa assume um fluir caótico, que caracteriza o fluxo de consciência. É a mente de Duarte Henrique, desconexa pelo efeito do álcool, que emite as palavras caudalosamente, misturando recordações de uma forma incoerente.

Há uma passagem na qual Xandra conversa com sua afilhada Chiquinha, filha de Maria da Luz, sobre Paula Fernanda, irmã de Chiquinha. Xandra consola a afilhada que se queixava da irmã, acusando-a de ter “o diabo no corpo”. Usa como argumento a força do senhor prior, com quem as crianças se confessavam. Sugere à Chiquinha que não fale “em diabo nem em pecado”. A enunciação do sintagma “O pecado é...”, deflagra o fluxo de consciência de Xandra:

O que era o pecado, afinal? Inútil adiantar-se sobre tal assunto; que, para ela, o pecado tomava sempre um aspecto adulterado, unilateral e melindroso: era Mateus o pecado, os seus olhos de mocho, as suas mãos trêmulas, a sua formigante maldade, o seu duvidoso complexo de homem doente. (GF, p. 69)

O narrador, além de ceder a voz a seus personagens, utilizando-se do discurso indireto livre, também o faz através do discurso direto:

No dia seguinte, depois de ter levantado a tal conversa sobre o “subconsciente”, Duarte Henrique estendeu-se ao comprido na areia, firmou-se na sua decisão e, gravemente, disse: “Devo-lhe mil desculpas, Afonso. Não sei a impressão que isso te fez, é coisa que

não consigo saber, tudo me parece tão estranho que não consigo definir e definir-me; seja como for a atitude da Paula, ontem foi abominável. Tenho a dizer-te que todos nós nos sentimos contristadíssimos, mesmo que não o digamos... só para mantermos um ponto de vista inabalável. Tu vieste aqui a meu convite, e..." (GF, p. 172-3)

O espaço e o tempo articulam-se com as demais categorias da narrativa em nível da história e, não, em nível do discurso.

Há hoje o reconhecimento, na crítica literária, da necessidade de se considerarem dois níveis inerentes à estrutura da narrativa: o nível da história e o do discurso. A história é formada pelo conjunto de fatos relatados e constitui o plano do conteúdo da narrativa. São fatos fictícios, no caso da prosa de ficção, mas que procuram manter uma relação de verossimilhança (semelhança) com a realidade. O discurso é o plano da expressão desse conteúdo³¹.

O espaço é o lugar físico por onde transitam as personagens e onde se desenvolve a ação. Num sentido mais abstrato, considera-se o espaço social, a ambiência social pela qual circulam as personagens e o espaço psicológico, as atmosferas interiores da personagem.

Em *A gata e a fábula*, há espaços referenciais: o Minho, Coimbra, Póvoa de Varzim. No Minho, existem dois espaços físicos principais: a Quinta do Rio ou Casa das Ogivas, onde vivem Maria da Luz e Luís Soares, com os filhos, André, Paula Fernanda e Maria Francisca e a casa de Xandra e Mateus, que vivem com os filhos Nuno Duarte, Duarte Henrique, Isabel, Xandrinha e Bebé. Há, ainda, uma hóspede, a sobrinha requintada de Xandra, Teresinha. As personagens, que vivem nos dois espaços, se cruzam com frequência, por laços sociais e de amizade.

Estes dois espaços acolhem personagens marcadas pela solidão, pelo tédio, pela sordidez, pelo fracasso. Há o registro, em nível da literatura, da representação, do descontentamento, do desconforto com um estado de coisas que marcam o homem moderno. Nestes dois espaços vivem personagens exiladas. Prevalece a incomunicabilidade entre os membros das famílias.

O exílio é o que há em comum entre as personagens:

³¹ ABDALA, Júnior. 1995, p. 21

Luís Soares, marido de Maria da Luz, exilava-se no quarto com o pretexto de estudar. Era alheio a quaisquer dificuldades pelas quais a família passasse.

Mateus exilava-se na bebida, na agressividade, no autoritarismo.

O episódio narrativo do qual o narrador se serve, para desvelar para o leitor a incomunicabilidade e o exílio que prevalece nestes dois espaços, é a morte de um cão. A consequência da morte do cão, episódio que, praticamente, inicia a história, é o atraso de Duarte Henrique e de Paula Fernanda para o jantar. Na casa de Duarte Henrique, a consequência do atraso é desastrosa.

O pai não estivera com paliativos nem com esperas; soltara um urro e, embora a mãe, mais preocupada com o desaforo inconveniente do gesto do que com a extemporaneidade e injustiça do correctivo, procurasse impedir-lhe o movimento, não evitou que o copo cheio de vinho tinto fosse arremessado na direcção de Duarte Henrique que, oportunamente, se desviou. (GF, p. 16)

O pai agrediu o filho, chamando-o “menino de coro”. Este episódio é suficiente para revelar a incomunicabilidade entre os membros da família, o exílio em que viviam: um não compreendia o outro, não se nota nenhum esforço para que esta compreensão se efetue.

Na casa de Paula Fernanda, o pai, alheio a tudo o que se passava à sua volta, repreende a filha por estar falando sobre a morte do cão à mesa, “assunto por demais repugnante”, retira-se para seu refúgio, ignorando a luta que se travava entre André, o irmão mais velho, e Paula Fernanda. O isolamento é o mesmo: as pessoas não se compreendem, não há comunicação.

A sensibilidade, naquele momento em que ambos, Duarte Henrique e Paula Fernanda enfrentaram a morte, mesmo a de um cão, não foi percebida por ninguém. Ignoraram seus sentimentos, sua perplexidade diante da morte. Talvez por falta de diálogo.

Registra-se o tempo cronológico não linear, oscilando com o tempo psicológico, como por exemplo, na memória de Maria da Luz. Sob o pretexto de achar semelhanças entre si mesma e a filha, Paula Fernanda, apreende-se o pensamento da personagem, que transita entre a memória e as conjecturas sobre si mesma no passado.

(...) Não era coisa que apreciasse muito, a pareçença, lá isso! Lembrava-se dos seus tempos de menina, de adolescente, de jovem casadoira – quantas loucuras! O marido raro lhe falava disso, mas, quando ele a olhava, às vezes, em certas ocasiões tristes (como quando os dois primeiros filhos tinham morrido – o primeiro, com dois anos, ainda filho único, o segundo, já o André era vivo e ela esperava a Chiquinha), nessas ocasiões o marido olhava-a de forma bizarra, como se a acusasse e lhe atribuísse culpas, castigo de Deus, talvez... ela não sabia bem como nem porquê, mas julgava que por causa das suas loucuras. Até lhe chamavam às ocultas, quando era nova, a “Lulu-Rebenta. (GF, p. 22-3)

Nos dois espaços, onde residem as famílias, as personagens são fechadas na sua solidão, como se assim encontrassem conforto para o sofrimento proveniente do desconforto com o mundo grosseiro e hostil.

Com o caminhar da narrativa, vão aparecendo novos espaços e novas personagens: Henriqueta e Afonso passam a fazer parte da vida de Duarte Henrique, depois que este deixou sua casa no Minho para estudar.

4.1 As Personagens Femininas

Em *A Gata e a Fábula*, Fernanda Botelho nos mostra um mundo fragmentado pela incomunicabilidade, o desamor e o egoísmo. Este estado de coisas se reflete em suas personagens masculinas, porém sente-se mais este estado de coisas com as femininas. Como acontece com as personagens de Lya Luft, também aqui vamos nos deparar com muitas perdedoras que sucumbem diante da força dos padrões sociais mas procuram aparências.

Maria Alexandra vive um casamento infeliz com Mateus. Pertencente a uma aristocracia falida, faz questão de manter seus valores e considera o casamento como destino único da mulher, como se fosse uma imposição social.

Menina prendada que fora, aristocrata que era (e continuaria a sê-lo mau grado as brutalidades do marido, porque a raça estava-lhe no sangue e nele subsistiria até a morte, mesmo além da morte !), decente, e educada para um futuro que se suporia altamente dignificante, ei-la presa, com filhos, àquele homem bruto, por vezes mau, com mais vícios e defeitos que virtudes e qualidades! (GF, p. 17)

Ela casara-se com Mateus por conveniência, apesar de sabê-lo beberrão.

O Mateus nunca fora belo, nem mesmo distinto. Sempre tivera um olhar revoltante que as mulheres, sobretudo as jovens apreciavam, talvez por morbidez, talvez por outra razão ligada à época, um tanto desorientada dos pós-guerra. Além do mais, Mateus era rico e gastava muito, desatinadamente, ostentadamente. Já nessa época bebia, e o seu andar não era seguro nem as suas mãos firmes. Mas até disso as mulheres gostavam” (GF, p. 33-4)

Apesar de infeliz, Maria Alexandra é resignada diante da sua condição de mulher.

Daí entregar-se ao marido por ter a consciência de que, como tal, tem obrigação de satisfazê-lo. Ela se anula, despersonaliza-se, exila-se enfim para garantir a sobrevivência.

[...] com um suspiro tão profundo como a sua dor, rodou o manípulo até que a chamazinha desceu e se extinguiu, engolida e inerme. Contornou, às escuras, a cama e deixou-se cair nela. O marido já a esperava (GF, p. 40)

É a mulher que se sente frágil e impotente diante do mundo e da vida.

Meu Deus ajudai-me!” rogou Maria Alexandra.
[...] Eu sou tão estúpida, meu Deus! [...]
Eu sou tão fraca meu Deus! Daí-me coragem e senso para resolver este assunto (GF, p. 67)

Mesmo sua casa, onde deveria ser seu lugar seguro, onde encontrasse aconchego, é lhe assustadora, fazendo-a sentir-se completamente desamparada.

Desamparada dentro daquele temível casarão às escuras, desamparada por todas as almas vivas, umas recolhidas, outras já dormindo; desamparada pela ausência de todos os ruídos. Um táfalo pensou. Um táfalo dentro de outro táfalo pois que, de fora, também nenhum ruído (canto ou pio, vento ou chuva, vozes ou gritos!) também nenhum ruído vinha até ela (GF, p. 81)

Exibe sempre um semblante dorido, principalmente quando olha para seu filho, Bebé, criança temporã, e que apresenta problemas mentais.

Maria de Luz, comadre de Maria Alexandra, também vive um casamento infeliz, ou antes um casamento cinzento, isto é, sem alegrias mas também sem tristezas. Seu marido Luís Soares é um pai e marido ausente, que se isolou em

seus estudos acerca da cidade de Citânia. Luís é uma figura cinzenta: muito mais velho do que a esposa, tem cabelos de um cinzento sujo e olhos azuis-cinzentos. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier, o cinza é uma cor que sugere restos, o que restou de algo que se queimou; é portanto uma cor sem vida. Também Luís não presta atenção à esposa, pois isto seria perda de tempo.

Pare lá com isso e ouça-me com atenção...ao menos cinco minutos! Cinco minutos não é muito, penso eu! Cinco minutos num dia... ou num mês ou talvez num ano! Que pensas disto? Luís Soares (Pena d'Alba) indiferente anotou: "Arqueologia – Arte feita de silêncio e paz (GF, p. 33)

Assim como sua comadre, Maria da Luz é resignada quanto ao seu casamento e, muitas vezes, agradece a Deus por ter-lhe dado um marido tão comedido e sábio.

Dou-vos graças por me teres dado um esposo sensato e suficientemente idoso para me guiar, ovelha desgarrada que sou, no caminho do aprisco (GF, p. 75)

Quando menina, adolescente e jovem casadoura fizera muitas "maluquices", uma vez que tinha um temperamento expansivo e arrebatado, que lhe valera o apelido de "Lulu Rebenta". Desde menina fora educada que dentro de casa deveria reinar o silêncio e a compostura. "A compostura e o respeito pela doença e pela agonia, coisas habituais e comuns dentro de casa" (GF, p. 21).

Fora de casa tudo era diferente: gostava de correr campos fora e depois abrir as goelas; de seguida repousava satisfeita com o berro e dispunha-se a inventar coisas, porque sempre gostava de inventar coisas e de as pôr em prática. Coisas insuportáveis diga-se (GF, p. 22)

Seu casamento também foi por interesse, uma vez que sua família tinha alguns bens; já Luís Soares não possuía nada. "Até dizem que por ele não ter nada é que se casou com a Lulu" (GF, p. 32)

Uma vez casada, Maria da Luz também se despersonaliza e exila-se na religião, tornara-se uma senhora "muito piedosa, e é ela quem se ocupa do arranjo da igreja e dos altares" (GF, p. 32)

O marido a recriminava com o olhar quando algo triste lhes acontecia, como se o ocorrido fosse castigo de Deus por seu comportamento anterior, “o que ela não sabia nem como nem porquê.” (GF, p. 23)

Henriqueta é a namorada de Duarte Henrique em seus tempos de estudante em Coimbra. É o protótipo de boa moça: família simples mas honesta; é um tipo mais racional, não apresentando problemas existenciais como Duarte Henrique. “Ela não era propriamente uma rapariga ingênua ou crédula tinha senso de observação” (GF, p. 41). Tanto é assim que ela observa a perturbação de Duarte Henrique ao receber a carta de Paulinha. Era como se o mundo, que ele pretendia criar com Henriqueta, tivesse de alguma forma se sujado e desmoronado. Para Duarte Henrique, ela é quase uma mulher-sonho, não pertencente ao mundo real. Ou se quisermos ela representava para ele o equilíbrio, a paz e a sensatez que ele não tinha e nem encontrava em seu círculo familiar.

“Querida com ela recriar um tempo novo, num espaço diferente”. (GF, pg. 40). Só que este sonho se desfez.

Maria Francisca, irmã de Paula Fernanda é-lhe diferente em tudo, desde a aparência física: “perfeita, clara como uma inglesa e tão correcta que se diria infantil e alarvamente adulta.” (GF, pg. 53)

Tinha mania de colecionar muitas coisas: santinhos, pratinhas, estampas, contas, vidros de cor, conchas, rótulos, invólucros de rebuçados, de chocolates de caramelos, bem esticadinhos e caixas de todos os tamanhos e formatos. Isto constituía o seu tesouro que deveria ficar longe de olhos e mão profanos.

O fato de ela viver colecionando invólucros aponta para um possível transtorno obsessivo-compulsivo que se traduz por um medo da realidade ou se quisermos uma inadequação para lidar com o mundo e com a vida. Então ela busca se fechar. Para Lacan³², o homem é um eterno insatisfeito e também um ser que busca sua completude fora de si próprio. Quando a pessoa coleciona coisas é como se ela se apropriasse de uma fração desta completude ficando temporariamente satisfeita.

³² LACAN, Jacques. *O Seminário. A relação de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.

Seu fechamento total para o mundo está no fato de Chiquinha tornar-se freira. Uma vez no convento está em sua concha protetora, ficando assim inacessível às agressões da vida.

O fato de ela ter professado pode também ser tomado como um ato de transgressão frente à sociedade patriarcal, uma vez que seu destino aparece, no romance, como já delineado:

Mais tarde casar-te-ás, Chiquinha. Mais tarde encontrarás um bruto e habituar-te-ás às lágrimas. Ou encontrarás um homem como meu cunhado. Seja como for, sofrerás e terás de chorar. Nada disto vale à pena, tudo é como não devia ser ou, se é como deve ser, não tem sentido.” (GF, p. 68)

Voltando ao ato de colecionar de maneira compulsiva, o Dr. Geraldo Massaro, psicoterapeuta do Hospital das Clínicas de São Paulo nos diz:

Todos nós temos vazios em nosso psiquismo, mas alguns têm em maior grau e tendem a depositar em objetos, uma parte de sua identidade. Essas coisas passam a ser uma extensão da própria pessoa. É por isso que, para elas, é tão difícil se desfazer delas.³³

Teresinha é a prima “rica” de Duarte Henrique, filha única e criada no Porto por pais que ostentavam uma situação econômica que não correspondia à realidade, é o protótipo da moça fingidamente fina e bem-educada. Casa-se por interesse com um homem mais velho, numa festa em que não faltavam nomes importantes da sociedade.

Como já dá para se notar, o casamento é o fim único de uma mulher decente, e que era muito importante não haver solteironas na família. Por isso, Duarte Henrique está disposto até a gastar dinheiro com um dote. Sabe que suas irmãs Isabel e Xandrinha.

casar-se-iam por força do dinheiro paterno; não eram precisamente feias mas os pretendentes teriam de fazer vista grossa quanto à triste miopia duma e às pernas tortas da outra (GF, p. 167)

³³ Entrevista com Dr. Geraldo Massaro a *Folha de São Paulo* – Revista da Folha de 04/09/2005 ano 14 nº 685

Yvette é a mulher do pós-guerra. Perdera os pais durante o confronto e

precisava dum certo calor em torno dela, [...] uma jovem quase sem família que só entre estranhos crescera e fizera vida; por isso estimava os estranhos e deles fazia supostos membros duma tribo que a compensasse de todas as carências. (GF, p. 221)

Um outro detalhe, que a diferencia dos demais personagens femininas da obra, é o fato de ela ter um emprego: era inspetora das Escolas Froebel. Para Yvette o trabalho não é pura obrigação; antes uma conquista. É auto-suficiente, “Eu quero apenas ser sua amiga, não preciso da sua ajuda” (GF, p. 229). Adaptada à transitoriedade das coisas sabe que tudo “durará o tempo que quisermos que dure” (GF, p. 243)

[...] Estou habituada: a minha felicidade divide-se em facetas, em fragmentos, começa e acaba, recomeça e reacaba. Nos intervalos, vê lá tu, tenho a sorte de nem ter tempo para me sentir infeliz. Tudo passa tão depressa! Tudo é tão breve! Como este vestido escuro que comprei para ir a Bruxelas. Qual durará mais; ele ou a minha atual felicidade? Não deixarei que ele envelheça tão depressa. Se tal acontecer, espero ter já um outro que o substitua, ainda mais lindo que este. Uma pessoa como eu é sempre feliz [...] (GF, p. 241)

Não se detém na grande angústia típica da época e fica feliz com as pequenas alegrias diárias. É mais um amor impossível para Duarte Henrique o qual se sente preso a Paula Fernanda. A cena em que Duarte Henrique e Yvette dançam vagarosamente sobre um tapete de flores desbotadas pelo tempo já é um indício do fim deste caso de amor.

Apesar de que o presente item fale das personagens femininas, em *A Gata e a fábula*, também encontramos personagens masculinas bastante interessantes, como é o caso do cinzento Luís Soares (Pena d’Alba), um típico representante da sociedade patriarcal.

Alienado em seus estudos, “Preocupou-o alguma vez o tipo de relações que devia manter com as pessoas?” (GF, p. 259) pensava que se deveria gastar dinheiro apenas na educação de André por ser filho homem. Ele acredita que

seja como for, toda a instrução ministrada a indivíduos do sexo feminino é sempre, quando ultrapassada a cultura primária ou os conhecimentos elementares, um acréscimo, não digo inútil, mas dispensável” (GF, p. 81)

Luís Soares sente ciúmes de Maria da Luz e isto faz com que ele a humilhe.

Porque a Maria da Luz, embora seja muito mais nova do que eu, já não é precisamente uma mulher jovem e apetecível. Todos os galanteios seriam extemporâneos (GF, p. 81-2)

Sua postura característica é com os dedos enovelados, o que indica seu raciocínio cheio de voltas para chegar a alguma conclusão.

Mateus, por sua vez, é um homem revoltado com a vida. Exilado na bebida, despreza os filhos, especialmente Duarte Henrique, a quem chama de “menino de coro”, por julgá-lo um desfibrado.

Começou a trabalhar na terra muito cedo, embora quisesse ser escultor. Em Almeira fez fortuna, mas continuava a ser bruto, autoritário e sempre pronto a humilhar a esposa e os filhos. Por outro lado, sabe de seus defeitos, “Que eu não sou bom” (GF, p. 262) e aconselha Paula Fernanda a não se casar com seu filho Duarte Henrique pois não crê que fossem felizes, uma vez seu casamento também era infeliz.

Dir-te-iam: “casaste comigo por isso e tu pensarias “casou comigo por aquilo”, e depois viria o rancor, viria o ódio, viria o nada, essa coisa horrível que é o “nada” a esvaziar-nos a vida, a torná-la injustificável, uma coisa nenhuma. (GF, p. 263)

Este nada, esta sensação de vazio absoluto fez com que Mateus numa “noite fria e chuvosa em Almeira, tomara a última de suas luludeiras e matarase com um tiro de revolver” (GF, p. 208).

Duarte Henrique é também um exilado do mundo, devido a sua personalidade introvertida. Sua comunicação com as outras personagens é, em geral, tensa e fragmentária. Tendo estômago fraco, tudo lhe causa repulsa e nojo. Na verdade, é a vida que lhe causa repulsa por não ajustar-se a ela. Esta personagem também apresenta, em várias ocasiões, uma virilidade ambígua. Questionada sobre este aspecto Fernanda Botelho nos diz:

Algumas das minhas personagens masculinas são ambíguas talvez por serem frágeis fisicamente .
A surpresa é que é excitante³⁴.

Paula Fernanda sempre o infernizava durante a infância e a adolescência, fazendo com ele sempre o jogo do gato e o rato.

4.2 Coerência e Senso Simbólico

É muito raro esgotarem-se todas as tentativas de se classificar um símbolo, como já dissemos ele é plurissignificativo. Além disso o domínio do imaginário nunca será uma desordem, um caos, pois tudo obedece às leis interiores ou exteriores, psíquicas ou emocionais, humanas ou divinas.

Por outro lado, mesmo que estas leis nos levem ao campo do irracional, será importante tentar compreendê-las, pois cada ser humano tem um motivo pessoal para criar um determinado símbolo. Poderíamos também dizer que o símbolo tem um caráter lógico, pois nasce da necessidade humana de representar algo, tomemos como exemplo a balança que significa justiça, verdade, equilíbrio, razão, arbítrio e nada contrário a isto. Sua análise é múltipla podendo, às vezes, ser transcendental como a “balança de Deus” que pesa, julga a humanidade; ou seja, o símbolo é sempre por um conjunto de significados que mantém uma lógica entre si. Essa lógica advém de duas características fundamentais dos símbolos que os afastam de toda e qualquer idéia quimérica. São elas sua constância e sua relatividade.

Os símbolos se apresentam de uma forma bastante semelhante (constância) na história das religiões, das sociedades e do psiquismo individual.

Estão ligados a situações, pulsões e conjuntos análogos. Sua diversidade iconográfica inspira as criações do consciente e do inconsciente nos mesmos moldes e se desenvolvem segundo linhas de estruturas iguais. Mas, não se pode imobilizá-los em estereótipos definitivos, o que seria sua

³⁴ Entrevista com Fernanda Botelho a Fátima Maldonado. Nem sombra de pecado, disponível em <http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1372/c281.asp>.

morte. Devemos nos lembrar de que a constância dessas criações está numa relatividade. Jean Chevalier³⁵ nos diz:

A lógica dos símbolos fundamenta-se na percepção de uma relação entre dois termos ou duas séries, que escapa, como já vimos, a toda classificação científica. E se usamos a expressão lógica dos símbolos e apenas no intuito de afirmar que existem elos ou conexões no interior dos símbolos e entre eles, e que se formam cadeias de símbolos (touro-lua-noite-fecundidade-sacrifício-sangue-sêmen-morte-ressurreição-ciclo-etc). Ora, esses conjuntos denotam associações que não são absolutamente anárquicas, gratuitas ou fortuitas. Os símbolos se comunicam entre si, obedecendo às leis e a uma dialética ainda muito pouco conhecidas [...] Mas a lógica que aqui se exclui, é a do raciocínio conceitualista: não é a de uma ordem interior, extra-racional, captada somente pela percepção global.

Como podemos perceber, qualquer pessoa pode criar ou desenvolver um símbolo, mas sua interpretação jamais poderá ser arbitrária devendo existir coerência na análise. Também um símbolo nunca poderá ser analisado por redução progressiva a alguma coisa diferente dele próprio; mesmo com sua existência no “irracional”, sob o ponto de vista da razão científica, ele sempre existirá dentro de alguma razão filosófica, artística ou social.

Em *A gata e a fábula* encontramos um grande número de símbolos no tocante a animais e cores.

A partir do próprio título já nos deparamos com o símbolo gato (gata) que se refere a uma das personagens principais, Paula Fernanda.

Segundo Chevalier e Gheerbrant³⁶, o gato é um símbolo ambivalente. No Japão é um animal de mau agúrio; na Cabala e no Budismo associa-se à serpente, indicando pecado e abuso dos bens deste mundo. Já o antigo Egito venerava o gato doméstico, jeitoso, útil, forte e ágil como animal sagrado da deusa Bastet, a protetora do lar, das mães e das crianças. Já na Idade Média, considerava-se os gatos pretos como animais das bruxas e, o macho preto em especial era considerado o símbolo do diabo, causador de desgraças. Por outro lado, na China, é um animal benfazejo tendo sua postura imitada nas danças agrárias. Entre os índios paunees da América do Norte, o gato simboliza a sagacidade, a reflexão, a engenhosidade, a malícia e ponderação, alcançando sempre seus fins.

³⁵ Ibidem, p. 38. Introdução

³⁶ Op. cit., p. 461-3

De fato este símbolo cai muito bem para esta personagem, uma vez que Paula Fernanda é também ambivalente, pois ao mesmo tempo que se mostra muito independente e imprevisível, prepara, como uma boa madrinha, a Rosa “para ser uma noiva branca, com flor de laranjeira e véu” preparando-a para o casamento e ensinando-lhe trabalhos de agulha.

Assim como nos sentidos negativos que a gata tem, esta personagem sempre foi sinônimo de intriga, agitação e de mau augúrio, uma vez que estava sempre pronta a escandalizar os outros. Também ardilosa como uma gata, Paula se oferece a Duarte em uma noite de Janeiro: “veio sorrindo, sorrindo, em silêncio, com a suavidade do veludo e o olhar negro e coruscante”. E ainda: “A gata recolha as garras, encolhe-se e mia: “Quem? Quem é que vai saber? Só se tu disseres!” Enrosca-se ainda mais, aliciante[...] “

Outro ponto que merece destaque é o tipo de relacionamento que a partir de então se estabelece entre Duarte e Paula; Duarte sente admiração pelo arrojo de Paula, e este arrojo, este despudor causa-lhe medo. Então, se estabelece aí o jogo de gato e rato. “ A Gata e o Rato estão envolvidos”.

O diálogo entre Afonso e Paula entre as páginas (91 e 98) mostra a ponderação, a agilidade de raciocínio e a sagacidade de Paula Fernanda.

O próprio nome da personagem já nos dá alguns indícios de sua personalidade: Paula, do latim Paulus, significa humildade e Fernanda, do Germânico Fredenandus, significa protetora³⁷.

Apesar de muitas vezes ela ser arrogante, teve a humildade de aceitar a ajuda financeira que Afonso lhe ofereceu. Seu lado protetor está no fato de ter acolhido Rosa, quando esta perde a mãe.

Outro símbolo que nos chama a atenção e recorrente nas primeiras páginas do romance é o cão.

Paula Fernanda os adorava.

Em sua casa [...] havia talvez uma dúzia de cães, ou talvez mais, que ela tratava duma forma quase cívica, esquecida, ou ignorante da distinção fundamental que os separava”. (GF, p. 232)

³⁷ OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d, p. 85 e 158.

Este símbolo, aqui, também se apresenta ambivalente pois tanto ele pode ser maléfico quanto benéfico. Na tradição popular, o cão é o melhor amigo do homem, simbolizando fidelidade, companheirismo, amizade, sincera e incondicional. Em seu aspecto maléfico, o cão, segundo o *Dicionário de Símbolos*, é associado “ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas e selênicas.”³⁸ Ligado a trilogia terra-água-lua que têm significações ocultas, femeal, ao mesmo tempo em que é vegetativa, sexual, divinatória e fundamental tanto no que concerne ao conceito do inconsciente, quanto ao do consciente. Também várias tradições ligam o cão ao fato de ele ser um psicopompo, ou seja, guia do homem após a morte, depois de ter sido seu companheiro durante a vida. Atribui-se ao cão também o dom da clarividência além de sua familiaridade com a morte, o que pode tornar o animal suspeito de feitiçaria. O cão é também o guardião dos infernos ou então empresta suas feições aos senhores dos infernos, o que pode ser verificado em várias tradições. Outros povos ainda consideram o cão um animal impuro sendo que os mortos, os velhos e os doentes eram atirados a eles.

Em que pese a autoridade de notáveis pesquisadores como Chevalier e Gheerbrant, em uma análise, devemos também nos ater ao texto em si. Assim, neste romance, ressalta-nos o aspecto diurno ou benéfico dos cães, como companheiros devotados da protagonista: “Mimi, a cadela preferida de Paulinha, atira-se aos pés da dona e defendia-a” (GF, p. 21)

Sabemos que Paula Fernanda tem um temperamento intempestivo, que tenta romper com as convenções sociais, vivendo em seu próprio mundo. Portanto é natural que ela se dê melhor com os animais do que com as pessoas. Também seu desencanto diante da vida, e talvez para fugir ao exílio no qual vivem as outras personagens, faça com que ela se afeiçoe mais aos cães, pois para estes ela é sempre bem-vinda.

Quanto às cores, o romance de Fernanda Botelho, é pródigo. Logo nas primeiras páginas, temos uma visão proposadamente bucólica da região do Minho. Dizemos propositada pois julgamos tratar-se de um recurso estilístico

³⁸ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT A. *Dicionário de Símbolos*, p. 176-182

da autora, como uma antítese, pois em um ambiente tão belo, se desenrola um drama cheio de amargura e de infelicidade.

Esta região nos é apresentada coberta de uma gama variada de tons de verde. Trata-se de uma cor derivada, isto é, resultante da mistura do azul e do amarelo. É uma cor tranqüilizadora e refrescante. Segundo Chevalier³⁹,

O verde é cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por esta razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência [...]. É a cor da imortalidade universalmente simbolizada pelos ramos verdes. O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde. Nesta representação muitas vezes se vê a da complementação dos sexos: o homem fecunda a mulher, a mulher alimenta o homem; o vermelho é uma cor masculina, o verde uma cor feminina. [...] Benéfico, o verde reveste-se portanto de um valor mítico, o das green pastures, dos paraísos verdes dos amores infantis: também verde, como a juventude do mundo, é a juventude eterna prometida aos eleitos. A verde Erin, antes de tornar-se o nome de Irlanda, era a ilha dos bem-aventurados do mundo celta.

Podemos notar que aqui a cor verde toma aspectos positivos como a própria paisagem à qual se refere.

Mas, no mesmo parágrafo encontramos a cor parda referindo-se às antigas mansões, num claro sinal de decadência:

O verde – verde – verde da província do minho é por vezes interrompido da forma mais insólita por pardas mansões.[...] As mansões foram perdendo a cor e acabaram por adquirir aquele tom feito de manchas, agrestia, madeira carunchosa, pedra descoberta, e similares sintomas de inequívoco e gradual abandalhamento” (GF, p. 11)

Valor completamente oposto do verde positivo, encontramos em

[...] uma visão chocante do ambiente que sempre julgara pardo e então lhe surgia tremulamente bicolorido (verde bilioso e lilás convulsivo.[...]”⁴⁰ (GF, p. 89)

E ainda “[...] através dos vidros da janela, transpareciam pedras musgosas da casa fronteira [...]”.

³⁹ Op. cit., p. 938-43

⁴⁰ Op. cit., p. 89

Ou então,

[...] O espelho defeituoso na parede paralela à cama deu-lhe uma imagem deplorável do olho dorido que ele achou verde. Tudo, aliás, era agora verde: o seu olho como o seu rosto.[...] (GF, p. 89)

Aqui se percebe claramente o valor negativo da cor, que sugere doença, podridão e morte. Neste aspecto de deteriorização, o verde está ligado ao estado de pós-embriaguês de Duarte Henrique. Este é reforçado pelo lilás convulsivo do primeiro exemplo. O lilás denota tristeza e perdas dolorosas. A esmeralda, que é uma pedra papal, mas é também a de Lúcifer antes de sua queda; a Amazônia, pulmão do mundo, não faz muito tempo era chamada de “inferno verde”. Ainda de acordo com Chevalier.

O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla “o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte.
É a imagem das profundezas e do destino.”⁴¹

Maria Alexandra borda uma toalha e, neste manusear de cores, temos indícios de seus sentimentos e emoções.

As rosas da toalha seriam vermelhas, ou príncipe negro, um vermelho escuro. O vermelho é universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, é a cor do fogo e do sangue.

O vermelho claro, brilhante, centrífugo é diurno, macho, incitando a ação. Já o vermelho – escuro é noturno, fêmea, secreto, centrípeto, representa o mistério da vida. É a cor da alma, da libido e do coração. Iniciático, este vermelho sombrio possui também uma significação fúnebre. Convém lembrar que Maria Alexandre sentia-se como em um túmulo dentro de sua casa. No Japão onde o vermelho é usado quase que exclusivamente pelas mulheres, é um símbolo de sinceridade e de felicidade. Também não nos esqueçamos de que a rosa designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. Assim quer nos parecer que a rosa bordada na toalha, seria o simbolismo da própria mulher, uma vez que a flor muitas vezes é ligada ao culto da Virgem. Mas, pelo

⁴¹ Op. cit., p. 943

fato de ser vermelho-escuro, denotando como vimos acima o mistério da vida, portanto a maternidade, tem também um componente de sofrimento.

E, como sabemos o casamento de Maria Alexandra era pautado pelo sofrimento.

Também na toalha há sugestões de amarelo-baço. Mais uma vez, recorremos a Chevalier⁴² que nos diz ser o amarelo uma cor quente e expansiva. É a cor do sol e do ouro, o que lhe confere o significado de eternidade, luz e vida.

O amarelo é o veículo da juventude e do vigor.

Também na China é a cor da fertilidade. No seu aspecto negativo, é a cor da traição e, popularmente, é a cor do desespero. No Islã, o amarelo-baço significa a traição e a decepção.

Para Maria Alexandra, o casamento não deixou de ser uma decepção, daí o amarelo-baço, cor sem vigor, sem vida.

A bainha da toalha poderia ser azul – céu ou verde-pardo. Novamente é Chevalier⁴³ quem nos diz ser o azul a mais fria e imaterial das cores.

Quando aplicada a um objeto, esta cor suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. O azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. Claro, o azul é o caminho da divagação e, quando escurece, torna-se o caminho do sonho. Domínio, ou antes clima da irrealidade ou da super-realidade imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como as do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. Um ambiente azul acalma e tranqüiliza, embora não tonifique como o verde, uma vez que fornece uma evasão sem sustentação no real, apenas fuga que, a longo prazo, se torna deprimente.

Quanto ao verde-pardo é o verde que perdeu seu viço, sua força. De um modo geral, a vida das personagens femininas mais notadamente. Maria da Luz, Maria Alexandra e Paula Fernanda é sem brilho, sem viço, até deprimente, cada uma encerrada em suas próprias carências e dramas existenciais, sem conseguirem, efetivamente, se comunicar com os outros.

“Seria branca a bainha como o pecado era negro?” (GF, p. 70)

⁴² Op. cit., p. 40

⁴³ Op. cit., p. 107

Chevalier⁴⁴ nos diz que o negro e o branco são cores opostas entre si, podendo ambas situar-se nas duas extremidades da gama cromática. O negro é, geralmente, associado às trevas primordiais, ao indiferenciamento original. Neste sentido lembra a significação do branco neutro, do branco vazio, e serve de suporte a representações análogas como as dos cavalos da morte, às vezes brancos, às vezes pretos. Também o preto possui um sentido de obscuridade e de impureza. Em seu aspecto negativo, o negro é a de um luto sem esperança, um nada sem possibilidades, uma morte depois da morte do sol; é a perda definitiva. Já em seu aspecto positivo é a cor do mundo subterrâneo onde se efetua a regeneração do mundo diurno. No Egito Antigo e na África, o preto é a cor da fecundidade; da terra fértil e das nuvens carregadas de chuva. É a cor das águas profundas, que contêm o capital da vida latente. O negro reveste o ventre do mundo, onde na escuridão geradora, opera o vermelho do fogo e do sangue, símbolo da força vital.

Já o branco, às vezes, também sugere a morte mas não como finitude e sim como recomeço, já que a morte é um momento transitório situado na ponta de junção do visível e do invisível. É a cor do candidato-candidus - aquele que vai mudar de condição, significativa de submissão e de disponibilidade, como a das noivas ao dirigir-se para seus esposais. É a cor da pureza, que não é originariamente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando que nada foi realizado ainda.

No seu aspecto positivo, o branco é o atributo daquele que, depois de uma prova iniciativa, se reergue, sai vitorioso da prova. Cor usada após o batismo nos primeiros tempos, significava a cor do renascido para a verdadeira vida, uma vez que este renascido agora está livre dos ataques das paixões através de uma firme e divina constância, e ao aspirar ardentemente à unidade, renuncia ao que havia nele de desregrado. Entre as celtas este branco positivo era reservado à classe sacerdotal, tanto é que os druidas vestiam-se de branco. Cor solar, o branco torna-se símbolo da consciência diurna desabrochada. Relaciona-se com o ouro; e isso explica a associação destas duas cores na bandeira do Vaticano, através da qual se afirma na terra o reino do Deus cristão.

⁴⁴ Op. cit, p. 140-44 e 740-44

Como sabemos Maria Alexandra era totalmente submissa ao marido, portanto o branco em seu aspecto negativo; seu marido Mateus representava-lhe o pecado; daí o negro também em seu aspecto negativo.

Na mesma passagem do romance, ainda nos deparamos com o cinza: “o cinzento é um azul que envelheceu⁴⁵” Atentando para o significado da cor, chegamos à noção de resto, valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida”, no dizer de Chevalier⁴⁶.

Podemos pensar em dois aspectos da vida da personagem ao referir-se ao cinza. Tanto podemos ter em mente o desgaste de seu casamento com Mateus, como num aspecto recorrente nas narrativas intimistas, que é o de as personagens sentirem-se prematuramente velhas e cansadas diante da vida, não tendo, portanto, forças para enfrentá-la.

Por tudo o que foi aqui exposto, pode-se concluir que a linguagem simbólica além de emprestar ao texto uma aura de beleza e de encantamento, torna-o mais rico em sugestões, mais profundo em significados.

4.3 O Símbolo Angustiado da Sobrevivência

Pelo fato de ser uma personagem bastante complexa e também porque a narrativa gira em grande parte ao redor de Paula Fernanda e das conseqüências das ações desta personagem é que vamos tratá-la numa parte.

Paula Fernanda faz parte da galeria de personagens femininas desenhadas por Fernanda Botelho e, assim como as outras, apresenta suas carências e sofrimentos. Ela também é um ser angustiado, a procura de si mesma.

É a filha mais nova de Maria da Luz, a Lulu Rebenta e de Luis Soares. E, como sua mãe o fora na juventude, Paula Fernanda, quando menina, era estouvada e insuportável; moça, era arrogante e autoritária.

Assim como seus irmãos, cresceu em um ambiente onde reinava a indiferença, com o pai sempre mergulhado em seus estudos e alheio ao que acontecia com sua família, com sua mulher e sempre a exigir dela uma

⁴⁵ Op. cit., p. 247

⁴⁶ Op. cit., p. 247

contenção no modo de falar e de agir que Maria da Luz naturalmente não possuía.

Luis Soares vive à margem da família. O mesmo se dá com Maria da Luz que, para agradar ao marido renuncia a sua personalidade e assume os cuidados com os altares da igreja local. Quando exigia dos filhos silêncio e contenção em casa, era mais por hábito do que por convicção.

Paula é autoritária e está sempre pronta a defender seu ponto de vista com veemência. É ela que diz: “Mas eu mordo, eu mordida, e continuarei a morder”. (GF, p. 147)

Morta a mãe e a Chiquinha no convento, Paula passou a reinar absoluta. E, com toda esta autoridade, pôs a Rosa para dentro de casa, a despeito de todos os protestos.

Adiante, pequena”, murmurou a empurrar uma Rosa hesitante e temerosa junto ao portão da quinta. E, para lhe dar confiança e lhe estimular o arrojo, atirou-lhe, sempre em sussurro, uma garantia: “Aqui nesta casa quem manda sou eu. Só a mim é que tens de obedecer. O resto ... (ia dizer “que ladre”, mas não ousou), o resto (repetiu não conta e não te interessa). (GF, p. 154)

Paula Fernanda sente-se só, sente aquele tipo de solidão que nos acomete apesar de estarmos rodeados por pessoas. É a solidão típica do homem moderno que se sente ilhado por, muitas vezes, não ter quem compartilhe dos mesmos sentimentos e ideais.

De vez em quando, sinto este desejo de ficar sozinha. Fecho também as minhas janelas, enfio-me na cabeça, e fico muito quieta. E sozinha. É assim que resisto à minha solidão, a esta insuportável solidão. Torno-a ainda maior, e fico saciada. Depois, saio de cabeça; abro as janelas, e a insuportável solidão parece-me comparada, carregadinha de coisas. Como uma parreira esquelética no Inverno e, depois carregadinha de cachos antes da vindima. (GF, p. 235)

É curiosa a figura da parreira aqui. Para nós ela sugere, pelos seus cachos, ser a portadora do néctar vivificante, e pelo vinho, devido a sua, cor traz também o simbolismo da revivificação, da reabilitação do ânimo. Como se Paula Fernanda tirasse de sua “embriaguês” de solidão, forças para continuar vivendo. Esta personagem também é uma exilada em seu mundo cheio de

recordações; exila-se ali para talvez tentar fugir do exílio em que vivem as pessoas de sua relação.

Como já foi dito, muitas personagens de narrativas introspectivas de autoria feminina sentem-se envelhecer antes da hora, devido ao tédio e à angústia que as invade. Com Paula Fernanda não é diferente, pois perante um Duarte Henrique sorridente, e que ela já presumira, viria pedi-la em casamento, ela pensa: “Sou ainda moça mas envelheci de pasmo e de espera”. (GF, p. 265).

Para alguém tão independente quanto esta personagem, também geralmente criticada, objeto de escândalo muitas vezes, sentir que alguém a ama da maneira como ela é, e por causa da maneira de ela ser, é realmente algo estonteante. Esta descoberta ocorre quando a personagem está no sótão cheio de recordações e, sozinha, lê a carta de Afonso. Tal espaço, segundo Bachelard⁴⁷, é bem apropriado para este tipo de descoberta, pois os pensamentos e sonhos ligados à parte alta da casa – na casa imaginada como um ser vertical – são claros e felizes.

A alegria pareceu-lhe imensa para caber entre as quatro paredes do sótão, tinha de transmitir a alguém, à Rosa, por exemplo; dizer-lhe que o amor existia, que a promessa tinha de ser cumprida para ser livre e merecê-lo. Asfixiava entre as quatro paredes. (GF, p. 237)

Quando Duarte Henrique a pede em casamento, Paula Fernanda ouve o seu “canto da cotovia”. Neste instante há a libertação da personagem: “acabara-se a o castigo, o quarto interior, isolado”. (p. 275).

É o momento de epifania da personagem. Agora ela é amada e livre para poder amar. É o momento quando ela se assume como mulher e como merecedora de amor.

De acordo com Chevalier⁴⁸, a cotovia evoca o ardor de um impulso juvenil, o fervor e a manifesta alegria da vida. Seu canto, por oposição ao do rouxinol, é um canto de alegria.

⁴⁷ BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Coleção Os Pensadores, vol. 38. Abril Cultural, s/d, p. 367

⁴⁸ Op. cit., p. 296

Como podemos observar aqui a cotovia vem a ser bastante apropriada para um momento de epifania, pois agora Paula Fernanda tem o direito de ser feliz.

A personagem parte com Afonso. Em um trecho da carta que ela escreve a ele pedindo-lhe que fosse buscá-la, Paula diz:

e o meu amor por ti, Afonso! Não sabias?
O meu amor, toda a minha vida, tudo o que te dou numa segunda virgindade” (GF, p. 278)

Por segunda virgindade, entenda-se aquela da alma. A virgindade de um coração que nunca havia amado antes e que Afonso recebe agora íntegro e puro.

Não podemos deixar de assinalar aqui um traço do Romantismo onde a virgindade da alma assumia um dos atributos mais altos das protagonistas romanescas. No século XIX a virgindade física era o bem maior que uma mulher poderia ter. Mas, pensando em *Lucíola*, de José de Alencar ou em *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas, a revalorização da mulher que já havia perdido a virgindade física, assim como Paula Fernanda, se dá justamente pela virgindade de alma. Embora *A Gata e a Fábula* tenha sido escrito em 1960, quando se inicia a revolução sexual, não podemos nos esquecer de que Portugal, na época, vivia em pleno Salazarismo, que se caracterizou também por um conservadorismo bastante grande de costumes.

5. LYA LUFT: *EXÍLIO*

Exílio, de Lya Luft, narra a história de uma mulher em busca de si mesma, de sua identidade. A narradora – protagonista não tem nome; só sabemos de sua profissão que é médica obstetra.

Profundamente marcada por uma infância infeliz, ela tenta assim como as outras personagens femininas da obra, encontrar suas raízes perseguindo sempre a felicidade, porém sem nunca encontrá-la.

Quando menina vive em casa dos pais e na companhia de um irmão mais novo.

Sua mãe, alcoólatra, é totalmente ausente da vida dos filhos e da casa.

- Porte de rainha – diziam as pessoas falando de minha mãe, e eu sentia tanto orgulho.
Era branquíssima, nunca tomava sol, diziam que para manter-se alva. Pele acetinada, rosto de estátua.
Numa das mãos, um copo d'água; eu pensava, como ela tem sede! Mais tarde saberia que não era água: era gim. Minha mãe bebia já na hora de acordar. Fazia isso desde muito mocinha, e parecia não haver cura para o seu mal". (E, p. 18)

A narradora sente-se profundamente rejeitada pela mãe, e se alguma vez fazia alguma queixa para o pai, este sempre tomava o partido da mãe, dizendo que ela era uma pessoa frágil “um bibelô precioso” e que todos precisavam ter muita paciência com ela.

Gabriel é o irmão da narradora, alguns anos mais novo do que ela. Quando criança pequena era calmo e risonho, depois começa a dar sinais de sério problema mental.

No dia em que a narradora descobre que sua mãe é alcoólatra, parece-lhe o Anão. Esta personagem também não tem nome e sempre esteve junto da

narradora em seus momentos de solidão “me viu na rara alegria e na grande tragédia, sabe da minha solidão; é a única pessoa desta casa que sabe de mim, porque Gabriel não sabe de nada”. (E, p. 45).

O Anão é sempre sinistro e zombeteiro, “sempre no seu terninho preto, grande demais, as bainhas das calças desabando sobre os sapatões rombudos quando caminha”, (E, p. 30).

Seu chapéu coco, sua cara enrugada e sua cabeçona ajudam a compor um quadro de mistério.

Durante o período de faculdade e nos primeiros tempos de seu casamento com Marcos, a narradora passou por um período feliz, então o Anão desaparece. O Anão volta quando a protagonista refugia-se na Casa Vermelha, depois de descobrir as traições do marido que a julgava médica eficiente, mas mulher desinteressada e desinteressante. Depois de muitas brigas e reconciliações, a narradora sai intempestivamente de casa, deixando seu filho Lucas de seis anos. Tentou convencer o filho a ir embora com ela, mas o menino estava irredutível; queria sua casa, seus pais e seu cachorro, Moranguinho.

A Casa Vermelha tem esse nome devido à cor vermelha desbotada de suas paredes

dentro e fora, lascas de tinta saindo por toda parte como pele velha revelando feridas mais velhas ainda, em tom alaranjado “De longe parece, ferimento no morro”. (E, p. 32)

Na verdade é uma pensão decadente que abriga um universo de perdedores, de exilados, mulheres em sua maioria. Temos ali a Moça Loira e a Moça Morena que vivem um amor proibido; a Velha sempre esperando seu filho voltar do mar, onde se perdeu; a Mulher Manchada, que a princípio tenta ocultar suas manchas, com mangas compridas e decote alto, mas depois, parece sentir orgulho delas. Também habitam a casa as duas criadas, duas caricaturas de mulher, o Enfermeiro taciturno, Gabriel e, depois, a Menina Gorda e seu pai.

A narradora instala-se nesta casa à espera de casar-se com Antônio, casamento sempre adiado porque este, embora viúvo, tem um filho com sérios problemas mentais.

Enquanto espera, e querendo manter em segredo sua profissão, a narradora consegue um emprego de secretária na mesma escola onde fora aluna interna e, ali reencontra irmã Cândida. Note-se que esta é a única personagem feminina que tem nome em toda a narrativa. Irmã Cândida fora a mãe que a narradora não teve, uma vez que lhe deu carinho, atenção e amor, durante sua adolescência. Também, foi a primeira pessoa a lhe falar de Deus, já que seus pais não eram religiosos.

Durante o período em que está na Casa Vermelha, a narradora é tomada de remorso por ter deixado seu filho e pela incerteza diante do futuro, por isso sua grande depressão.

Finalmente, vai passar um fim-de-semana na casa de Antônio, para conhecer a casa e o filho dele. Toda boa vontade em relação ao doente e até mesmo o amor por Antônio desaparecem diante daquele corpo mole como o de um boneco de pano e que não consegue articular uma única palavra.

Decepcionada com tudo e consigo mesma, ela volta para a pensão, e depois de um passeio pela floresta, sempre guiada pelo Anão, resolve voltar para casa e tentar encontrar alguma tranqüilidade e equilíbrio, apesar de tudo.

Quando toma esta decisão, o Anão morre porque ela conseguiu encontrar-se consigo mesma e com disposição para reconstruir sua vida.

5.1 O Exílio da Mulher

Nas sociedades patriarcais, a mulher sempre esteve em segundo plano. Confinada ao lar, ela não tinha chance de dar vazão a sua criatividade artística ou atestar sua capacidade em outros setores da sociedade tidos como masculinos, tais como a política, finanças ou ciências. Seu papel sempre foi pré-determinado, cabendo a ela a primeira educação dos filhos e os cuidados com a casa. Em suma, a mulher não conseguia ter uma identidade, o que sempre gerou frustração.

Sempre foram muito poucas as mulheres que se destacaram nas ciências, como Marie Curie ou Melanie Klein ou nas letras como Júlia Lopes de Almeida, no Brasil e Irene Lisboa, em Portugal.

A partir da segunda metade do século XX, já há muitas mulheres que se destacam nas letras, como Fernanda Botelho e Lya Luft.

Em *Exílio* a narradora se isola na Casa Vermelha não apenas para esperar o dia de ir morar com Antonio, mas principalmente para tentar se encontrar como pessoa e como mulher. Aliás todas as outras personagens femininas do romance também estão à procura de si próprias.

A mãe ausente e seu posterior suicídio deixaram marcas profundas na narradora e em seu irmão. Quando crianças já viviam sozinhas, sem amigos, e com o passar do tempo a narradora sem o marido e sem o filho, sua solidão aumenta. No caso da protagonista, este *Exílio* leva-a a um mergulho em seu inconsciente, simbolizado pela floresta, espaço que passa a simbolizar o resgate de sua identidade, sua individualidade. Este mergulho também funciona como um rito de passagem, porque ao sair da floresta sente-se mais forte e capaz de voltar para casa para reaver seu lugar na sociedade, como médica, e mãe de Lucas.

Podemos dizer que *Exílio* é uma narrativa de encaixes, pois à medida que progride, vão se encaixando outras histórias com outras personagens que compõem este painel de exilados. Dizemos que são todos exilados, pois todas as personagens têm em comum o fato de não morarem em suas casas e também o fato de todas estarem à espera de alguma coisa ou de alguém. A falta de nomes para as personagens, significa ausência de identidade.

A Moça Morena e a Moça Loura se exilam na Casa Vermelha pois lá conseguem viver seu amor interdito, uma situação de transgressão já que a sociedade não as aceita. “Esse oblíquo amor que não assumem liga-as com rumorosos fios, perceptíveis como os súbitos sopros na minha floresta” (E, p. 107).

Elas vieram do interior onde eram professoras. É claro que delas se esperava que professassem as mesmas “verdades culturais” do restante da sociedade. Ambas sentiam-se deslocadas em suas respectivas famílias e decidiram morar juntas. Foi então que se descobriram apaixonadas uma pela outra. Mas o medo de serem descobertas e do possível escândalo que isto ocasionaria levou-as a procurarem “uma cidade maior onde ninguém as conhecesse” (E, p. 25). A transgressão a que nos referimos também se verifica pelo fato do desvio que o homossexualismo representa. Ambas tiveram mesmo que encasular seus desejos reprimidos.

No entanto, a Moça Loura traz a morte dentro de si. Como Anemarie em *A Asa Esquerda do Anjo*, ela traz à tona o jogo de parceria da vida e da morte. Seu corpo devastado pelo câncer lembra a fatalidade que acompanha as perdedoras e também a sua doença moral. “Quando me virei para sair, brotou no lençol, à altura do sexo da Loura, uma flor de sangue.” (E, p. 157). Em seu exílio, na Casa Vermelha, puderam viver esse “oblíquo amor” até o fim sem que esta ligação fosse execrada pela família.

A outra personagem exilada é a Velha, que também nos apresenta uma história de transgressão, já que se trata de adultério.

“Teve uma vida boa; alegre; dois filhos, marido bondoso, cotidiano tranqüilo, tudo sólido”. (E, p. 83). Ela e o marido tinham uma casa de praia onde passavam as férias de verão. Numa dessas ocasiões teve de ficar só, porque o marido estava muito ocupado na cidade. Com o casamento já “amodorrado”, (E, p. 83) acabou apaixonada por outro homem. De início rejeitou o sedutor, mas aos poucos foi cedendo e acabou por persegui-lo “como quem obcecado persegue a morte”. (E, p. 84), entregando-se finalmente a ele. Seus instintos sexuais reprimidos procuraram um outro objeto de amor.

Tarde quente; crianças dormindo cansadas da correria da manhã na praia; empregada provavelmente na casa vizinha. Ela saiu pela areia, caminhou longe, descalça, e era como se já estivesse nua. Encontraram-se no lugar marcado, rolaram pelas dunas como bichos, delírios que ela não conhecesse nem na lua-de-mel. Muito mais tarde, recompôs-se, tentou tirar a areia da pele e da roupa, e voltou para casa sonâmbula.” (E, p. 84)

Note-se que este estado de sonambulismo envolve também as Moças (quando são desenhadas por Gabriel fazendo amor na beira do telhado), e também a Mãe da narradora, que perambula pela casa como uma sonâmbula, sempre de copo na mão.

O drama da velha ampliou-se quando ao chegar em casa soube do desaparecimento do filho mais novo, que, acordando, saiu à procura da mãe. Como castigo, foi renegada pelo marido.

O marido casou de novo, criou a filha; nunca mais quis ver a renegada; a filha agora adulta, algumas vezes a vinha ver na Casa Vermelha, onde aportara depois de longos descaminhos”. (E, p. 86)

Mais tarde tomada pela loucura, ficou conhecida como a “doidinha da fazenda”. Posteriormente, recuperara a lucidez, restando apenas certa vaguidão (sonambulismo). Também continuava com aquela “ânsia de ambulatória” (E, p. 86) de sair à procura do filho. Agora só não o fazia pois faltavam-lhe forças. Restava-lhe a morte, que ela obcecada perseguiu transgredindo mais uma vez a família patriarcal.

Podemos encarar a mulher com vitiligo, ou seja, a Mulher Manchada como um arquétipo da mulher transgressora carregando suas manchas morais, sem poder libertar-se delas.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁴⁹ a mancha é um símbolo de uma degradação ou de uma anomalia, ou ainda de uma desordem. No início a Mulher Manchada sempre fingia ler uma revista para não estabelecer contato com pessoa alguma. Em seu silêncio denunciava seu exílio. Duas posturas são reveladas ao leitor quanto à vestimenta: de início aparece “vestida com decote alto e mangas longas apesar do calor. Sentada à sombra de sua folhagem imaginária, fingia não ver nada” (p. 41). Depois

deu um estranho espetáculo: apareceu num vestido branco, bem decotado, braços nus, revelando sua pele rendilhada até onde era possível. Agora não finge ler, mas “nota-se que ostenta sua doença como um ornamento” (E, p. 183)

Mais ainda carrega também “brincos e pulseiras tintilantes”, só sendo reconhecida “por causa da pele” (E, p. 195). Ostentar suas manchas significa assumir os próprios erros, a sua condição de transgressora.

Apesar de não se conhecer a história da Mulher Manchada é possível ver nesses atos sintomáticos, índices da repressão sofrida. Além disso, o fato de usar adornos que chamem a atenção sugere que ela se aceitou tal como era, e faz com que a sociedade também a aceite. Não podemos nos esquecer da cor branca, que aqui assume seu aspecto positivo, isto é, o de um renascimento.

Outra personagem que engrossa a fila de perdedoras é a Menina Gorda. Ela seu pai eram hóspedes ocasionais da Casa Vermelha.

⁴⁹ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*, p. 584

Era uma menina de quinze anos, “saia e blusa de colegial antiga. Óculos de fundo de garrafa; cabelo comprido e liso, que não lava há muitos dias. Tão retraída quanto a mulher manchada engaiolada no universo de suas eternas revistas. (E, p. 110)

O pai contrasta com ela: em primeiro lugar não é gordo e em segundo lugar “tem uma animação cansativa: fala sem parar (...) dá grandes risadas” (E, p. 110). Mais ainda “cultiva a gordura da filha como se cevasse um bicho” (E, p. 110), e a menina “parece inteiramente devotada a sua comida (E, p. 111). Notamos desde logo a figura castradora do pai e a conseqüente submissão da filha. A ingestão excessiva de alimentos dados pelo pai aponta para a ingestão compulsória dos seus próprios valores e a castração dos desejos da menina. Segundo a Menina Gorda, o pai é uma “pessoa culta” (E, p. 117), mas há na sua afirmação um “lampejo de ironia e um “brilho de crítica” (E, p. 117) que referenciam uma cultura patriarcal. Apesar de não conseguir transgredir esses valores, há na menina e nas outras personagens femininas uma consciência de que a doença da filha é o próprio pai: “O pai é que deve ser a doença dela”, (E, p. 111).

O seu exílio nesta gordura patriarcal e o seu desejo de “um regaço de mãe” (E, p. 118) são também causadores de sua timidez e formam um círculo vicioso no qual a personagem vive: excesso de gordura, não aceitação de si, daí a timidez, castração paterna descontada na comida, e assim sucessivamente.

As Criadas que fazem praticamente todo o serviço da Casa Vermelha são duas “caricaturas” (E, p. 34). Completamente alienadas na sua condição de serviçais, representam uma representação deformada e grotesca da mulher, por isso sempre risonhas e parecidas como se fossem irmãs: “baixinhas e vesgas, pernas tortas, orelhas de abano”. Uma dupla incompetente e desagradável” (E, p. 23). Alheadas sem domínio próprio, elas se constituem meros objetos. Para elas o trabalho longe de ser uma conquista é servidão.

Uma personagem que não habita a Casa Vermelha, mas está presente ao longo da narrativa é a Mãe da narradora ou como o Anão a chama: Rainha. É com a Mãe que a narradora procura restaurar sua comunhão.

Era uma “mulher grande, maior que meu pai” (E, p. 18). Mãe ausente, não se importava com os filhos; em seu estado sonambúlico vagava pela casa

e pelos corredores sempre com copo de gim na mão. Seu exílio e transgressão começaram quando ainda era muito jovem, pois sabe-se que ela bebia desde mocinha. O cheiro da Mãe, um misto de bebida e de perfume também impregnam toda a narrativa. A cor verde dos seus olhos é ambivalente, pois o verde é o “despertar das águas primordiais, é o despertar da vida”⁵⁰. De fato se encararmos a mãe como doadora de vida seus olhos passam a ter tal conotação. Por outro lado, o verde também é a cor da podridão, da deteriorização, o que também cabe à personagem uma vez que ela se deteriora na bebida, o que culmina com a deteriorização total pelo suicídio.

É curioso notar que apenas na cena da morte da mãe, é que temos uma imagem de aconchego entre a Mãe e os filhos:

Junto de seu grande corpo abandonado numa posição estranha, de costas, mas torcido para o lado, Gabriel também dormia, parecendo um bebê que acabasse de mamar; ainda tinha entre os lábios o bico escuro do seio de nossa mãe (...)
De repente tive sono; deitei-me do outro lado de minha mãe, só para descansar um pouquinho e saborear aquela tão inusitada intimidade (E, p. 70)

Esse comportamento da Mãe é o reflexo de um conflito a princípio desconhecido do leitor e também da filha: o desejo insaciável que a mãe teria por água, fonte de vida e só mais tarde a filha, descobre ser por gim, fonte da morte. Este desejo pela bebida gera um estado de sonambulismo e alheamento, denunciando um desejo reprimido, em relação ao prazer. Suicidando-se a mãe volta contra si um desejo de morte provavelmente dirigido anteriormente contra alguém, conforme nos diz Freud⁵¹:

... é provável que ninguém encontre a energia mental necessária para matar-se, a menos que, em primeiro lugar, agindo assim, esteja ao mesmo tempo matando um objeto com quem se identificou e, em segundo lugar, voltando contra si próprio um desejo de morte antes dirigido a outrem”

Mas a Casa Vermelha também abriga personagens masculinas anônimas, designadas apenas pela sua profissão ou função progenitora. Ali encontramos o Enfermeiro e também Gabriel, este nominado, irmão da

⁵⁰ Chevalier, Jean e Alain, Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*, 2003.

⁵¹ Freud, S. *A Psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*, V. XVIII, p. 202

narradora. Ainda na galeria de personagens masculinas, encontramos o marido Marcos, o filho Lucas e o amante, Antônio, sendo que de uma certa forma eles também contribuem para o exílio da Doutora.

Quanto ao pai da narradora, este aparece aqui e ali, ora no “encalço” (E, p. 18) da mãe, ora dissimulando a verdade sobre ela, que oculta dos filhos” (E,p. 60)

Mesmo depois da morte da Mãe, tudo o que a narradora conseguia dele, quando tentava reconstruir sua história era “alguma revelação involuntária” (E, p. 14). Temos então a figura patriarcal tentando salvar as aparências, tentando fazer sobreviver a instituição familiar falida, o seu lugar e prestígio. Chama-nos a atenção em *Exílio* a transgressão feminina, a começar pela figura materna, o que reafirma a falência da família patriarcal já assinalada também em *Reunião de Família*, obra de 1982.

Há ainda a “voz de bêbada” (E, p. 24) alguém que fala ao telefone ao longo da narrativa, semelhante a um “chamamento de poço” (E, p. 23), que tenta comunicar-se com a narradora emitindo sinais que vêm de um reprimido distante.

A história da protagonista envolve toda uma gama de situações familiares: orfandade, internato, casamento, separação, amante, direito sobre o filho da primeira relação. No entanto, há um dado novo em relação aos romances anteriores, que é o fato de a personagem nuclear ter uma profissão, a de médica obstetra, enquanto as personagens nucleares dos outros romances eram somente donas-de-casa. Isto representa uma conquista para a mulher, o fato de deixar o espaço da casa para ter uma profissão que até pouco tempo, era exercida por homens.

Apesar disso, esta ruptura com os papéis tradicionais reservados pela sociedade patriarcal faz com que a narradora questione sua profissão como geradora de transtornos familiares, sentindo-se culpada por ter tão pouco tempo para exercer seu papel de mulher. O marido passou a traí-la e justificou-se dizendo que ela “era a médica eficiente, mas a mulher desinteressada e desinteressante; nem para o filho ligava” (E, p. 49). Ainda, a traição de Marcos traz à tona a “velha ferida” (E, p. 100) que nunca cicatrizou. Depois da separação ela muda de cidade, indo morar temporariamente na Casa

Vermelha, onde também está Gabriel, seu irmão doente, e onde ela tenta reconstruir sua vida, exorcizando-se de suas perdas.

Então sobrevivo a mais um dia de espera e dor. E perdas as recentes, feridas com sangue vivo: minha casa, profissão, amigos, cidade, segurança e meu único filho, Lucas. (Que tem seis anos e não consegue me entender). Perdas antigas quase esquecidas mas agora reavivadas, e cheias de pus; o tempo as infeccionou e eu nem sabia: a morte de minha mãe, de meu pai; a morte de meu irmão, pois de certa forma, embora viva aqui no andar de cima cuidado pelo seu Enfermeiro, ele também morreu (E, p. 21)

Na juventude, nas aulas de anatomia na faculdade de Medicina, a narradora encontrou uma “mulher dividida” (E, p. 102) verticalmente ao meio. Essa dissecação da cabeça da mulher aponta metonimicamente para a divisão interior dela mesma “entre esperança e depressão” (E, p. 102) e também para a divisão interior das demais personagens femininas.

Neste romance narrado em 1ª pessoa, a voz da narradora denuncia a procura do lugar do feminino, objetivando transpor seu exílio, seu ostracismo.

5.2. Foco Narrativo, tempo e espaço

Em *Exílio*, há um espaço – elo, a Casa Vermelha, onde as personagens vivem. As pessoas que habitam esta casa nada têm em comum, a não ser o espaço físico, pelo qual transitam.

Sobre este espaço o narrador protagonista, faz conjecturas, desvelando a subjetividade de sua postura narrativa:

Que mundo, o desta Casa, Deve ter sido luxuosa: hoje abriga naufragos, que aportaram aqui Deus sabe como e de onde; e para quê. Formamos uma fauna e tanto: as Moças, que parecem apaixonadas; eu, a mulher retraída, coberta de vitilígio, e que não fala com ninguém; minha vizinha de frente, velha e alquebrada, provavelmente um tanto caduca; e pouca gente mais; algumas só vêm para as refeições: jovens estudantes, únicos animados à mesa. (E, p. 20)

Copos engordurados, cor desbotada, lascas de tinta na pintura reforçam o aspecto decadente do espaço que abriga pessoas isoladas, solitárias,

exiladas em si mesmas. O desolamento, a solidão, o vazio das pessoas que dividem este espaço é, explicitamente, veiculado pelo narrador:

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Todos com sua grande nostalgia, sua insaciável sede, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas. (E, p. 47)

O narrador capta a realidade fragmentária e dinâmica do mundo e do homem modernos: a solidão, o desamor, o exílio, a sensação de ser um estrangeiro no mundo e representa esta realidade, valendo-se de um espaço onde se reúnem os errantes, os desgarrados, “uma ligação fortuita e sem raízes”. (E, p. 108). Transborda da tessitura da escrita um clima de dor, de tédio, de falta de sentido para a vida.

Chove sobre a floresta. Chove forte sobre a Casa Vermelha, que carrega na noite seu fardo de sofrimento e loucura, vidas desconectadas, sem raiz... mas de certa forma unidas entre si por falta de um destino, de um sentido. Precário barco: quem é o timoneiro? (E, p. 153)

A narrativa é composta de várias histórias que se encaixam para desvelar a presença do exílio, da solidão, do vazio, como tema principal da obra. Cada personagem tem a sua própria história. Tal estrutura narrativa possibilita a existência de um foco narrativo bastante peculiar: ora a Doutora é o narrador – protagonista, em primeira pessoa, ora a Doutora é o narrador observador em terceira pessoa. Exemplos:

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. (E., p. 47)

Se eu pretendesse ficar aqui mais tempo acho que nunca mais conseguirei trabalhar. Eu que amava minha profissão; sentia estar também parindo aqueles bebês [...] Nunca mais terei aquelas mãos firmes, aquele feito autoritário e sereno. (E., p. 46)

A história principal, encaixante, é a da Doutora, que é o narrador – protagonista. Ela conta, em primeira pessoa, fatos relacionados com ela mesma, tal como os vivencia ou vivenciou. O ponto de vista localiza-se num

centro fixo, o da personagem – protagonista, registrando suas percepções, sentimentos e pensamentos. O narrador já adulto escreve sobre o seu presente, seu passado e seu futuro, havendo, portanto, uma interpenetração dessas modalidades temporais.

Há a convivência do presente e do passado. O discurso, nesta ação principal, é memorialista; o tempo oscila entre o cronológico não linear e o psicológico, quando o tempo cronológico é distorcido em função das vivências subjetivas das personagens.

O narrador – protagonista, no presente, diz:

Viro-me para escorraça-lo do quarto; finjo coçar o rosto, enxugo a lágrima. Quem sabe ele tem razão? Não herdei a beleza dela, mas é possível que ande com aquele seu ar sonâmbulo. (E, p. 13)

Abruptamente, o narrador abandona o presente, recua para outro espaço, a casa da sua infância, assumindo o discurso memorialista, no mesmo parágrafo:

Ela precisa isolada de tudo, como os secretos mundos dentro daqueles pesos de papel, cápsulas de vidro que meu pai colecionava. Precariamente ligada ao cotidiano. Na realidade, não estava conosco: vagava num outro reino, andando a esmo pela casa, copo na mão. (E, p. 13)

O narrador é o protagonista desta história principal, mas existem outras histórias na obra, das quais ele é, apenas, observador, talvez ouvinte. O narrador convive o mesmo espaço, com os protagonistas das histórias autônomas, ouve das próprias personagens ou de outros moradores da casa as suas histórias, reproduzindo-as, de forma fragmentária, comportando-se como um narrador observador, que analisa e emite juízos sobre suas personagens. Estas histórias são encaixadas ao discurso e à ação principal, a história encaixante, sob os mais variados pretextos e diferentes procedimentos narrativos.

Há a história da Moça Morena, na qual o narrador é uma personagem de menor relevo, que relata fatos ocorridos com personagens centrais desta história, em um foco de primeira pessoa: o Eu como testemunha. Tal procedimento retórico instaura a complexidade e a fragmentariedade do texto,

pois o narrador não é protagonista, é só testemunha da história principal relata um fato que ele ouviu, mas não vivenciou.

A Moça Morena é introduzida como personagem de menor relevo da ação principal, num diálogo sem compromisso com a Doutora. Há uma constante alternância de papéis: a sua própria história. A introdução da personagem no universo diegético desencadeia o relato desta nova história, cujas personagens principais são a Moça Morena e a sua companheira Loura, professoras do interior. O narrador interfere no relato desta segunda ação, inserindo suas reflexões e suas conjecturas sobre as personagens, estabelecendo um ir-e-vir entre o subjetivo e o objetivo, entre aquilo que o narrador pensa e aquilo que as personagens fazem:

Ela teria consciência do mal que a solapava? O mistério dos que carregam e nutrem a própria morte sem saber; ou, sabendo, interrogam o destino nas longas noites insones: como, quando, por quê? (E, p. 15)

O narrador apresenta sua vizinha de frente que tem quase oitenta anos. A simples menção desta nova personagem significa uma nova intriga; há um processo de encaixe e uma terceira história é englobada no discurso. Há a interrupção da história principal para que, de forma fragmentária, surja uma nova história. Neste caso, o narrador – protagonista, a Doutora, é o ouvinte. O desfecho desta terceira história é antecipado, quando o narrador – ouvinte percebe que a personagem principal, a velha, faz roupinhas de tricô, empilhando tudo nas cadeiras ou guardando nos gavetões. Pelo processo do discurso indireto livre, o narrador exibe a sua perplexidade diante deste hábito da personagem, justificável, já que o narrador das histórias encaixadas não é onisciente: “ Deve fazer tudo isso para vender e pagar sua pensão; mora aqui faz anos...”. (E, p. 28)

A história da Velha, que vinha sendo antecipada, de forma fragmentária, em menções esporádicas à personagem, transeunte da Casa Vermelha, é relatada pelo narrador: a Doutora, que conta a história que ouvira de sua vizinha, inserindo, no relato, as suas reflexões sobre as ações e as personagens desta nova história:

Sozinha, insatisfeita, acabou naquele verão apaixonada por outro homem. Tão inesperado e louco foi tudo aquilo que nem pôde se defender; nem se deu conta, a tempo, da paixão iniciante que logo lhe varara as entranhas. Fugiu como pôde, agarrou-se aos filhos, ao marido, aos preceitos, à virtude longa e facilmente exercida. Mas o demônio soprava na sua alma. (E, p. 83)

A arte representa a realidade. Em *Exílio*, a deterioração das relações humanas, as indagações existenciais do homem moderno são representadas através de uma organização peculiar dos significantes, que inclui a fragmentação do discurso e executa e realça a antilinearidade.

A incompletude, a transitoriedade, a vacuidade das relações humanas, a solidão, o exílio, a fugacidade do mundo moderno são representados através de enigmas, armados pelo narrador, responsáveis pela criação de significados e pela plurissignificação do texto literário.

A história de Antônio reforça a fragmentariedade do texto: há uma alteração na diretriz da linguagem, o narrador – protagonista, a Doutora, que, até agora, na história encaixante, se referira ao namorado em terceira pessoa, faz o seu relato, dirigindo-se a Antônio, chamando-o de você: “Você, pater dolorosus, sentado na poltrona, mesinha ao lado”. (E, p. 147)

O narrador, em sua inconstância, privilegia Antônio; instaura um novo procedimento narrativo, dirigindo-se a Antônio para falar sobre o próprio Antônio. É possível extrair significados da peculiaridade desta postura narrativa: Antônio não transita pela Casa Vermelha, é uma personagem que escapa do tédio, do exílio. Ama seu filho, dedica-se a ele, abre mão de seus próprios projetos, por amor ao próximo. Talvez, a salvação esteja na entrega, no amor, na generosidade. Antônio, quando a Doutora decide que não poderia viver com ele e seu filho doente, blasfema contra Deus: “- Deus é um filho da puta!!!” (E, p. 174).

É provável que esta blasfêmia possa ser uma pista para decifrar o enigma: na aceitação de um amor metafísico, de forças superiores às dos seres humanos, do mistério do mundo, estaria a salvação.

A história da Irmã Cândida, outra personagem que escapa da Casa Vermelha, que abre mão de si mesma para se preocupar com o próximo, fundamenta a postura interpretativa de que a Casa Vermelha é o espaço do

exílio; a salvação estaria fora deste espaço, na entrega ao outro, na possibilidade de abrir mão de si mesmo, em função do outro.

Irmã Cândida é apresentada ao leitor em um fragmento que resgata o passado do narrador – protagonista. Sua mãe se suicidara, a menina estava se sentindo muito só, o pai a colocara em um colégio de freiras, onde ela conheceu a Irmã Cândida. Esta personagem é identificada com a mãe alcoólatra da menina: “em vez de beber, reza.” (E, p. 96)

A Irmã Cândida preocupa-se com a menina, dedica-lhe uma amizade profunda e, mais tarde, quando ela já está adulta e só, a acolhe como amiga. Acredita nos dogmas da Igreja Católica, preenche a sua vida com a sua fé e com o amor ao próximo.

- Que vida cruel – comentei com Irmã Cândida quando lhe contei tudo isso, que ela certamente já sabia; as freiras estavam informadas sobre as nossas vidas.

- Deus é grande – ela respondeu, gostava dessa frase.

Espero que seja. Se não for, como vai me perdoar por deixar meu filho e por me interessar tão pouco por Gabriel? (E, p. 143)

Irmã Cândida morre. Em seu velório, a Doutora faz conjecturas sobre o sentido que teria tido a sua vida, qual teria sido o seu mistério pessoal, recordando-se das explicações que a freira dera sobre sacrifício e renúncia.

Pode-se interpretar que a Irmã Cândida amou a Deus e entregou-se ao próximo que necessitava dela. Foi feliz, escapou da Casa Vermelha.

A Doutora, depois da morte da Irmã Cândida, está na pensão. Sua única companhia era a Mulher Manchada. Em um momento de total desalento, a personagem indaga a si mesma sobre a grandeza de Deus. A dor é imensa e ela repete: “Meu Deus. Meus Deus”. (E, p. 195).

É como se houvesse um reencontro com Deus. A personagem decide abandonar a Casa Vermelha e voltar para seu filho. Talvez consiga.

5.3. O Espaço simbólico da Casa Vermelha

A Casa Vermelha é o espaço físico, onde ocorre a maior parte da narrativa. Lembramos que em uma narrativa de cunho intimista como esta, a ação é um fio tênue e muito fragmentado, com constantes voltas ao passado,

as analepses. Quando o romance começa a personagem nuclear já está nesta pensão decadente. Por outro lado, este mesmo espaço é um microcosmo habitado por seres, na grande maioria mulheres, que têm um vazio existencial muito grande. O leitor vê desfilar sob seus olhos um painel de estereótipos das mais diferentes situações sociais vividas pela mulher. Como já foi dito, todos os habitantes da Casa são anônimos e carregam suas histórias de sofrimento e dramaticidade.

Que mundo, o desta Casa. Deve ter sido luxuosa: hoje abriga náufragos que aportaram aqui Deus sabe como e de onde; e para quê. Formamos uma fauna e tanto: a Moças que parecem apaixonadas; eu; a mulher retraída coberta de vitiligo, e que não fala com ninguém; minha vizinha de frente, velha e alquebrada, provavelmente um tanto caduca; e pouca gente mais; algumas pessoas só vêm para as refeições: jovens estudantes, únicos animados à mesa. (E, p. 20).

Este anonimato das personagens reforça a situação de marginalização social na qual vivem em seus dramas, numa espécie de exílio da vida.

A dona da pensão, chamada pejorativamente de Madame, nunca aparece ali, sendo apenas mencionada. De uma certa forma, esta ausência constante nos remete à ausência da mãe, traço comum nas narrativas intimistas. Mãe ausente, casa e habitantes da casa abandonados.

“Uma pensão medíocre, pertence a uma mulher que nunca aparece. Todos a chamam de Madame: mas mora no centro da cidade, e certamente pouco se interessa por este lugar”. (E, p. 20-1).

“Há velhíssimos lustres de cristal, cobertos de pó e teias de aranha”. (...) (E, p. 24-5).

Toda a casa denuncia o interior das personagens cheio de angústia, e o binômio vida e morte que ronda as Moças e a Velha também se faz presente na Casa, e até na própria situação geográfica dela, já que fica isolada; “quase no fim do beco” e na frente e atrás dela temos a “floresta imponente” (p. 32).

O beco simboliza a falta de saída das personagens, só lhes restando a morte. Em contrapartida temos a figura da floresta, um verdadeiro santuário dedicado à vida, segundo os celtas.

A arquitetura da Casa também é bastante diferente:

Três andares, mais uma torrezinha onde deve morar o Anão. Beirais de madeira caprichosamente recortada, ar mourisco que nada tem a ver com o resto (p. 32-3),

o que sugere não apenas o isolamento das personagens, daí a torre, como também o seu desencontro interno dada a sua arquitetura bizarra.

Para Bachelard⁵², o espaço da casa pode ser tornado como instrumento de análise para a alma humana. O filósofo ainda nos diz que quando nos lembramos das casas onde moramos e de seus aposentos aprendemos a “morar” em nós mesmos. Daí termos que as imagens da casa estão em nós como nós estamos nelas. Para podermos aquilatar com precisão o valor que damos a todas as nossas imagens de intimidade protegida, faz-se necessário compreender o germe da felicidade central, “encontrar a concha inicial em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo”⁵³.

E ainda,

a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela⁵⁴.

Em *Exílio* pode-se dizer que Lya Luft toma o microcosmo da Casa Vermelha como amostragem de um mundo onde impera o individualismo. A Casa Vermelha é, assim, o canto no mundo onde seres angustiados e desajustados socialmente encontraram abrigo.

Toda vez que nós estamos em uma nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, como a da nossa infância. Igualmente, a médica, que habita a Casa Vermelha, volta constantemente à sua infância. Embora não tenha sido feliz na casa de outrora, sente-se, nas suas lembranças, mais segura do que no momento atual.

A casa serve-nos de proteção contra as intempéries da vida, contra as tempestades do céu e contra as tempestades da vida.

⁵² BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Col. Os Pensadores, vol. XXXVIII, Abril Cultural, São Paulo.

⁵³ Idem, p. 357

⁵⁴ Idem, p. 358

Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço⁵⁵.

Também é preciso notar que o espaço quando fixado como memória, retém o tempo aí comprimido, como se memória, espaço e tempo fossem estáticos.

De acordo com Bachelard, “ A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”⁵⁶. Assim se passa com a Doutora. Ao perceber sua impossibilidade de conviver com Antônio, solicita a este que a leve para a casa, a “sua” casa, a Casa Vermelha.

Só ali, naquele refúgio, ela se sentirá protegida.

Para que entendamos melhor a dinâmica do espaço casa nas narrativas, Bachelard nos propõe duas maneiras diferentes de focar tal espaço:

1. A casa imaginada como um ser vertical. Elevando-se, ela se diferencia no sentido de sua verticalidade, respondendo a um dos apelos à nossa consciência de verticalidade.
2. A casa imaginada como um ser concentrado. Assim, ela nos dá uma consciência de centralidade.

“A verticalidade é assegurada pela polaridade porão, sótão”⁵⁷. A casa vista assim verticalmente nos remete à casa da infância da personagem e também à Casa Vermelha pois ambas apresentam porão, e na casa da infância temos o sótão, onde se refugia o Anão. Já na Casa Vermelha em lugar do sótão temos a torrezinha, a qual, segundo a narradora deve ser o atual quarto do Anão. É bem flagrante a oposição entre a racionalidade do telhado e a irracionalidade do porão. O telhado de uma casa tem função protetora, dá guarida ao homem contra as intempéries. Além disso os pensamentos ligados ao telhado são claros como se ultrapassassem a obscuridade advinda deste.

“No sótão, vê-se com prazer a forte ossatura dos vigamentos. Participe-se da sólida geometria do carpinteiro.”⁵⁸

⁵⁵ Idem, p. 359

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 366

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 366

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 367

Em contrapartida, o porão é o ser obscuro da casa,

“o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas [...]. No sótão os medos se “racionalizam” facilmente. No porão [...] a “racionalização” é menos rápida e menos clara; não é nunca definitiva.

No sótão a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão⁵⁹.

A segunda maneira de se focar o espaço da casa é vê-la como um ser concentrado. Nesta acepção a casa é vista e sentida como um ninho, um lugar de total proteção contra quaisquer perigos que o mundo possa oferecer.

Como uma imagem perfeita desta proteção Bachelard nos propõe a figura da cabana do eremita. Esta cabana, desprovida de todos e quaisquer artifícios da civilização, nos transmite uma sensação de plenitude do ser, de proteção e de calor. É, como diz Bachelard, “um centro de força, numa zona de proteção maior”⁶⁰

A casa assim entendida é um lugar para onde “fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio”⁶¹. Ali na Casa Vermelha foi possível reunir os fragmentos a que se reduziu sua vida e mostrar-se inteira para seguir em frente. Este mesmo sentimento de lugar-refúgio também toma conta das outras personagens do romance, pois, como já foi dito, temos em *Exílio* uma galeria de personagens à deriva, à margem da vida e que encontraram ali seu porto seguro.

De acordo com Chevalier⁶², “a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo”.

Nesta casa ou seja na representação de mundo feita pela protagonista, temos então uma série de personagens angustiadas e exiladas em seus passados – ainda tão vivos – de dor e de sofrimento. Este espaço reúne personagens com algo em comum: solidão, isolamento e vazio de suas almas.

⁵⁹ Op. cit, p. 367

⁶⁰ Op. cit., p. 375

⁶¹ Op. cit., p. 375

⁶² CHEVALIER, J. et GHEERBRANT. A. *Dicionário de Símbolos*, 18ª edição, Rio de Janeiro, José Olímpio, 2003, p. 196-7.

Oriundas de vários espaços, ali se exilam naquele espaço elo para viverem suas angústias, suas nostalgias.

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Todos com sua grande nostalgia, sua insaciável sede, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda como a mulher manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha velha, cada dia absorvendo-se mais em Deus sabe que memórias ou esperas". (E, p. 47)

Ainda segundo Chevalier⁶³ a casa significa o ser interior; [...] seus andares, seu porão e sótão os diversos estados da alma. A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal".

As personagens encerradas neste microcosmo são todas sofredoras e, em especial a protagonista a qual tenta, enquanto está na casa, restaurar a sua comunhão com a Mãe. Reunidas sob o mesmo teto, todas as personagens estão marcadas pelo desamor, pela solidão e até pela culpa. Não encontraram o abrigo pretendido naquela casa, cujas paredes expressam velhas feridas que não serão cicatrizadas.

pois esta é a cor desbotada de suas paredes, dentro e fora, lascas de tinta saindo por toda parte como pele velha revelando feridas mais velhas ainda em tom alaranjado. (E, p. 32)

A Casa deteriorada, os armários espalhados pelos corredores mostram bem que não há possibilidade de se reverter o tempo.

Aqueles armários escuros e vazios denotam a intenção de cada uma daquelas criaturas, pois

no armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Reina aí a ordem, ou antes a ordem aí é um reino.⁶⁴

⁶³ Op. cit., p. 196-7

⁶⁴ Op. cit, p. 406

O vermelho e o verde fazem um jogo simbólico bastante significativo, pois enquanto nesta passagem que mostra o contraste da floresta com a casa o vermelho é a cor do sofrimento, da paixão, das perdas e da transgressão feminina, o verde da floresta é a cor da vida em toda sua exuberância, o que também é associado à Mãe, já que esta, além de doadora da vida física, também nos é mostrada como uma mulher com porte da rainha, exuberante portanto. Além disso, essa mãe também é uma floresta de enigmas.

Em *Exílio* encontramos a seguinte passagem que se refere a uma possível moradia do Anão na Casa Vermelha:

(Também é possível que more num dos antiquíssimos armários pretos que atravancam todos os corredores, aparentemente vazios) (E, p. 33)

E mais adiante:

mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Assim, a chave de uma alma que não se confia não está na porta". (E, p. 407)

Mas, os armários estão vazios, o que nos indica o vazio da alma das personagens que habitam este espaço; portanto não há ordem, há abandono, as chaves destas almas estão bem à mostra; são almas desgarradas e que ao leitor atento mostram claramente sua angústia existencial.

Além do mais, a cor escura conduz à morte, pois

o preto é a cor do luto; não como o branco, mas de uma maneira mais opressiva. [...] luto preto é sem esperança. Como um nada sem possibilidades, [...] como um silêncio eterno sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro. (E, p. 740-1)

5.4 Anão, Floresta, Rainha, Branca de Neve: o mundo dos contos de fadas.

Salta aos olhos do leitor a ligação da narrativa com a história da Branca de Neve, da presença lúdica do Anão, visto apenas pela personagem nuclear, assim como a presença da Rainha-mãe má, da Branca de Neve narradora e

ainda de uma espécie de espelho mágico, onde a Mãe costuma ser vista pela narradora. Curiosamente, este espelho não mostra o rosto da Mãe, mas apenas seu corpo, o que se liga com a profissão da personagem nuclear, uma médica obstetra, que cuida principalmente do corpo feminino, enquanto geratriz.

Colaborando com a história infantil a Casa Vermelha também é chamada de “Castelinho” (E, p. 32) e como tal apresenta uma “torrezinha onde deve morar o anão.” (E, p. 33) Grande parte da narrativa ocorre em um espaço dimensional, isto é, a Casa Vermelha, o hotel onde a narradora se encontrava com Antônio e, posteriormente, a casa de Antônio. Por outro lado, o fio narrativo também se faz presente em espaços não-dimensionais, isto é, aqueles evocados pela memória da narradora, tais como a sua casa da infância e pelos devaneios e sonhos da narradora, que a levam para o caminho do inconsciente a procurar uma solução para as suas crises.

O Anão aparece para a protagonista pela primeira vez, quando ela descobre que sua mãe era alcoólatra. “O Anão apareceu em casa de meu pai no dia em que descobri que minha mãe bebia. Pelo menos nesse dia se apresentou a mim”.⁶⁵ (E, p. 57).

É uma fantasia criada pela personagem como substitutiva da Mãe, identificada com as forças reprimidas do inconsciente. O Anão, além de ser uma figura protetora, pois está sempre presente nas suas horas de “pavor, solidão e desamparo” (E, p. 89), também representa todos os outros objetos de amor agora perdidos. Para a narradora, o Anão é tudo que lhe restou na vida:

um pobre anãozinho desengonçado, a quem desprezo e quero bem, deslocado em toda parte sempre fora da vida, por isso tão meu cúmplice (E, p. 164)

Na infância, ele foi um amigo de consolo e diversão:

inventava histórias macabras, me mostrava esconderijos na casa e no jardim trazia insetos estranhos e pedras diferentes, tinha cara de macaco, de porquinho. Chegava e sumia pregando-me peças que parecia achar divertidíssimas. (E, p. 60)

⁶⁵ Op. cit., p. 57

Foi ainda na infância que a narradora visitou o quarto do Anão, no sótão da casa, da casa onírica, lugar do inconsciente onde estão guardados os primeiros objetos de amor.

Apenas uma lâmpada fraca pendia do teto, à altura do meu rosto. Uma só janela numa das paredes: uma janelinha de anão. Na outra parede, um berço com grades. Será que ele trepa aí toda noite para dormir? pensei. Parecia meu velho berço de criança mas não tive certeza.

Não havia nenhum brinquedo ali, nem livro; nem copo. Nada. Apenas, no meio do assoalho um pequeno gato esticado. Toquei nele com o pé nu: morto. (E, p. 169-70)

Convém observar que nesta visita ao quarto do Anão, destacam-se dois objetos de amor perdidos: o berço e o gato. O berço é um “símbolo do seio materno”, elemento de proteção [...] que em nós permanece como recordação das origens, que se traduz nas nostalgias inconscientes do retorno ao útero”⁶⁶

O gato é o segundo objeto de amor perdido na infância, foi seu “único bicho de estimação” (E, p.193). É o gato que Gabriel “esquartejara” e deixara em “pedaços ao meio da cozinha de ladrilhos pretos e brancos”. (E, p. 193)

Ao longo da narrativa, o gato aparece sempre associado ao Anão. Este aparece aqui e ali “enrodilhado feito um gato” (E, p.14) “enrosca-se como um gato” (E, p. 30) “agachado como um gato” (E, p. 119) e, no final da narrativa os miados se repetem antecipando e anunciando a morte do Anão.

Os anões têm conotações diferentes em vários contos de fada. Eles, assim como as fadas, podem ser bons ou maus; tanto em *Branca de Neve* quanto em *Exílio* o Anão é protetor. Ainda segundo Bettelheim⁶⁷, não existem, nas histórias, mulheres anãs. Todas as mulheres são fadas boas ou más, os magos são a contrapartida masculina e há bruxos e bruxas, feiticeiros e feiticeiras. Daí os anões serem sempre homens, “mas homens que ficaram bloqueados no desenvolvimento”. Estes “homenzinhos” de corpos atarracados ligados às grutas, às cavernas onde escondem suas oficinas de ferreiros, penetram habilidosamente em cavidades escuras – sugerem conotações fálicas. De certo não são homens em qualquer sentido sexual – seu modo de

⁶⁶ CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. (2003), p. 129.

⁶⁷ BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene de Caetano. Rio de Janeiro: 16ª edição Paz e Terra, 2002.

vida e o interesse em bens materiais com exclusão do amor sugerem uma existência pré-edípica. Os anões simbolizam uma forma de existência imatura e pré-individual que Branca de Neve deve transcender.”⁶⁸ De acordo com o Chevalier, “os anões simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas, [...] personificam as manifestações incontroladas do inconsciente”.

Como símbolo das forças obscuras do inconsciente da narradora, como personificação do inconsciente, o Anão é um “homenzinho deformado”, e o grande objeto de desejo.

Tenho vontade de que ele fique ali comigo, meu homenzinho deformado; de que ele me faça companhia, apesar de seu sarcasmo e do seu mistério. O que ele faz da vida, quantos anos tem? Emerge do meu passado, sabe coisas da minha vida, me conhece; me viu na rara alegria e na grande tragédia; sabe da minha solidão; é a única pessoa desta casa que sabe de mim, porque Gabriel não sabe de nada” (E. p. 45)

É interessante notar que o Anão além de funcionar como alter-ego da narradora, é onisciente quanto à vida dela. Também conhece a alienação lúcida de Gabriel, que na sua loucura recria artisticamente a realidade, “construindo na tela muda suas próprias histórias” (E, p. 67).

Enquanto a doutora vive um estado de depressão e de conseqüente isolamento devido as suas perdas, Gabriel, em seus momentos de lucidez, expressa suas perdas por meio da arte, pintando palhaços o que simboliza “a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas”⁶⁹

A fantasia do Anão desaparece da vida da narradora durante o período de internato no colégio de freiras, durante o período da faculdade e nos primeiros anos de seu casamento, antes da traição de Marcos.

Esta fantasia reaparece quando ela vai morar na Casa Vermelha, reafirmando o Anão como figura substitutiva da mãe. Irmã Cândida é uma segunda mãe para a narradora, não só na adolescência, mas também na vida adulta, objeto de amor em quem ela projeta a imagem da Mãe, e objeto de questionamento da vida religiosa. Por isso, esse novo objeto de substituição

⁶⁸ Idem, p. 248-9

⁶⁹ CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. (2003), p. 148

materna é também uma exilada da vida mundana que “em vez de beber, reza” (E, p. 96) e também uma espécie de rainha de um mundo místico e morto, pois “freiras não parecem ter vida”. (E, p. 99) Com a presença de Irmã Cândida diminui a importância das relações familiares, para dar lugar a um questionamento da vida religiosa onde a castração dos afetos se oculta numa vida de “sacrifícios” e penitências” (E, p. 95) , numa forma de sublimação que não consegue conter os instintos reprimidos. Irmã Cândida é mais tarde transferida por ter mostrado preferências e carinhos maternos pela narradora adolescente, carente de mãe e de cuidados especiais. Questões religiosas são discutidas entre Irmã Cândida e a narradora, que somente agora, no internato, se interessa pela religião pois para ela “religião era coisa de fracos”. (E, p. 88).

Discutem a virgindade de Maria e a influência da educação religiosa sobre as adolescente. Como já dissemos Irmã Cândida é a única personagem feminina nomeada. Isto porque pelo fato de ter amado e se doado ela se salva do individualismo e, também, por estar associada ao culto de Maria, como ser assexuado e sublimada, tendo um significado já contido no próprio nome Cândida: “pura e imaculada”⁷⁰.

Quanto à Rainha – Mãe da narradora, podemos dizer que é uma personagem que gravita por toda a narrativa. Diferentemente da Rainha-madrasta em *Branca de Neve*, a Mãe não faz a menina limpar toda a casa, tão pouco manda que o caçador a mate e traga seus pulmões para que a Rainha os coma. Sua maldade é de um tipo diferente, tão maléfico e destruidor quanto o primeiro: a indiferença. Esta indiferença faz com que a narradora sinta-se rejeitada pela mãe, e o fato de o pai estar sempre defendendo esta, reforça sentimento de abandono e desamparo que perseguem a narradora mesmo quando já é adulta. Para compensar o sentimento de solidão, a personagem nuclear, quando criança, criou a figura do Anão. Veja-se que esta personagem irá acompanhá-la também na fase adulta, uma vez que ela se sente muito só e desamparada. Em Bettelheim encontramos uma citação bastante pertinente quanto à ineficácia paterna no socorro à criança. Diz ele:

Porque a mãe é abertamente rejeitadora nos contos, enquanto o pai só é ineficaz e fraco? Isto tem a ver com o que a criança espera dos pais. No esquema nuclear típico de família, é dever do pai proteger o

⁷⁰ OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. Circulo do Livro, São Paulo: 1986.

filho contra os perigos do mundo exterior, e também contra os que se originam das tendências associadas físicas imediatas que esta requer para sua sobrevivência. Por conseguinte, se a mãe não o consegue a vida dos filhos fica em risco (...). Se o pai, por natureza não enfrenta suas obrigações, a vida da criança enquanto tal não corre um perigo direto, embora uma criança privada da proteção do pai precise lutar por si da melhor maneira possível.⁷¹

E isto é o que a narradora fez, criando suas fantasias.

(...) embora mamãe seja com mais freqüência a protetora todadivosa, pode-se transformar em cruel madrasta se for malvada a ponto de negar o seu filhinho algo que ele deseja⁷².

No caso da protagonista tudo que ela desejava era o amor de sua mãe. Como este amor jamais foi dado, a Mãe passou a ser encarada, nas fantasias da narradora, como a madrasta má.

Minha mãe não era bondosa: raramente se lembrava de mim, e era pior do que quando me ignorava. Exigia então minha presença, eu tinha de lhe prestar pequenos serviços: achar o livro, o óculos, um lenço. Era como se, lembrando-se de mim, resolvesse ao menos tirar algum proveito desse aborrecido fato: ter uma filha". (E, p. 39)

Como acontece em um grande número de histórias infantis, temos aqui também a figura da floresta. No romance, a floresta se nos apresenta quer como situação geográfica, uma vez que a Casa Vermelha era parcialmente circundada por ela, como também corresponde ao interior das personagens, parte de um grupo de representações que envolve seus conflitos familiares: a Mãe foi uma "floresta de enigmas" (E, p.194); o coração de Gabriel, " uma floresta na qual ninguém penetra" (E, p.70); Gabriel vegeta numa floresta sem saídas (E, p. 31) enquanto ela própria depara com uma floresta na qual não vê "entradas" (E, p. 31). A floresta também representa o espaço não-dimensional quando temos as afirmações acima, referentes à Mãe e a Gabriel. Tal como Branca de Neve, a narradora é convidada pelo Anão para um passeio na floresta. Esta, então, assume a um só tempo, as duas categorias de espaço: o dimensional e o não-dimensional. O aspecto dimensional, um dos cenários onde se desenvolve a ação, se dá pela floresta em si:

⁷¹ BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 p. 245-6

⁷² Idem, p. 84

Aqui e ali, nas copas altas, vultos ariscos, macaquinhos, e pássaros de pio tristonho.
Ventos nos cimos, rumores de mar, nódoas de sombra e luz. (E, p. 32)

E ainda:

Arbustos arranhavam minha cara, galhos laceravam minhas pernas".
(E, p. 162)

O aspecto não-dimensional, conjunto de elementos da narrativa entre os quais se estabelecem relações, se dá pelo fato de ter sido ali na floresta onírica onde a magia do lugar a dominou, que a narradora tem sua epifania, isto é, ela encontra-se consigo mesma. Nele a narradora vive um ritual de morte e renascimento como Mircea Eliade sugere.

que os mitos e contos de fadas se derivam de, ou dão expressão simbólica a ritos de iniciação ou outros *rites de passage* tais como a morte metafórica de um velho e inadequado eu para renascer num plano mais elevado de existência.⁷³

A floresta entre os celtas é um verdadeiro santuário, sendo a árvore o símbolo da vida. Ainda a cor verde, predominante na floresta, é tranqüilizadora, refrescante e humana. Com a chegada da primavera, a terra se cobre de verde e volta a ser nutriz. É a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é também o despertar das águas primordiais, é o despertar da vida.

Quanto à relação verde-vermelho já mencionada, podemos acrescentar que o verde é a cor da água, enquanto o vermelho é a cor do fogo. Pode-se dizer que é por esta razão que o homem sempre sentiu instintivamente que a relação entre estas duas cores é análoga às da sua essência e existência. No caso da floresta, o verde é a cor da esperança, da força e da longevidade. É a cor da imortalidade universalmente simbolizada pelos ramos verdes. O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde⁷⁴.

⁷³ Apud: BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 45

⁷⁴ Cf. CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. 2003 (p. 938-43)

Neste “renascimento” temos também a figura protetora do Anão, capaz de salvar a narradora de suas emoções, violentas e destrutivas, pois em meio a este transe vêmo-lo “com gestos de mãe, eu soluçando cada vez mais”. (E, p. 163).

Completando este quadro regenerador, temos a chuva que começa a cair intensamente sobre a floresta, chuva esta não apenas fertilizadora mas, no caso, principalmente revificadora.

Na trajetória da protagonista com o Anão pela floresta merecem destaque a procura de água, fonte de vida, e o encontro com. “uma raiz lisa como uma tromba, correndo sobre a terra sinuosa” [...], (E, p. 163)

Como uma alusão a um encontro com as próprias origens, há um encontro da narradora consigo mesma. É um ritual de morte e ressurreição no qual a narradora vai assumir-se num nível superior de evolução, traduzido no reconhecimento de si própria e do Anão como filho de suas fantasias:

Ele foi o filho da minha solidão, da minha orfandade, da loucura de Gabriel, da sede de minha mãe, filho do pântano que nos engole a todos” (E, p. 199)

Agora que as fantasias começam a morrer, a personagem nuclear pode ver o Anão morto, plenamente identificado como o gato da infância: o delírio é sobrepujado pela realidade.

O meu homenzinho mutilado tornou a minha morte; usurpou a minha liberdade, me obriga a completar o círculo da minha procura aflita.
 Ou saberia que talvez haja saída? Que afinal conseguirei conviver com toda a solidão, a loucura, a merda toda, a culpa?
 Ajoelho-me, quero lhe bater.
 - Volte, meu monstinho, volte, o que foi que você fez?
 Mas ele está quieto; e frio. Pobre gato preto que Gabriel esquartejou nos começos de sua doença. Os sapatos rombudos”. (E, p. 197)

A morte do Anão traz à narradora uma sensação de solidão e um “choro de quem dá à luz si mesma, abre as pernas dolorosamente e sai dali entre gemidos fundos, sangue e gosma” (E, p. 198).

Dar à luz a si mesma é conviver com a realidade. “O que se faz com um anão morto?” (E, p. 198).

O que se faz com uma fantasia morta senão conviver com a realidade?

O Anão é levado no caminhão do lixo juntamente com as “imundices da Casa Vermelha” (E, p. 199). À narradora só resta voltar a sua casa, à família, às raízes, num encontro com sua identidade.

O caminhão de lixo terá passado? Saio da casa, mas não procuro nem olhar a calçada. Estou indo, estou indo. Vou tomar rumo. (E, p. 200)

6. EXÍLIO E A GATA E A FÁBULA: Diferenças e semelhanças

Sendo este um estudo comparativo, não poderíamos deixar de assinalar as semelhanças e dessemelhanças entre estes dois romances.

Começando pela parte estrutural, temos em *A gata e a fábula* uma narrativa dividida em três partes: a primeira com cinco capítulos, a segunda com quatro e a terceira também com cinco. Estes capítulos não têm título.

Em *Exílio* temos oito capítulos nomeados pelas primeiras palavras que iniciam os respectivos parágrafos.

Também fazem parte da estrutura oito sonhos da personagem principal, que se alternam sem nenhuma regularidade: aparecem em grifo, dentro de parênteses, representando seu mundo onírico, seu desejo de voltar às origens para, a partir daí, se reorganizar. Os sonhos mostram o melhor caminho para se conhecer o inconsciente. Nesta obra temos uma narrativa principal em que o narrador ora personagem, ora observador, alterna os focos narrativos.

A gata e a fábula nos apresenta uma narrativa em terceira pessoa, com foco da onisciência multisseletiva, que focaliza a mente das personagens e nos revela seus pensamentos. Cada um dos narradores das duas obras, procura captar o mundo e o homem atuais em seus descaminhos, em que se constata a solidão, o desamor, o exílio, que acabam por conduzir para a falta de sentido de uma vida que poderia ter sido plena. Tais temas expressam os problemas existenciais contemporâneos, bem como a fragilidade dos valores relativos ao ser humano que se apresentam desintegrados. Cremos que a solidão do ser humano encontra-se integrada na alma de cada uma das personagens, principalmente das femininas.

Em *A Gata e a fábula*. Maria Alexandra sente-se impotente diante da vida, além de sentir-se muito só; tão só a ponto de sentir sua casa como se

fosse um túmulo, símbolo máximo da solidão e do desamparo. Maria da Luz também está só, com aquela solidão acompanhada dos outros, daí isolar-se na religião como forma compensatória. Chiquinha exila-se no convento, talvez, pensando que ali estaria a salvo do desamor e da falta de diálogo do mundo onde vivia. Xandrinha, “o veneno de má língua”, sente-se tão infeliz, que decide isolar-se de tudo e de todos, sem demonstrar o menor interesse por quem a rodeia e tenta desta maneira, vislumbrar uma saída para seu sofrimento. Paula Fernanda também sente-se só em meio a todos os outros. Só e desamparada; daí sua agressividade e sua postura auto-suficiente diante da vida. Tenta romper com as convenções sociais, talvez para fugir do exílio no qual vivem as pessoas de suas relações. Como já foi dito, reina nesta narrativa um egoísmo, um desamor e uma falta de comunicação entre as personagens, que as torna isoladas, exiladas do mundo.

Da mesma forma em *Exílio*, vemos uma galeria de personagens que não se comunicam de fato umas com as outras e nem com o mundo devido a preconceitos, como no caso das duas moças, transgressoras à moral vigente, como no caso da velha e até por culpa que nem o leitor, nem as outras personagens sabem de quê, como o da *Mulher Manchada*. A mãe da personagem nuclear, uma vez marcada pela incapacidade de amar e de se envolver, exila-se na bebida, fugindo, assim, da vida, tornando-se alheia a tudo e a todos. A própria Doutora é uma exilada por não saber viver o presente e relacionar-se com ele. Sempre presa ao passado, ao alheamento e suicídio da mãe, não é capaz, também ela, de se envolver e de amar. Por isso, seu relacionamento com Antônio não terá a menor chance.

Como podemos concluir, nos dois romances apresentam-se personagens marcadas pela solidão interior, “ontológica”, que se revela “pela presença” (solidão em companhia). Esta solidão advém do mundo moderno, onde tudo é fugaz e o homem passa a ter a sensação de que vive num mundo fragmentário e de valores efêmeros. Nas duas obras notamos que há um grande pessimismo diante da vida. Neles também encontramos a vacuidade das relações humanas, a incomunicabilidade, o exílio, a exclusão e a inadequação oriundas da alienação e do desajuste.

O espaço é um aspecto que ora distancia, ora aproxima os dois romances. Em *Exílio* personagens de diferentes origens e histórias têm, em

comum o espaço da Casa Vermelha pelo qual transitam. Já em *A gata e a fábula* há, pelo menos, três espaços mais relevantes: a casa da família de Maria Alexandra, a casa da família de Maria da Luz e o espaço estudantil para onde Duarte Henrique e André vão, e onde surgem duas novas personagens Henriqueta e Afonso. Não poderíamos deixar de citar o espaço de Póvoa do Varzim, lugar onde Afonso e Paula se conhecem.

Nos espaços físicos das duas obras, as casas são decadentes, com sinais de desgaste e de necessidade urgente de reparos. Estes ambientes, assim deteriorados, denotam o interior das personagens; é uma forma de exteriorizar o estado de abandono e de amargura de seus moradores. Em Fernanda Botelho temos:

Ficara do colosso, aquele casarão desmantelado, com salas vazias, móveis ausentes e uma hierática, empoeirada quietude de tempos idos e profanados. O papel lavrado, colado a paredes sem memória, dava conta de si: parecia uma vela de barco, rasgada pelo vento e sem remendo que a aguentasse. (GF, p. 269)

Em Lya Luft encontramos:

[...] mas a maioria a conhece como Casa Vermelha, pois é esta a cor desbotada de suas paredes, dentro e fora, lascas de tinta saindo por toda parte como pele velha revelando feridas mais velhas ainda, em tom alaranjado. (E, p. 32)

Em *Exílio* a Casa Vermelha funciona como um porto seguro para a Doutora, um lugar refúgio onde ela pode se sentir a salvo das dores das lembranças, e da decepção consigo mesma no episódio com Antônio.

Em *A gata e a fábula* o espaço simboliza o refúgio para Paula Fernanda, onde ela pode se refazer e sair dali mais forte, pronta para se refazer e sair dali mais forte, pronta para mais uma tentativa de ser feliz com sua própria consciência, seu interior. Ela se fecha como numa concha, se interioriza para daí sair revigorada.

Para tanto, a personagem usa como símbolo a figura da parreira, esquelética no inverno, mas que ressurgem carregada de cachos antes da vindima.

Na obra de Lya Luft temos o espaço da casa da infância da Doutora. Este espaço nos é apresentado apenas pela memória da personagens; na

verdade temos aí espaço e tempo cristalizados pela memória. Apesar de a narradora não ter tido uma infância feliz, neste espaço mostra-se segura e desejada, justamente por remeter as suas recordações. Sob este aspecto, o espaço se mostra diferente do romance de Fernanda Botelho. Em *Exílio* temos, então, dois espaços não dimensionais: a casa dos pais da Doutora e a Floresta em seu aspecto onírico, onde a narradora vive seu momento de epifania.

Em relação ao tempo, ambos os romances apresentam uma fragmentação bastante grande, com muitas analepses. Há oscilação entre o presente e o passado das personagens. Ora o enredo transcorre linearmente, ora fragmenta-se pelas lembranças do passado.

Outro ponto de convergência entre as duas narrativas corresponde às figuras da Doutora e de Paula Fernanda. De fato, são semelhantes quanto ao empenho de ambas em se encontrarem como pessoas, como mulheres. Por vias diferentes elas procuram a mesma coisa: tentar serem felizes. Separa-as a época, o país, os costumes mais conservadores de um Portugal salazarista, em contraponto com a nossa ditadura que, apesar de severa, se dá em um país, por índole, menos conservador. Como diferença também podemos assinalar o fato de Paula Fernanda estar presa ao lar, ao passo que a Doutora tem uma profissão e a exerce. Paula tem nome e sobrenome; a Doutora é conhecida pela sua profissão mas não tem nome. Utilizando-se uma idéia de gradação, apesar das semelhanças entre estas personagens, poderíamos dizer que Paula tem mais identidade que a Doutora pelo fato de ser nomeada.

Nas duas narrativas notamos a presença de elementos de contos de fada como a *Rainha*, *Branca de Neve*, *Anão e Floresta*, em *Exílio*, ao passo que em *A gata e a fábula* temos a presença de uma das fábulas de Esopo, *O lobo e o cordeiro*. Estes elementos nos conduzem ao inconsciente das personagens principais, ao seu mundo onírico, no qual a Doutora seria a indefesa Branca de neve e Paula Fernanda seria o lobo pronto a destruir o aterrorizado cordeiro Duarte Henrique.

No romance de Fernanda Botelho nos deparamos com várias situações em que aparecem animalizações das personagens femininas e das maculinas também, como por exemplo:

A Chiquinha tinha mania de juntar coisas e levava tudo para o celeiro. Como os ratos (GF, p. 230)

Ou ainda:

A Pardala era mansa e reconhecida como a cadela “Mimi” (GF, p. 144)

Encontramos também:

A Rosa foi-se chegando, de rastos, até a proximidade do “Cantor”. Mutuamente se farejaram e se acarinhavam, um rosto triste e um focinho alegre, ambos decisivos na sua infantilidade e alheados de qualquer promessa de morte. (GF, p. 148)

Ainda:

Que me importa o olhar animoso do baleia teu irmão? (GF, p. 199)

Estas animalizações todas querem nos parecer, além de um traço de ironia da própria autora, uma espécie de rebaixamento desencantado do ser humano que, muitas vezes, se iguala aos animais.

A figura do gato é recorrente nas duas narrativas, sendo que na de Fernanda Botelho o gato (gata) nos é apresentado em seu aspecto negativo, de mau augúrio e até demoníaco. Mas, em Lya Luft o gato surge em seu aspecto positivo, uma vez que sempre aparece associado à figura do Anão, como gato benfazejo e protetor.

A figura da morte também é recorrente. Em *Exílio* a mãe se suicidara numa tarde chuvosa, com um tiro abaixo do seio. Em *A gata e a fábula*, Mateus, o pai, também se suicida com um tiro, numa noite fria e chuvosa, depois de uma bebedeira. As duas personagens eram exiladas no álcool, desequilibradas e inadequadas à vida. Também partem da mesma maneira: com um tiro sob um céu que chora.

Pardala morre em uma noite escura e sem estrelas, enquanto Irmã Cândida morre numa noite de vendaval. Apesar da diferença social enorme que as separa: Pardala era prostituta e Irmã Cândida uma freira – as duas souberam amar verdadeiramente o outro. Pardala era a única que ouvia Paula Fernanda, por reconhecimento pois esta não a desprezava, e porque gostava de Paula aceitando-a sem restrições.

Da mesma forma Irmã Cândida fez as vezes de mãe da Doutora durante a adolescência, ouvindo-a e consolando-a. Quando mulher feita, a Doutora encontra em Irmã Cândida a amiga sincera.

A cor verde se faz presente nas duas obras, tanto no seu aspecto positivo de vida, de renovação, denotado pela presença da “floresta sobre o morro: sedutora e inatingível”(p.14), em *Exílio*, quanto na presença da vegetação, o Minho, com sua “gama intensa e imensa de verdes”, (p. 11) em *A gata e a fábula*.

O aspecto negativo desta cor também aparece nas duas obras: nos olhos verdes da Mãe bêbada e no fato de Duarte Henrique enxergar seu quarto e seu rosto verdes, como resultado de excesso de vinho.

Curiosamente, este aspecto de azinhavre, de decomposição e de putrefação estão nas duas obras, ligadas à bebida.

A cor branca também se faz presente nos dois romances. Em *A gata e a fábula* temos o branco em seu sentido negativo de submissão, uma vez que Maria Alexandra, despersonalizada, é totalmente submissa ao marido. Mas, em *Exílio* temos o branco em seu sentido negativo e também no positivo. A mãe da Doutora “Era branquíssima, nunca tomava sol, diziam que para manter-se alva. Pele acetinada, rosto de estátua”. (E., p. 18)

Neste trecho o branco nos sugere a neutralidade, o vazio. Pode também ser encarado como morte já que a personagem nunca tomava sol e, como se sabe, sol é vida. Sob seu aspecto nefasto o branco lívido é a cor das almas do outro mundo; é a cor da partida para a morte. Cor que conduz à ausência e ao desaparecimento da consciência . Um rosto de estátua é sem vida; além disso a Mãe termina por retirar-se “definitivamente para o reino que na verdade já era o seu” (E., p. 16).

Já com Irmã Cândida, “aquela mulher tão alta e quase tão pálida quanto fora minha mãe [...]” (E, p. 37) o branco nos aparece em seu sentido positivo a partir do nome da freira: Cândida, isto é, pura. Esta pureza também se revela no amor maternal que a freira dedica à Doutora.

Outro exemplo da cor branca em seu aspecto positivo, se dá no fato de a Mulher Manchada aparecer certo dia com um vestido branco e decotado, revelando uma grande parte de sua pele manchada. Aqui, o significado do branco é o do renascimento; é a cor privilegiada dos ritos de passagem, através dos quais se operam as mutações do ser. Ela que vivia exilada em suas culpas (manchas) passa a aceitar-se e faz com que os outros também a

aceitem como ela é, sem camuflagens. A Mulher Manchada renasce para a vida; daí sua cor ser o branco.

Em Lya Luft o vestido da Mãe da narradora era “de seda clara com grandes orquídeas roxas e lilases” (E, p. 17), e em Fernanda Botelho encontramos Duarte Henrique enxergando seu quarto “verde bilioso e lilás convulsivo” (GF, p. 89), como consequência do excesso de vinho. A orquídea é o símbolo da fecundidade. Porém a maternidade não foi algo feliz para a mãe da narradora; daí as orquídeas serem roxas e lilases. O estado de espírito de Duarte Henrique não é dos melhores, portanto temos o lilás convulsivo.

Em *A gata e a fábula*, Maria Alexandra pensa que o pecado é preto; em *Exílio* temos armários pretos atravancando os corredores, e o terninho do Anão é preto, assim como seus sapatos e seu chapéu coco. Nos dois romances a cor negra aparece em seu sentido negativo de finitude absoluta, de obscuridade e de impureza, de luto sem esperança. Os trajes do Anão lhe conferem um ar sinistro, embora ele seja do tipo benfazejo; os armários pretos emprestam um aspecto lúgubre àquela casa deteriorada, em Lya Luft.

Romance de “tensão interiorizada”, *Exílio* e *A gata e a fábula* estão voltados para o que existe de mais recôndito no ser humano, isto é, há sempre uma volta ao passado, pois as personagens têm necessidade de recuperar a existência de momentos mais felizes. O mundo do presente passa, então, a não ser enfrentado, por trazer-lhes mais situações conflituosas⁷⁵.

Ambos os romances se propõem a sondar a alma humana. Nesta sondagem, deparamo-nos com criaturas ficcionais que buscam o auto-conhecimento e que vivem num mundo contraditório, no qual se sentem exiladas.

Tanto em *Exílio* como em *A gata e a fábula* ocorre a representação de um mundo fragmentado, no qual prevalece a incomunicabilidade, o desamor, a sensação de ser um estrangeiro, de não se falar a mesma língua das pessoas circundantes. As personagens, em geral se caracterizam pela “indiferença, o cansaço de existir”⁷⁶. Talvez quase todas as personagens dos romances se encaixem nesta categoria.

⁷⁵ Cf. CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*, p. 15

⁷⁶ Op., cit., p. 15

Embora os dois romances tenham sido escritos em épocas diferentes, ambos foram elaborados sob o domínio da ditadura, em seus respectivos países de origem. Talvez, por essa razão possa ser explicada a opressão que domina ambos os romances. A gata e a fábula mescla o ambiente do campo e o da cidade; Exílio é ambientado na cidade, mas ambos falam da solidão, do desencanto, da angústia e da incomunicabilidade do homem moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Júnior. Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. Ed. Scipione, São Paulo: 1995

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. Coleção Os Pensadores, vol. XXXVIII, 1ª edição, Ed. Abril Cultural, São Paulo: 1974.

BENOIST, Luc. *Signos, Símbolos e Mitos*. Tradução de Ana Maria Viegas. Ed. Interlivros, Belo Horizonte: 1977.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene de Caetano 16ª edição. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro: 2002.

BOTELHO, Fernanda. *A gata e a fábula*, 5ª edição. Ed. Contexto, Lisboa: Portugal, 1987.

_____. *Nem sombra de pecado*. Entrevista concedida a Fátima Maldonado, disponível em <http://primeirasedicoes.expresso.pt>.

_____. *Nem na morte vou perder a ironia*. Entrevista ao periódico Público de 16 de agosto de 2003, Ed. Lisboa, Portugal: disponível em <http://primeirasedicoes.expresso.pt>.

CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, São Paulo: 1996.

CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*, Ed. Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, 18ª edição, Ed. José Olímpio, Rio de Janeiro: 2003.

CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. *Perdidas Marias num mundo de Joões*. Unioeste, Campus de Toledo. Ensaio disponível em: www.ipn.pt/literatura/letras/ensaio22.htm

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DITADURA MILITAR. Disponível em: <http://variasvariaveis.sites.uol.com.br/militar.html>

ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA. História do Brasil – *Política Externa Brasileira*. Disponível em: <http://geocities.yahoo.com.br>

ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA. História do Brasil - *Industrialização brasileira*. Disponível em: <http://geocities.yahoo.com.br>

FOLHA DE SÃO PAULO. *Entrevista com Dr. Geraldo Massaro*, Revista da Folha de 04.09.2005, ano 14, nº . 685.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Tradução Vera Ribeiro, Ed. Imago, Rio de Janeiro: 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. Cultrix, São Paulo: 1973.

GASQUES GALHARDO, Antonio Eduardo. Um estudo simbólico (*O paraíso em o Primo Basílio e o Cemitério em Venha Ver o Por-do-Sol*). Tese de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

GOMES, Alvaro Cardoso. *O Simbolismo*. Ed. Ática, São Paulo: 1994.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro: 2001.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: s/d.

LACAN, Jacques. *O Seminário. A relação de objeto*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro: 1992.

LUFT, Lya. *Exílio*. 6ª edição, Ed. Siciliano, São Paulo: 1991.

LUFT, Lya. *Por que escrevo?* Artigo disponível em google.com.br

NAIFF, Nei. Tarô, *Ocultismo e Modernidade*. Vol. 1, 3ª edição, Ed. Elevação, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EdUSP, 1997.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. Ed. Círculo do Livro, São Paulo: 1986.

SARAIVA, José Antonio e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5ª edição. Ed. Porto, Portugal: s/d.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*, 21ª edição. Publicações Europa-América, Portugal: 2001.

SALAZARISMO. *Regimes Políticos Portugueses*. O Estado Novo. Disponível em: <http://www.ixsp.utl.pt/~cepp/regimespolíticos/estadonovo.htm>

TELLES, Tereza Maria Cavalari. Uma caracterização da diretriz estético – ideológica em A paixão de Almeida Faria. Em: Linhas e entrelinhas. Homenagem a Nelly Novaes Coelho. Coord., organização e revisão de Benilde J. Caniato e Elisa Guimarães. São Paulo: Ed. Casemiro, 2003.

_____. *A tetralogia de Almeida Faria: correlações literárias e histórico-culturais*. Tese de Doutorado apresentada à área de estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernácula da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995.

TEIXEIRA, Borges Ribas. NINCIA, Cecilia. LUFT, Lya. *E o sujeito no espaço literário*. Ensaio disponível: em google.com.br

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa, Portugália Editora, 1967.