

EDILIANE GONÇALVES

SOLIDÃO E AUTOCONHECIMENTO NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES: A
VELHICE NA BERLINDA

TANGARÁ DA SERRA

2012

EDILIANE GONÇALVES

SOLIDÃO E AUTOCONHECIMENTO NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES: A
VELHICE NA BERLINDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Orientação: Prof^a Dr^a Madalena Aparecida Machado.

TANGARÁ DA SERRA

2012

EDILIANE GONÇALVES

SOLIDÃO E AUTOCONHECIMENTO NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES: A
VELHICE NA BERLINDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Madalena Aparecida Machado (UNEMAT)

Prof^a. Dr^a. Lilian Reichert Coelho (UNIR)

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto (UNEMAT)

12/12/2012

À

Ema de Jesus Gonçalves,

Mãe amada! 'Estrela da minha vida inteira'!

Muito obrigado à minha família:

José Antônio e João Pedro, meninos amados, filhos sonhados!

Daniel, Meu marido, quanta luta, quanto amor!

Edilamar e Edinéia, irmãs queridas, apoio na alegria e no desespero!

Igor Henrique, Karol e Emily Anne, encantos da titia!

À Madalena Aparecida Machado

orientadora querida, presença constante, competência e compromisso:

Toda minha
gratidão!

Aos amigos de perto e de longe, aos colegas de trabalho, aos alunos, aos professores que tive:

Meu sincero agradecimento!

Somos constituintes do mesmo todo que sonha e luta por dias melhores!

Esta conquista é por vocês também.

É comum a gente sonhar, eu sei
Quando vem o entardecer
Pois eu também dei de sonhar
Um sonho lindo de morrer
Vejo um berço e nele eu me debruçar
Com o pranto a me correr
E assim chorando acalantar
O filho que eu quero ter.
(...)
Quando a vida enfim me quiser levar
Pelo tanto que me deu
Sentir-lhe a barba me roçar
No derradeiro beijo seu
E ao sentir também sua mão vedar
Meu olhar dos olhos seus
Ouvir-lhe a voz a me embalar
Num acalanto de adeus

Vinicius de Moraes

GONÇALVES, Ediliane. **Solidão e autoconhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles: a velhice na berlinda.**

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UNEMAT – Tangará da Serra.

Dissertação de Mestrado. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Madalena Machado.

Resumo: A dissertação que apresentamos se dedica ao estudo dos romances **As horas nuas** (2010) e **As meninas** (1998) destacando a velhice. No retrato criado pela arte da palavra, o mundo da literatura se constrói e nele o ser sem contorno definido e desconhecido de si mesmo se mostra. Nesse aspecto, foi fundamental o estudo de autores como Simone Beauvoir (1990), Messy Jack (1999), Mara Rúbia Sant’Anna (2000), Altair Macedo Lahud Loureiro (2000), Ecléa Bosi (1994) entre outros. Problematizamos o tema dando ênfase às incertezas e angústias que envolvem o ser que se vê diante de um evento para o qual não se preparou. Tudo isso conforme a fala das personagens ecoando através da ficção. Tínhamos como hipótese que a velhice estaria associada à tranquilidade e ao descanso; seria, então, um momento de realização pessoal e profissional do indivíduo? No entanto, a literatura em estudo e a teoria nos revelaram outra face configurando-nos o objetivo de mostrar o que as personagens ficcionais permitiam entender/refletir sobre a velhice em seu contexto real. Dessa forma, a abordagem feita também seria capaz de gerar desacomodação e ampliação do olhar em torno de nós. Ainda mais, desvelar como a ficção sustenta e apresenta vozes periféricas e caladas socialmente. Esclarecemos, contudo, que este é um viés de leitura que parte do material fictício que o romance fornece subsidiado pela teoria empregada. Para configurar a velhice na narrativa estudamos a constituição do tempo à luz de Mikhail Bakhtin (2010), Jean Pouillon (2010), Benedito Nunes (2000) e Paul Ricoeur (2010). Nos três capítulos que compõem a dissertação adotamos a metodologia de entremear ficção e teoria para que juntas pudessem mostrar o autoconhecimento das personagens, que por meio de desencontros também construía sua identidade. A identidade suscitada aqui, por meio de Rosa Ambrósio e mãezinha, vem falar da pós-modernidade num mundo mutável e fluído em todos os aspectos sociais e humanos. Teoricamente nos garantiram sustentação para discutirmos tal elemento, Zygmunt Bauman (1998, 2001, 2005), Stuart Hall (2004), Linda Hutcheon (1991), Anthony Giddens (2002), Fredric Jameson (1993), Ítalo Calvino (2005), Marshal Berman (1986) entre outros. Manifestarmos assim, através da ficção de Lygia Fagundes Telles, o olhar conturbado da pessoa humana ao se deparar com a busca diária de uma razão para a existência.

Palavras-chave: Velhice. Identidade. Tempo. Pós-modernidade.

GONÇALVES, Ediliane. Loneliness and self-knowledge in fiction Lygia Fagundes Telles: old age in the spotlight. Postgraduate Program in Literary Studies - UNEMAT - Tangará da Serra. Dissertation. Orientation: Prof. Dr.^a. Madalena Machado.

Abstract: The present dissertation is dedicated to study of novels *naked Hours* (2010) and *Girls* (1998) detaching the old age. In the picture created by the art of the word, the world of literature is built and on it the creature without contour defined and unknown of himself shows up. In this respect, it was important to study authors such as Simone de Beauvoir (1990), Jack Messy (1999), Mara Rubia Sant'Anna (2000), Altair Macedo Lahud Loureiro (2000), Ecléa Bosi (1994) among others. Problematize the theme emphasizing the uncertainties and anxieties surrounding the creature who is faced with an event for which he didn't prepar. All conformable the speech of the characters echoing through fiction. We hypothesized that the old age is associated with tranquility and rest, then would be a time of personal and professional accomplishment of the individual? However, the literature and theory in the study revealed us another face setting ourselves the goal of showing that the fictional characters permit understand / think about the old age in real context. Thus, the approach taken would also be capable of generating and expanding disaccommodation look around us. Even more, reveal how fiction maintains and presents voices silent and socially peripheral. Clear, however, that this is a focus reading of the material fictional provides of the novel subsidized by theory employed. To configure the aging in the narrative study the constitution of time in light of Mikhail Bakhtin (2010), Jean Pouillon (2010), Benedito Nunes (2000) and Paul Ricoeur (2010). In the three chapters of the dissertation we adopt the methodology weave theory and fiction to that they together could show the self-knowledge of the characters, who through disagreements also built its identity. The identity raised here, through Rosa Ambrósio and mãezinha, comes to speak of postmodernity in a changing world and fluid in all social and human aspects. Theoretically assured us discuss this element, Zygmunt Bauman (1998, 2001, 2005), Stuart Hall (2004), Linda Hutcheon (1991), Anthony Giddens (2002), Fredric Jameson (1993), Italo Calvino (2005), Marshal Berman (1986) among others. For thus manifesting through fiction of Lygia Fagundes Telles troubled gaze of the human person when faced with the daily search of a reason for existence.

KEY WORDS: Old age. Identity. Time. Postmodernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - A VELHICE ENCENADA NOS ROMANCES LIGYANOS	
1.1 – A VELHICE E O PRECONCEITO QUE A ENVOLVE.....	14
1.2 – A FICÇÃO DANDO VOZ À VELHICE.....	27
2 - TEMPO E VELHICE NO ROMANCE: METÁFORA DA VIDA QUE PASSA	
2.1 – O PODER DO TEMPO AO PERCORRER O ENREDO FICCIONAL.....	45
2.2 – O PARADOXO TEMPORAL QUE APROXIMA AGOSTINHO E ARISTÓTELES.....	64
3 - O EU PÓS-MODERNO E FRAGMENTADO À PROCURA DA CONSTITUIÇÃO DE SUA IDENTIDADE.....	76
4 – CONCLUSÃO.....	104
5 - REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

Toda a carne é erva e toda sua beleza como as flores do campo. Seca-se a erva e caem as flores, [...]. Na verdade o povo é erva. Seca-se a erva, e caem as flores [...].

Bíblia Sagrada

O presente trabalho dissertativo propõe uma leitura crítica do feito literário de Lygia Fagundes Telles, com especial atenção aos romances **As horas nuas** (2010) e **As meninas** (1998). Nossa investigação procura deter-se à voz dispensada à velhice dentro dessas obras, mais precisamente na figura das personagens Rosa Ambrósio, protagonista, e mãezinha, personagem secundária dos respectivos romances. Ao ler o romance **As meninas**, já visando nossa pesquisa dissertativa, ainda por caminhos incertos, lançamo-nos avidamente às leituras da fortuna literária da autora cada vez mais com envolvimento e certeza de que era o material literário que queríamos pesquisar. Lygia Fagundes Telles é uma autora bastante estudada e premiada pela crítica literária, então o que poderíamos focar dentro de sua obra que conferisse certo ineditismo ao trabalho? Quais obras estudar?

A escrita lygiana nos despertava para vários elementos narrativos e temas que palpitavam em suas obras, iniciamos por estudar elementos estruturais constituintes do texto para que pudéssemos nos aprofundar na prosa contundente e sensorial da autora. Nessa parte do estudo, serviram de base teórica Silviano Santiago (2002) ao estudar o narrador pós-moderno; Walter Benjamin (1994) ao teorizar sobre a morte do narrador oral; Theodor Adorno (2003) no estudo sobre “a posição do narrador no romance contemporâneo”; Gaston Bachelard (1989 e 2009) com sua poética do espaço e do devaneio; Mikhail Bakhtin (2010) especialmente no seu estudo sobre o tempo; Jean Pouillon (2010) nos esclarecendo a relação entre tempo e narrativa que se move entre presente, passado e futuro; Benedito Nunes (2000) com seus estudos dispensados sobre o tempo na narrativa, com ênfase ao monólogo interior; Antonio Candido (1976, 1989 e 2000) com estudos sobre personagem, análise literária e como literatura e sociedade se encontram; entre tantos outros.

No entanto, os questionamentos ainda não tinham sido respondidos de maneira satisfatória, chegou o momento de nos dedicarmos à crítica. Para tanto contamos com os estudos de Nelly Novaes Coelho (1993) (2002), Vera Maria Tietzmann Silva (1985), Berenice Sica Lamas (2002), Suênio Campos de Lucena (2007), Elza Carrozza (1992), revistas, artigos,

teses e dissertações que se dedicaram ao estudo da obra produzida por Lygia Fagundes Telles desde 1954 com seu primeiro romance, **Ciranda de Pedra**.

Desde o início sabíamos que não gostaríamos de apontar questões femininas ou políticas repressivas feitos no estudo da obra da autora. Contudo, não ignoramos que estão em foco personagens femininas e que estas se colocam em um determinado contexto social e temporal. Queríamos mais, algo que pudesse representar o homem enleado às suas angústias existenciais sem olhar para gênero ou espaço de tempo específico. Sendo assim, ao sabor da fortuna literária que tínhamos diante dos olhos, muitos temas nos ocorria, porém um falou mais forte, disse da humanidade, do ser sujeito que influencia e que é influenciado no mundo conturbado e cheio de descobertas que vivemos hoje, que viveram nossos antepassados e que viverão os que estão por vir. Coube-nos investigar a velhice e descobrir o que os romances teriam a nos acrescentar.

Nessa empreitada, descobrimos que a aceitação da idade ou da própria imagem envelhecida não é fácil porque o sujeito “Não adere à etiqueta que cola a ele: não sabe mais quem é. [...] Não percebe mais seu reflexo nos espelhos; não é mais capaz de se ver”. (BEAUVOIR, 1990, p. 358). Esta falta de adesão ao olhar lançado, seja próprio ou de outrem, se constitui no não completar-se como sujeito. O ser de outrora não existe, o profissional com vitalidade empalideceu, não há mais desejo de se ver ou encontrar-se no espelho a figura que não condiz com o imaginário criado por cada indivíduo. **As horas nuas** e **As meninas**, as narrativas escolhidas, nos ensinam não apenas sobre a mulher, mas sobre o ser humano que completa seu ciclo vital com a velhice. Quais revelações ganham voz por meio das personagens que experimentam o ‘desprestígio’ da velhice? O que dizem os teóricos sobre este período natural-biológico do homem? Existe tranquilidade na ‘melhor idade’ para gozar a aposentadoria? Quais são os projetos da sociedade globalizada, pós-moderna para a velhice, ela tem espaço?

Teórica e criticamente contamos com os estudos de Simone Beauvoir (1990) ao realizar um amplo estudo sobre a condição do idoso, em todos os aspectos humanos, desde as sociedades primitivas; Messy Jack (1999) ao tratar da inexistência ou imperceptibilidade do velho pelo outro; Ecléa Bosi (1994) quando se dedica ao estudo da memória daquele que está na velhice; Mara Rúbia Sant’Ana (2000) num contundente estudo que coloca o velho diante do espelho; Altair Macedo Lahud Loureiro (2000) que investiga a velhice como aproximação da morte para o indivíduo que a experimenta; e outros mais. Por meio dessas leituras

buscamos discutir a velhice através da voz que ecoava nos romances e alguns contos de Lygia que são mencionados durante o estudo.

As indagações eram muitas, foram completamente respondidas? Talvez. O mais importante foi mergulhar na ficção, pois as personagens apresentam contornos mais reais do que aquele que a constrói e nascem da sensibilidade artística de quem escreve e lê a sociedade em que vive. Para que pudéssemos estudar a velhice fizemos também uma incursão pelo tempo na narrativa, para ver como ela constrói este elemento que desenha o desenrolar da prosa para que o enredo se faça. É o tempo que delinea a humanidade e o romance capta esse processo como constituinte da história.

A questão temporal, dentro de uma obra literária, tem sua unidade artística cronotopicamente determinada em referência à realidade ficcional, ou seja, espaço e tempo ligados. “Em arte e em literatura todas as definições espaço temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional”. (BAKHTIN, 2010, p. 349). Os valores cronotópicos em arte e literatura são variados dependendo de cada elemento, no entanto esses são sempre conduzidos pelo tempo. “A temporalidade é constituída de dois movimentos opostos, se bem que da mesma origem, estando esta fonte no presente, que é, portanto, o responsável pela existência do tempo”. (POUILLON, 1974, p. 118). Ao se projetar para frente cria-se uma força inversa com propulsão para trás, marcando também esta trajetória. Assim é o desenrolar da trama narrativa, um presente que viaja para um passado imediato e aponta para o futuro tão próximo como impossível de ser alcançado, ambas as viagens feitas com a mesma força com que marcam o instante pontual (presente).

A personagem Rosa Ambrósio, de **As horas Nuas** (último romance da autora), é protagonista da trama e nela está centrado o desencontro de um alguém que se perde de sua própria imagem, que se estilhaça como espelho quebrado refletindo apenas fragmentos da visão total. Para fazer coro com ela n’**As meninas** destacamos a personagem secundária, mãezinha, desprovida de nome na trama, relegada do centro como a situação que vive. Esse romance antecede **As horas nuas** e podemos perceber, inclusive pela posição que a personagem ocupa na trama, uma voz periférica ascendendo socialmente e carente de ser notada, de ganhar espaço, espaço este que é amplamente preenchido por Rosa Ambrósio e o dissabor que a mesma encontra na velhice através do protagonismo no romance. Coube-nos, então, considerar a velhice, o tempo narrativo que faz o escoar dos dias na trama romanesca e o homem fragmentado numa sociedade cada vez mais fugaz nas suas descobertas e inovações.

Essa sociedade confronta o indivíduo a todo o momento para tomar decisões, fazer escolhas diante das opções que lhes são propostas, “nas condições da alta modernidade, não

só seguimos estilos de vida, mas num importante sentido somos obrigados a fazê-lo – não temos escolha senão escolher”. (GIDDENS, 2002, p. 79). De maneira que acabará gerando certo planejamento de vida que passa a ter grande importância, o sujeito vive em função de um estilo ou outro de vida que determina e organiza a sua direção reflexiva, pois independe unicamente de sua vontade.

A pesquisa está distribuída em três capítulos, para que melhor pudéssemos organizar o estudo e garantir o objetivo proposto. No primeiro capítulo, “A velhice encenada nos romances lygianos” procuramos trabalhar com os conceitos e preconceitos que cercam a velhice, também, minuciar como os romances em estudo davam voz a este tema através de suas personagens. Dessa forma, o capítulo dividiu-se em duas sessões: ‘A velhice e o preconceito que a envolve’ e ‘A ficção dando voz à velhice’. Partindo da leitura crítica do romance e as pesquisas com as obras da autora, alicerçamo-nos crítica e teoricamente, para assim, levantar e discutir a proposta e toda a implicação fictícia e social imbricada no tema.

Os velhos perderam sua importância econômica e o interesse dos exploradores é que eles não sejam defendidos por ninguém; seus desejos, sentimentos e reivindicações soam como algo que precisa ser acobertado, bem como, a violência, o ciúme e a sexualidade. O indivíduo que atinge a velhice, transforma-se em alguém que talvez nunca tenha sido, ligado à amenidades e à dependência da opinião alheia, ou seja, um ser tutelado. A sociedade impele o indivíduo a considerar a si e aos outros desde sua capacidade produtiva, fora desta configuração lucrativa é visto como refugo. Infância, juventude e fase adulta são consideráveis para o ser,

ao passo que a velhice aparece como uma desgraça: mesmo nas pessoas que consideramos conservadas, a decadência física que ela traz salta aos olhos. Pois a espécie humana é aquela em que as mudanças causadas pelos anos são mais espetaculares. (BEAUVOIR, 1990, p. 12).

Dessa forma, entendemos que a constituição física do homem é tomada da falta de graça esculpida, ao longo dos anos, em cada corpo. Ao pensar no sentimento que a senectude desperta, é pertinente apresentar o desencanto do homem ficcional,

O segundo capítulo da dissertação traz como título “Tempo e velhice no romance: metáfora da vida que passa”, neste momento da pesquisa dedicamo-nos ao estudo do tempo no romance, pois esse elemento é visto como o condutor da trama que enreda as personagens e marca o compasso das horas, dias, pensamentos e da própria vida num fluir permanente. A

escrita lygiana faz incursões permanentes ao fantástico e ao maravilhoso. Os diálogos são permeados de oralidade, expressões coloquiais, reviravoltas nos acontecimentos e condição temporal cheia de idas e vindas que configuram o tempo psicológico empregado em suas obras. De acordo com Benedito Nunes (2000),

a experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de **tempo psicológico** ou de **tempo vivido**. Também chamado de **duração interior**. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. (p. 20. Grifos do autor).

Sendo assim, investigamos como esse elemento se apresenta para apontar os caminhos traçados ficticiamente pelo ser de palavras que reclama a juventude de outrora. Para tanto, desdobramos o estudo em dois tópicos: ‘O poder do tempo ao percorrer o enredo ficcional’ e ‘O paradoxo temporal que aproxima Agostinho e Aristóteles’. Nesse capítulo a teoria trouxe a elucidação ambicionada para nos sentirmos na pele das personagens Rosa Ambrósio e mãezinha, encaradas como sujeitos desse “inexorável tempo” (Tietzmann Silva, 1985, p. 72) que rouba nos e nos submete às suas transformações ante o olhar dos seres reais e ficcionais.

O terceiro e último capítulo se voltou para compreensão do ser que vive todo esse momento de angústia e transformação num momento de desprestígio. Tudo agora parece volúvel e solto no ar, cunhamos o título: “O eu pós-moderno e fragmentado à procura da constituição de sua identidade”. Discutimos nesse momento, a construção da identidade em tempos pós-modernos, nos quais situamos o momento vivido e tratado nos romances **As horas nuas** e **As meninas**. Para que pudéssemos nos assegurar sobre a constituição identitária e o pós-modernismo, contamos com o estudo teórico de Zygmunt Bauman (1998, 2001, 2005), Stuart Hall (2004), Linda Hutcheon (1991), Anthony Giddens (2002), Fredric Jameson (1993), Ítalo Calvino (2005) entre outros que nos proporcionaram entendimento sobre o indivíduo envolto em um mundo globalizado em constante transformação.

O movimento da globalização reúne processos e forças capazes de mudar este indivíduo com identidade deslocada no século XX, integra comunidades e povos com espaço e tempo arquitetado a novas combinações, tornando mais reais as experiências através das conexões simultaneamente possíveis. As consequências da globalização sobre as identidades são: homogeneização cultural, resistência à globalização e identidades híbridas. A globalização impacta a identidade por causa do seu envolvimento espaço-tempo – a representação e a localização das identidades se modificaram, agora elas participam de um

espaço-tempo que são simbólicos. Desta maneira, tudo fica meio solto, sem muito rigor para identificar qualquer coisa ou ser, pois a interdependência global está “produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural [...]”. (HALL, 2004, p. 74). As consequências de tanta indeterminação geram insegurança e a busca de um excesso de proteção do indivíduo em relação ao próprio mundo. Diante das constatações de Hall é que observamos os sujeitos ficcionais constituídos da leitura artística sobre a sociedade real. Dela se extrai conteúdo para que eles (sujeitos ficcionais) existam, como aqueles que estão em busca, que se encontram no vazio, cheios de questionamentos sobre si mesmo e que não conseguem respostas satisfatórias. Ainda mais no experimentar da velhice, na destituição do poder econômico dentro de um mundo que se volta para o novo. Como ficariam Rosa Ambrósio e mãezinha dentro do mundo pós-moderno que as abraça? É possível construir/encontrar uma identidade em vertiginosa mudança social? Há realmente autoconhecimento por parte das personagens enfocadas na pesquisa?

1- A VELHICE ENCENADA NOS ROMANCES LIGYANOS

1.1 – A VELHICE E O PRECONCEITO QUE A ENVOLVE

Os personagens de um romance exigem muito. A certa altura, eu chego a confundi-los com seres da vida real. Nesse ponto, eu e as personagens formamos uma só matéria. Isso continua a ser um mistério para mim. Quando terminei **As meninas**, comecei a chorar – é que tinha acabado ali uma convivência encantadora, que me fazia feliz. Ao terminar o livro me senti solitária.

Lygia Fagundes Telles

Ao pensar no vasto campo literário de Lygia Fagundes Telles - contos, romances, memórias - como um mergulho em águas profundas e densas, encontramos na forma romanesca, subsídio necessário à pesquisa, pois abordaremos seus dois últimos romances voltando-nos para duas personagens que nos guiarão através da voz que ganham na ficção para expor como veem e vivenciam a velhice. A proposta que ora se esboça pretende trabalhar com os romances **As horas nuas** (2010) – publicado em 1989 - e **As meninas** (1998) – publicado em 1973 - perscrutando como a velhice neles se apresenta, de que forma a voz narrativa se coloca nas personagens e como se mostra a vida do homem por meio da ficção que nos propomos estudar.

A fim de compreendermos com maior acuidade como a velhice é problematizada em Lygia Fagundes Telles, faremos num primeiro momento uma incursão ao pensamento teórico sobre essa matéria. Para tanto, é importante diferenciar envelhecimento e velhice com base no que conceitua Jack Messy em seu livro **A pessoa idosa não existe** (1999). De acordo com o autor, “se o envelhecimento é o tempo da idade que avança, a velhice é o da idade avançada, entenda-se, em direção à morte”. (p. 23). O indivíduo que se encontra na velhice é aquele que já passou pelo processo de envelhecimento, já é caracterizado como idoso. Enquanto o envelhecimento é o que acontece a cada dia, é um processo vivido desde o nascimento; a velhice é o ponto de chegada (a idade já foi avançada, já se cumpriu o processo de envelhecimento). Na nossa sociedade este é um momento conflituoso, pois o padrão de beleza está na juventude e é este que a mulher (e toda a humanidade) persegue, uma vez que perder a

juventude também é perder a beleza. Ressaltamos que para discutir o tema aqui proposto buscamos amparo teórico em estudos que revelam dados históricos, biológicos e sociológicos sobre a velhice, no entanto, é através do olhar das personagens criadas por Lygia que parte nossa discussão sobre o tema. Ainda assim, queremos enfatizar que o estudo defende uma tese sobre o tema, com a qual concordamos, mas que pode ser distinta do que defendem outros pesquisadores/pensadores, portando não temos pretensão de sermos inquestionáveis.

Jack Messy apresenta em sua obra uma abordagem psicanalítica da velhice convidando-nos a pensar de forma reflexiva, nesta que é a última etapa da vida. Suas indagações ponderam sobre a duração da velhice, reconhecimento e como falam desta aqueles que a vivem. A ideia reforçada por ele é que não nos reconhecemos no velho que é o outro. “A imagem da velhice parece uma imagem “fora”, no espelho, imagem que nos apanha quando antecipada e produz uma impressão de inquietante estranheza [...]”. (MESSY, 1999, p.14). O distanciamento de si mesmo através desta imagem ‘fora’ é a tentativa de afastar a própria imagem que causa aversão aos seus ideais de pessoa. A estranheza de não sentir no corpo o rótulo que agora lhe cabe, causa desconforto na imagem que o espelho reflete. No romance, essa premissa está presente na fala de Rosa ao ouvir Dionísia referir-se a ela como “gente de idade”: “Gente de idade, Ah, querida Dionísia. Meu espelho verdadeiro”. (TELLES, 2010, p. 54). Ela ainda pergunta sobre seu espelho de aumento, companheiro em seu tempo de mulher jovem e atraente. Gostava de contemplar-se nele, porém a frustração da imagem refletida fez com que ela o escondesse de si mesma. Num tom entre esquecido e desinteressado, vez ou outra procura por ele. Compreendemos que tal atitude vem traduzir a expectativa da personagem em relação a mudanças que se mostram e se repelem no seu aspecto físico, embora tantas vezes suas sensações falem mais alto e por isso ela deseja contemplar-se outra vez, mas não concretiza tal ação.

Sendo assim, somos impelidos a refletir com o autor: “Temos que ter medo da velhice? Fazer a pergunta é reconhecer implicitamente a existência de um temor. Como não ter medo de algo que tem parentesco com a morte?” (MESSY, 1999, p. 16). Seria possível prevenir a chegada da velhice para afastar o drama de que um tempo biológico sequencial, para o qual caminha toda humanidade, chegou para nós? Se o entendimento se pautar sempre na premissa de que o velho é o outro, o sujeito envelhecido se colocará sempre livre do tempo que ele não vê refletido nele.

Segundo o autor, a irreversibilidade do envelhecimento é constitutiva de todo ser que vive, inicia-se ao nascer e segue até a morte, só não se concretiza se o indivíduo morrer jovem. “O envelhecimento, como processo normal, é a expressão da temporalidade da pessoa, adere à história da vida. Envelhecemos como vivemos, nem melhor, nem pior. Trata-se de uma questão de equilíbrio entre estas duas noções”. (MESSY, 1999, p. 22). O encontro do equilíbrio entre um momento e outro da vida seria a velhice tranquila, sem se expor a sofrimentos, já que não podemos parar o tempo ou fazê-lo regredir.

A menopausa é uma marca do tempo na vida da mulher, ao que nos parece aceito com relativa tranquilidade pelas mulheres ficcionais em estudo, porém o que choca é a imagem do velho que aparece quando a face que se busca contemplar não é aquela de outrora. “Se como mostra a clínica, a entrada na velhice parece se inscrever num acontecimento, este não é, porém, inelutável. Podemos ser velhos, ver-nos como velhos sem nunca nos sentirmos velhos”. (MESSY, 1999, p.47). O fato é determinante, no entanto, esbarra no ideal imaginário que cada homem constrói de si. O fato se agrava ainda mais quando consideramos padrões de beleza e jovialidade socialmente cobrados. Embora os padrões determinantes sobre velhice e beleza não sejam os mesmos nas diferentes sociedades, o que se persegue é a aprovação alheia da aparência que o sujeito externa.

No intuito de discutir essas questões, o primeiro romance que pretendemos abordar é **As horas nuas** que começa com a narração alcoolizada de Rosa Ambrósio. A personagem inicia o romance agarrada a uma garrafa de uísque, caída sobre uma trouxa de roupa suja que Dionísia havia deixado no chão. Ela desfia a dor inconformada com as marcas do tempo em seu corpo e alma. Para amenizar o sofrimento busca a bebida, os cremes, o relacionamento amoroso com o mais jovem ou o distanciamento das relações pessoais com sua filha Cordélia, por exemplo. Nesta obra a trama destaca os descaminhos causados pela ação do tempo na vida da protagonista. No conjunto do romance **As horas nuas** ainda se encontram Gregório, o esposo de Rosa que é perseguido e preso pelo regime político da época. Torna-se calado e omissos depois da volta da prisão até a sua morte, ele vive na lembrança de Rosa ou de Rahul, o gato narrador, astutamente humano. Companheiro de Gregório, a narração de Rahul sugere que ele cometeu suicídio. Há ainda Diogo que de secretário passa a amante da atriz, ainda quando ela estava casada. Um dia também se cansa e abandona Rosa. Cordélia, a filha de Rosa e Gregório não se entende com a mãe, gostava do pai. A jovem tem paixão por idosos e revela: “Meu prazer está em lhes dar prazer”. (TELLES, 2010, p. 39). Nesta fala e no comportamento desnudado ao longo da trama, observamos que Cordélia é gerontófila: o

espelho invertido da mãe. Ananta, a analista de Rosa Ambrósio, morava no mesmo prédio, voluntária para auxiliar as mulheres vítimas de maus tratos que desapareceu misteriosamente ao final da narrativa, também compõe o quadro das personagens do romance. Este é composto por dezoito capítulos, não tão extensos, que articulam a fala entrecortada de suas personagens, as mesmas revezam a narração da trama. Na obscuridade espacial e sentimental destes seres ficcionais, a trama se desenrola sempre às voltas com o mistério e o não dito para eclodir, no final, com um desfecho ainda mais misterioso com a presença de Rahul, da janela do quarto andar. Lá observava Renato Medrado ao visitar o apartamento de Ananta à procura de pistas sobre o paradeiro de sua prima. Rahul, com experiências de outras vidas, teria algo a esclarecer sobre Ananta dentro de seu corpo de bicho?

O segundo romance recortado para esta pesquisa é **As meninas** protagonizado por Lia, Lorena e Ana Clara. Jovens que querem se desvencilhar do jugo familiar, regras sociais e repressão política, cada uma a seu modo: Lia declaradamente militante revolucionária; Lorena ensimesmada, dissimulando seus desejos e artificialmente encarando o papel de politicamente correta; Ana Clara perdida nos sonhos e nas drogas tenta esquecer o abuso sexual e o abandono a que sua infância foi submetida. A ideia de um trio que protagoniza o romance é endossada por Paulo Paes (1998) quando comenta que os “monólogos interiores das três protagonistas de **As meninas**, alternando-se capítulo a capítulo e entremesclando-se às vezes com a narração onisciente da terceira pessoa, fariam pensar não em uma mas em três personagens-foco”. (p. 73). Mesmo assim, é importante ressaltar que há um destaque narrativo na personagem Lorena. As vozes alternadas nos textos nos contam das sensações vividas por cada personagem, Ana Clara, por exemplo, é em alguns capítulos a voz que narra e a voz que vive, em diferentes graus de lucidez: a voz delirante vive a trama enquanto aquela que narra é extremamente lúcida, consciente, misturando presente, passado, futuro e delírio. Os caminhos e descaminhos que as meninas protagonizam “tem uma visão por dentro, de vez que a narrativa é feita sobre tudo por via do fluxo de consciência das três protagonistas”. (PAES, 1998, p. 78). Várias personagens secundárias rondam as protagonistas: as freiras do pensionato, os namorados reais ou sugeridos e mais expressivamente mãezinha (que não aparece com nome próprio), é a mãe de Lorena e está sempre envolvida nas conversas e decisões das amigas. Mãezinha é uma personagem massacrada pelo tempo, que não suporta a velhice. Entrega-se às plásticas, maquiagem, eventos e o amor mais jovem para não se submeter ao que ela considera vergonhoso: o passar dos anos; e é nesta personagem secundária que concentraremos nossa atenção para o presente trabalho. O romance é dividido

em doze capítulos e mostra sua história aos poucos, com sequência desfeita e diálogos sem interlocução. As personagens percorrem um caminho calado, contemplativo e ensimesmado. Esboçam-se espaços e ausências constituintes do homem e da vida que leva. Vale ressaltar que o espaço constitutivo dos dois romances é sempre fechado, há uma névoa que envolve os seres fictícios na sua interioridade e exterioridade também.

Na leitura crítica das obras, fica claro que o narrador em terceira pessoa não se manifesta como conhecedor profundo da vida das personagens, pois elas mesmas narram sua história a outrem ou através de monólogos interiores que fluem como lavas represadas no fundo da alma. Ao perceber uma fenda, se precipitam para o exterior solidificando-se, tornando aparente sua composição. Isto é flagrado na fala de Rosa Ambrósio ao contemplar-se no espelho: “Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, [...] cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança, [...] deve ter alguma relação com a velhice, Ô! Meu Pai, que palavra desprezível”. (TELLES, 2010, p. 16). O sofrimento do ser que se observa é capaz de contemplar a si mesmo e sentir o mais indesejável de todos os sentimentos: o desprezo. Mãezinha é ainda mais radical ao declarar: “escondo a velhice como um criminoso esconde a vítima, tamanho pânico que descubram, que espalhem”. (TELLES, 1998, p. 242). Diante destes exemplos e tomando-o como ilustrativo de nosso recorte, interessa-nos, então, observar como a voz fragmentada das personagens narra o estado de velhice em que se encontram, como se sentem em relação ao outro e a si mesmas e qual é o juízo do outro a respeito de quem protagoniza a descoberta dessa experiência “desconfortável” da vida.

Porém o que se fragmenta não é apenas a voz narrativa, o sujeito também se encontra em processo de desintegração quando deixa sua máscara cair. Anatol Rosenfeld nos mostra que este evento está presente em outras artes também, o homem “eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e se decompõe no romance”. (ROSENFELD, 1998, p. 85). O mundo exterior a ser projetado não tem mais primazia, o psíquico se desenha na arte. Na intimidade vivida no romance, as personagens se fragmentam, “as perspectivas se borram” (Idem, p. 96). É assim que as personagens foco desta pesquisa procuram se encontrar e transpor o dilema que vivem.

É oportuno citar, neste contexto, Georg Lukács n’**A teoria do romance** (2000), pois para ele, “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”. (LUKÁCS, 2000, p. 82). Desta maneira, apontamos as personagens lygianas no processo de peregrinação, como uma

metamorfose, em busca do elo perdido que é seu próprio eu. Vemos esta premissa materializada no romance quando contemplamos Rahul narrando: “Tenho nome de gente na minha condição de gato. Mas antes quando eu era gente?” (TELLES, 2010, p. 90). A peregrinação/transformação configura-se também na velhice enfrentada por Rosa e mãezinha ou na busca de se entender, empreendida por Cordélia n’**As horas nuas** e em Lia, Lorena e Ana Clara n’**As meninas**. Estas quatro últimas personagens antagonizam a velhice com sua juventude, sede de vida e aventuras no percurso humano delineado na prosa lygiana.

Expressas nestes termos, tais perspectivas permitem a personagem abrir possibilidades para o conhecimento do ser. Sendo que nessa o essencial é sempre inventado, pois no mundo fictício “as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida [...]”. (CANDIDO, 1995, p. 67). O leitor é tão mais conhecedor dela do que de seus próprios sentimentos. Cada palavra, cada movimento lhe é sondado e a genialidade de quem escreve consiste em surpreender o mais astuto leitor. A forma romanesca é caracterizada literariamente como a mais importante da atualidade, com abrangência ampla entre o público. Cada personagem carrega uma enorme carga significativa, inclusive o nome ou a ausência deste, retrata conteúdo singular na construção ideológica do ente narrativo.

A metamorfose comportamental com processos de degradação e decadência moral são também mudanças que permeiam a vida do homem ficcional como a morte, associada ao amor, tempo e à ressurreição. Neste sentido, de acordo com Tietzmann Silva (1985) entendemos que “a ficção de Lygia Fagundes Telles insere-se no domínio do mítico, e percebemos, em suas narrativas os anseios, as frustrações, os temores e as esperanças que assaltam a mente do homem”. (p. 16). A estudiosa aborda a metamorfose na obra de Lygia Fagundes Telles e segundo ela, esta “pode consistir em mero aparato exterior” (idem, p.24) ou ser profunda, atingindo não só o corpo, mas a estrutura psicológica. Assim, podemos estender o sentido metamórfico para a velhice vivenciada nos romances já citados e é essa a ideia de metamorfose que exploraremos no texto.

Lygia Fagundes Telles é uma escritora contemporânea que iniciou “seus exercícios literários”, como ela mesma denomina, ainda na adolescência com **Porão e sobrado**, (1938) um livro que reunia doze contos. Numa entrevista para **Cadernos de Literatura Brasileira**, dedicado à autora, ela comenta sua imaturidade nesta obra, porém assinala: “o que importa ressaltar é que um escritor não precisa nascer pronto – sua literatura pode ir amadurecendo

junto com ele”. (1998, p. 6). O amadurecimento de sua escrita fez com que ela não permitisse reedição de seus primeiros livros. Ela prefere considerar sua literatura com seu primeiro romance: **Ciranda de Pedra** (1954), embora antes dele ainda tivesse lançado **Praia viva** (1944) e **Cacto vermelho** (1949) ambos volumes de contos. Suas palavras assim justificam: “cortei os primeiros livros, que não significam muito. Eu era muito imatura, [...] literariamente inconsciente”. (TELLES, 1999, p. 11). Lygia reforça ainda que, segundo o crítico Antonio Candido, foi **Ciranda de pedra** que lhe concedeu maturidade literária, e afirma concordar com tal assertiva. A atitude da autora não diminuiu seu sucesso cada vez maior no cenário literário e revela a quem estuda literatura, a seriedade de uma escrita com critérios estéticos bem conscientes.

Sua escrita é cuidadosa e transformadora. Sônia Régis em seu artigo, “A densidade aparente” (1998) destaca a sintaxe da escrita de Lygia. De acordo com ela: “A pontuação [...] provoca sempre uma inquietude, por ganhar uma cumplicidade com os modos de pensar das personagens; é uma pontuação que faz parte da trama, adensando a atmosfera dos enredos”. (p. 89). Ana Clara, de **As meninas**, por exemplo, é uma personagem riquíssima que alterna consigo mesma – fala e narração – alterando o ritmo sintático nos seus momentos de delírio ou nos raros momentos de sobriedade. Ritmo alterado, entrecortado ou veloz que contribui para caracterização do ser fictício e traz à tona a descoberta da personagem. Em **Conspiração de nuvens** (2007), no texto intitulado “O visitante”, é revelado ao leitor que Ana Clara é uma personagem que vive pedindo espaço à Lygia para voltar em outra obra, junto com ela, segundo este texto, faz coro as personagens Rahul e Rosa Ambrósio de **As horas nuas**, justificam que ainda não fizeram tudo que deveriam fazer, por isso merecem outra chance.

O que dizer da escrita da Lygia? Algo que se apresenta aos olhos, perturba e provoca reflexão sobre o fazer e o buscar do homem? Ao depor sobre a autora, José Saramago falava da delícia que é afagar com os olhos a escrita finíssima de Lygia. Folheando livros da autora, ele estava quando se deparou com o conto “Pomba enamorada” e suas palavras assim declaram: “Reli-o uma vez mais, palavra a palavra, sílaba a sílaba, saboreando ao de leve a pungente amargura daquele mel, quase tocando com os dedos a lágrima subtil daquela ironia”. (1998, p. 17). Estrutura e sintaxe modificada para provocar estranhamento e despertar sensações que não só nos permite afagar, mas também olhar, tatear, sentir e buscar na memória os valores imbricados na tessitura do texto e carregados pelas personagens no mundo ficcional.

A construção intrigante de Lygia Fagundes Telles faz com que nos distanciemos da objetividade imposta pelo mundo concreto e nos aprofundemos num universo real criado, mas tantas vezes sufocado: a subjetividade. Neste parâmetro a obra literária faz com que o mundo seja visto “pelo reconhecimento dos sentidos, do imaginário, sutilezas do emaranhado da mente. [...] faz experimentar os limites da possibilidade de significação [...] nos comunica um sentimento de inquietude e estranhamento”. (RÉGIS, 1998, p. 95). Seguindo o caminho do estranhamento, suas personagens nos conduzem ao questionamento dos valores, à desacomodação das regras para tornar aparente o indivíduo submerso na lida diária e esquecido de indagações. A personagem é tão somente um ser de palavras baseado na sensibilidade do autor, e “se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal”, (CANDIDO, 1995, p. 78), capaz de sugerir certo tipo de realidade. A força da palavra que constrói traz o ser ficcional à existência, na sua luta com palavras e concebida por elas.

Nas palavras de Paulo Paes no ensaio “Encontro dos desencontros” (1998), enquanto **Ciranda de pedra**, **Verão no aquário** e **As meninas**, se ocupam de uma construção feminina, o seu último romance, **As horas nuas**, se volta para a reflexão sobre a velhice, o auge das reivindicações já passou e o que restou na vida da mulher é a solidão. A juventude, o desejo de lutar e se expor como nos três primeiros romances, cederam espaço para o momento em que o cansaço e a frustração de projetos não realizados se transformam em tristeza junto à transformação física do corpo. “O título **As horas nuas** condensa, em metáfora, os lances de *strip-tease* emocional de Rosa Ambrósio, lances que se vão entretecendo ao longo da narrativa numa espécie de exame de consciência ou balanço de vida”. (1998, p. 80). Se expressa aí o desnudamento da alma da personagem, metaforizando o emocional que se despe aos olhos do leitor. O foco de luz do romance, como em um teatro, para a representação de um único ator, está na maior parte do tempo centrada em Rosa Ambrósio, monologando ou na narrativa que intercala diálogos curtos.

Ressaltamos, ainda, a consideração feita sobre Rosa Ambrósio, por Suênio Campos de Lucena (2007), em sua tese, “Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles” enfocando o esquecimento associado à morte no momento nostálgico em que as personagens lamentam o passado. O pesquisador organizou as obras **Conspiração de nuvens** (2002) e **Durante aquele estranho chá** (2007) que possuem um caráter confessional. Segundo ele, a artista, Rosa Ambrósio, que foi muito aplaudida e desejada, em outro tempo, elegeu as “**horas**

felizes encontradas apenas quando a personagem relembra, como se **As horas nuas** significassem o presente [...] interessa não exatamente o passado, mas aquele tempo que lhe traz boas recordações”. (LUCENA, 2007, p. 128. Grifo do autor). De maneira que o sofrimento introspectivo da personagem, através da lembrança, possa ser elaborado e selecionado como um evento que a afasta momentaneamente da dor.

Para tratar ou entender o tema da velhice nos romances de Lygia Fagundes Telles, recorreremos à visão de alguns teóricos, pesquisas e estudos críticos relativos à temática aqui recortada, entre eles estão principalmente Simone de Beauvoir, **A velhice** (1990); assim, buscamos entendimento das personagens Rosa Ambrósio e mãezinha em **As horas nuas** e **As meninas**, respectivamente que, na nossa concepção encarnam a perspectiva da velhice nos romances lygianos. Destacamos, então que, este primeiro capítulo terá um teor mais histórico ou sociológico para entendermos a condição do velho através dos tempos. Há preconceitos que rondam a chegada da velhice? Há dificuldade em se aceitar como velho? Como o velho é visto socialmente?

Sabemos que o olhar do outro fala de você, satisfazendo-o ou não. Pensando assim, a sensação de velhice ocorre pela visão do outro, mas as mudanças biológicas também acontecem. A menopausa na mulher, como apontamos anteriormente, é um fator revelador da passagem do tempo para o indivíduo. Esta acontece, segundo a “Sociedade Brasileira do Climatério”, no período que vai dos 45 aos 55 anos, tendo como média os 50 anos. No entanto, os sinais do climatério aparecem muitos anos antes provocando alterações na saúde da mulher e, em alguns casos, levando à depressão. Contudo, considera-se idoso, no Brasil, conforme Estatuto do Idoso, a pessoa que tem idade igual ou superior a sessenta anos. Na literatura que nos ocupa, observamos n’**As horas nuas** que a idade não aparece claramente, deixa sempre uma vaga para a dúvida, para o talvez, no entanto, a atriz Rosa Ambrósio tem idade equivalente a de Dionísia, sua empregada, conforme constatamos neste diálogo: “- Devo estar com febre. A menopausa, você sabe. – Mas já faz tempo que acabou, a senhora esqueceu? Foi junto comigo”. (TELLES, 2012, p. 55). O diálogo das duas mulheres não deixa dúvida sobre a faixa etária em que elas se encontram, porém, até isso Rosa Ambrósio tenta dissimular lembrando-se do climatério, “febre”, como ela diz. Comprovação de que seu corpo de mulher já experimentou estas sensações. Estas evidências ficam claras, também, no segundo capítulo da obra quando Rosa faz a ‘operação tintura’, tingindo os pelos pubianos e as têmperas, pois os ‘bandidos’ (pelos/cabelos) nasceram brancos, o cansaço e o desânimo para aparecer publicamente também denunciam seu momento.

A velhice é algo que incomoda o homem desde sempre, pois segundo Rosa Ambrósio a humanidade persegue-lhe a cura. Independente de qual seja o povo, a velhice acarreta sim degradação física, não é mais o ideal viril ou feminino apreciado pelos jovens ou pelos adultos conforme a tese que norteia nosso estudo. “A atitude espontânea é a de recusá-la, uma vez que se define pela impotência, pela feiúra, pela doença. A velhice dos outros inspira também uma repulsa imediata”. (BEAUVOIR, 1990, p. 51). A juventude e o vigor são venerados por toda a sociedade que teme o contrário a isso. Destacaremos nos parágrafos que se seguem como a velhice era tratada em alguns povos primitivos, segundo o minucioso estudo de Simone de Beauvoir que tanto contribui para que a entendamos hoje. Através da tese defendida na obra, a autora faz saber que algumas sociedades antigas, como os shilques do Nilo Branco, quando o chefe começava a apresentar sinais de declínio físico, diminuição de suas forças ou doença ele era morto antes que decaísse para que seu vigor fosse transmitido ao seu sucessor, se ele morresse consumido pela velhice o deus se extinguia e o mundo seria aniquilado também.

Nas ilhas Findji, muitas pessoas buscavam a morte ainda na maturidade, pois criam que quando voltassem a viver manteriam aquela idade. Outro meio de não se deparar com a velhice, em estado avançado, encontrada pelos dinkas (sul do Sudão) era se enterrar vivo. Os velhos responsáveis por rituais importantes deste povo não podiam exalar o último suspiro senão o povo também se extinguia, mas se o guardasse dentro de seu corpo teriam continuidade como um renascimento que comemoravam com festas coletivas. Os incautos eram povos seminômades, do nordeste siberiano. Viviam precariamente e sofriam privação alimentar a vida toda, numa sociedade patriarcal o domínio era do pai sobre os filhos podendo matá-los ou vendê-los, em tudo que possuíam era absoluto, por vezes eliminava as filhas e se algum filho lhe aborresse este era deserdado. Só os velhos xamãs eram respeitados. A tirania do pai seguia até a chegada da velhice, depois disso era destituído de seus bens e abandonado para morrer.

Os sirionos, povo da floresta boliviana viviam em extrema miséria, amavam seus filhos, nunca os matavam mesmo que nascessem com deformidade. Povo seminômade de cultura rudimentar, sem a presença de um líder ou religião, as maiores disputas eram por comida. A vida massacrante fazia com que aos 40 anos eles já perdessem suas forças e se tornassem um peso para o grupo, passavam, então a ser negligenciados pelos filhos. Eram abandonados à morte, quando se mudavam de lugar os deixavam secretamente para morrer.

Em muitos povos o assassinato dos velhos era uma cerimônia respeitosa, em que a comunidade se reunia para assistir o ritual em que o velho terminava morto com faca, lança ou estrangulado com um osso de foca. Diante do abandono enraizado na cultura, muitos velhos preferiam abreviar sua morte. No conjunto de tantas informações extraídas do livro de Simone de Beauvoir compreendemos que resquícios da rejeição sobre a velhice se estenderam ao longo da história do homem imprimindo suas marcas preconceituosas. Há muitas variações no trato com os idosos dependendo das condições produtivas de cada povo e as conquistas modernas vem garantir uma situação talvez mais cômoda à velhice.

Na Antiguidade, Cícero n’**A velhice saudável** apresenta, com seus oitenta e quatro anos, reflexões que nos fazem pensar tempos distintos historicamente, mas igualmente experimentados pelo homem de todas as épocas. Marco Túlio Cícero nasceu no ano 106 a. C., prestou serviços à pátria, ativo na vida política fala de sua velhice vivenciando-a, como numa espécie de diálogo em que conta com um interlocutor. Segundo ele, “os recursos mais adequados à velhice são o conhecimento e a prática das virtudes”. (CÍCERO, s/d, p. 27). No entanto, só será possível que seja assim se no decorrer da vida primou-se pela ausência de corrupção e pela tranquilidade. Quem atribui deficiências a esse momento da vida ele chama de imbecil, porém destaca “quatro aspectos negativos da velhice: primeiro, ela nos afasta da regência das atividades; segundo, debilita nosso corpo; depois, priva de quase todas as volúpias; enfim, ela fica pouco distante da morte”. (CÍCERO, s/d, p. 31). Mesmo diante destes aspectos assinala a importância que tem a prudência na velhice e a caracteriza como tal, pois os idosos que não abandonarem o estudo, continuarão engenhosos e astutos apesar da idade, segundo ele.

Quanto ao vigor físico, Cícero considera: usa-se o que tem, as atividades devem ser adequadas à força que se possui em cada momento da vida, pois se há glória em alguém, esta deve sair de sua pessoa e não de seus músculos. O exercício físico é necessário tanto quanto a prática da temperança, ele confessa: “Não tenho mais o vigor que tinha nos tempos da guerra púnica ou como questor, [...]. Não me falta vigor nem para a Cúria nem para a tribuna dos oradores nem para amigos, clientes e hóspedes”. (CÍCERO, s/d, p. 41). O pensador preferia uma velhice rápida que antecipá-la, ou seja, ainda não se sentia velho, no sentido de incapacitado para funções que lhe traziam bem estar.

Em se tratando do vigor presente na velhice, suas palavras informam: “Na velhice não existe vigor. Aliás, ela sequer exige fortaleza física”. (CÍCERO, s/d, p. 43). Se o idoso se

torna incapacitado de tarefas que cercam sua própria sobrevivência não é por velhice, mas por uma saúde deficiente. A saúde deve ser preservada através da moderação em exercícios físicos, alimentos e bebidas. Será, então que não há prazeres reservados à velhice? “Por que falar tanto em prazer? Ao invés de vituperar a velhice, cabe, sim, conferir-lhe honra máxima. [...] Sou grato à velhice por ter aprimorado meu pendor pela conversa enquanto mitiga o gosto pelos pratos e pelo vinho”. (CÍCERO, s/d, p. 49 e 51). Na continuidade de suas considerações sobre os prazeres da senescência, Cícero afirma que o prazer proporcionado por um cargo público é maior que a vida juvenil, no entanto, não é a aparência de velho que concede autoridade e sim honestidade construída durante toda a vida. Há quem conceitue mal os velhos como: morosos, ansiosos, irascíveis, rabugentos ou sovinas, porém, segundo ele, são defeitos constituintes da vida desta pessoa e não necessariamente da velhice.

Aprofundando a visão que procuramos acerca da velhice, chegamos ao olhar da ciência; para a biologia “o organismo declina quando suas chances de subsistir se reduzem”. (BEAUVOIR, 1990, p. 23). A preocupação do homem com os problemas que a velhice acarreta no corpo vem desde a Antiguidade e muda conforme concepções diferentes e descobertas novas da medicina. No início do século XIX os estudos sobre a velhice tornaram-se mais precisos. A gerontologia estuda o processo de envelhecimento englobando psicologia e o aspecto social que envolve o idoso, no entanto, “a medicina moderna não pretende mais atribuir uma causa ao envelhecimento biológico: ela o considera inerente ao processo da vida, do mesmo modo que, o crescimento, a reprodução, a morte”. (BEAUVOIR, 1990, p. 32). Contudo, pode haver, para muitos indivíduos, diferença na chegada e/ou apresentação da velhice no corpo, sendo que alguns rapidamente denotam tais caracteres e outros podem ter tais sinais retardados devido à condição biológica de cada indivíduo. O aspecto físico pode dizer mais que exames sobre a idade de cada pessoa. A velhice pode acarretar uma queda moral com repercussão sobre seus órgãos internos que pode levá-lo a morte: transtornos, contrariedades e perdas.

No que se refere as reações motoras, é aos 25 anos que elas são mais prontas e precisas; sua rapidez e exatidão diminuem a partir dos 35 anos, e mais ainda após os 45. Quanto à rapidez das operações mentais, há progresso até os 15 anos, estabilização dos 15 aos 35 anos e, em seguida, diminuição. (BEAUVOIR, 1990, p. 44).

Consideremos ainda que a atividade sexual se difere no decorrer da idade, pois envolve condições físicas e psicológicas. Se o corpo está bem, mas as condições psicológicas

o deprimem com a não aceitação dos fatos, o desenvolver de qualquer atividade fica comprometido. O tempo vivido traz também a involução “(processo de regressão orgânica) das glândulas sexuais, consecutiva à senescência, [...] [tornando] as reações aos estímulos eróticos (...) mais raras, mais lentas ou inexistentes”. (BEAUVOIR, 1990, p. 390). O tempo vivido deixa marcas no corpo físico que não permitem mais a mesma desenvoltura, o orgasmo se torna mais difícil de ser alcançado e na tentativa de não decepcionar o parceiro o que se consegue é a frustração própria. Acreditamos pertinente citar que, “na cópula o sujeito se faz existir como corpo fascinante, ele tem uma relação narcísica consigo mesmo. Suas qualidades viris ou femininas são afirmadas, reconhecidas: ele sente-se valorizado”. (BEAUVOIR, 1990, p. 392). Entretanto, este ser fascinante torna-se dependente desta valorização, a tal ponto que isto se torna o objetivo primordial do sujeito que quer se fazer um eterno modelo de encanto ou virilidade.

E na sociedade de hoje, como o velhoalaria de si mesmo ou seria visto? O velho não desempenha uma função empregatícia, na maioria das vezes, “Ele é definido por uma *exis*, e não por uma *práxis*. O tempo conduz a um fim – a morte – que não é o seu fim, que não foi estabelecido por projeto”. (BEAUVOIR, 1990, p. 266). Nos projetos de vida que elaboramos o encontro com a morte não é previamente estipulado e nem poderia sê-lo, pois foge ao controle do homem. Dentro deste contexto, há uma dependência do idoso em relação ao adulto que o cerca, no entanto, “é de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho que depende dele. Não ousa abertamente dar-lhe ordens, pois não tem direito à sua obediência: evita atacá-lo de frente, manobra-o”. (BEAUVOIR, 1990, p. 268). Na manobra do adulto cuidador ou responsável pelo idoso, ficam também claras as diferenças culturais e as atitudes que precisam ser moldadas na convivência, propondo saber o que é melhor naquele instante para o indivíduo. Nem todos os idosos se entregam a tais cuidados e por isso muitos conflitos e abandonos são ocasionados.

A época da aposentadoria, tanto para servidores públicos como para privados marca um tempo que pode ser sofrido para aquele que deixa de ser um adulto ativo para ser aposentado inativo, pois pode trazer um desconforto existencial e depressivo com a mudança severa de *status* diante da sociedade. “Entre as mulheres, as capacidades declinam mais rapidamente que os homens. A idade do envelhecimento varia com as profissões; [...] em todas as profissões falta aos trabalhadores idosos interesse pela novidade; a rotina prejudica seu rendimento”. (BEAUVOIR, 1990, p. 281). Embora este seja um dado considerável, há exceções que fogem a esta afirmação, mas ainda em pequeno número. Contudo, nas empresas

onde aposentados são admitidos e se abrem para a novidade, a troca de experiências tem sido rentável e satisfatória tanto para empregados quanto para empregador. Para Beauvoir “Ao envelhecer, o trabalhador não tem mais um lugar no mundo, porque, na verdade, nunca lhe foi concedido um lugar: simplesmente ele não tivera tempo de perceber isso”. (BEAUVOIR, 1990, p. 340). Engolido pelo sistema que o envolveu durante sua vida produtiva, chega a ser trágico para o idoso, o trabalho mascarou esta descoberta que só acontece no momento da aposentadoria. Como os romances que estudamos abordam todos esses eventos por meio de suas personagens?

1.2 – A FICÇÃO DANDO VOZ À VELHICE

Dentro da perspectiva que os seres ficcionais nos apresentam e nos desacomodam, é que nos debruçamos sobre a velhice nos romances destacados. Desta, muitos questionamentos afloram: existe uma idade clara apontada para que a personagem se considere na velhice ou a negue ou são apenas pistas textuais, indícios do que as personagens consideram como velhice? Qual é a dificuldade em aceitar que o corpo não é mais o mesmo? Em que o aspecto da velhice interfere na subjetividade das personagens?

Pensamos que através da ficção é possível questionar a verdade epidérmica das coisas. As obras lygianas se aprofundam, “especulam a superfície do real, arranham-lhe o contorno em busca do âmago dos sentimentos. [...] Importa a transparência do jogo narrativo que o leitor, enfeitado, acompanha” (RÉGIS, 1998, p. 89). Daí vemos transbordar as questões humanas vividas pelos habitantes ficcionais da literatura, em que as verdades do homem se desnudam sem mistério. Quando Rosa Ambrósio e mãezinha são focalizadas para deixar vir à tona seu lamento de vida, fica espaço para que o leitor possa participar/adentrar àquela história.

Na singularidade do romance o escritor pode falar sobre suas personagens e ter acesso a seu monólogo interior, no entanto, “o que importa ao leitor é se a mudança de atitude e a vida secreta são convincentes, se de fato é crível” (FORSTER, 1998, p. 82). Pensando assim, o enredo precisa surpreender o leitor através de seus personagens que deslizam na narrativa para envolvê-lo. Em Lygia Fagundes Telles o leitor é surpreendido pela ação brusca, silenciosa e persuasiva das personagens. O século XX marca o estudo sobre o romance, a ele

se aplicava a estilística tradicional ou apreciações que discorriam sobre o uso da língua, pois tomava as formas estruturais romanescas como base para estudá-lo. No entanto, para além de questões internas da forma romanesca, as vozes ali apresentadas clamam por espaço, por audição. As palavras são consideradas como compartimentos: claridade, obscuridade e o que mais for necessário para completar ou destinar seu devaneio através da verticalidade do mergulho interior, conforme acompanhamos nas personagens lygianas e suas preocupações relativas à velhice.

Ao voltarmos o olhar para o romance **As meninas**, observamos que mãezinha finge interesse por Mieux, mas “Não fica à vontade com Mieux como ficava com paizinho, é lógico. Representa. Mas continua insatisfeita e catastrófica com mais medo da velhice porque já está na velhice, coitadinha”. (TELLES, 1998, p. 62). A fala de Lorena denuncia a questão representativa vivenciada pela personagem no desejo de se afirmar enquanto mulher que deseja e desperta desejo, caindo no jogo da representação social de seu papel de amante seduzida e sedutora. Percebemos, ainda, nas duas personagens em evidência, e mais claro na citação acima, o desejo de realização e afirmação enquanto fêmea que atrai e seduz seu parceiro. Ao lermos que mãezinha não fica à vontade com Mieux, apenas representa, entendemos que esta colocação mostra o quanto ela gostaria de desejar, desempenhar seu erotismo como na juventude ou na idade madura, mas só consegue reaver seu desejo através da lembrança. Vive da nostalgia de experiências que a fizeram feliz no passado, se recusa a viver a pálida monotonia do agora.

Ao considerarmos o tempo, a atividade e a história que cerca o homem velho vemos que os projetos que decolaram do passado, enquanto futuro, constituem o homem que hoje olha e se define como aquele que já não existe mais, pois se foi como seus projetos concretizados ou não. Os velhos, em sua maioria, “recusam o tempo porque não querem decair; definem seu antigo eu como aquele que continuam a ser: afirmam a sua solidariedade com a juventude”. (BEAUVOIR, 1990, p. 446). Por isso tantas vezes os idosos repetem o que foram, as proezas que realizavam, sempre num tom melancólico repetindo para si mesmo aquele eu de outrora que vive nele.

Quando as pessoas maduras, no seu presente, se projetam para um futuro, é sempre diferente do que acontece na idade avançada independente se o conteúdo continua igual, pois

Na verdade é o passado que nos sustenta. É através do que ele fez de nós que o conhecemos. Um homem descontente de seu estado só encontrará ali um

alimento para sua amargura, uma razão suplementar para desolar-se com o presente. (BEAUVOIR, 1999, p. 455).

Quando o presente e o passado são contrastados pode tornar-se insuportável para o ser. Desta maneira, entendemos porque aceitar a velhice ou se reconhecer como velho é tão difícil, pois existe uma resistência em percorrer um caminho que não fazia parte dos seus projetos, olha-se para uma imagem díspar da que se viveu, o presente fica triste. Outro termo apontado é o ‘traumatismo narcísico’ causado pela velhice, podendo trazer à tona conflitos existenciais da infância e da adolescência que agora, diante da pouca imunidade sentimental afloram outra vez provocando sofrimento.

A qualidade ou a expectativa de futuro se transforma após a maturidade. Não é mais o jovem que faz plano, nem o ser maduro que experimenta a concretização de seus projetos e ativamente continua investindo mais em si mesmo. Muda-se de um futuro indefinido e duradouro, para um futuro limitado causando a sensação de imobilidade.

O dever individual inscreve-se num dever social com o qual não coincide: esse desnível produz-se em detrimento do homem velho, que se vê necessariamente atrasado em relação ao seu tempo. Para seguir adiante, ele precisa arrancar-se a um passado que o aprisiona cada vez mais estreitamente: sua marcha é lenta. (BEAUVOIR, 1999, p. 470).

As carreiras profissionais que dependem de desempenho físico ficam comprometidas devido à involução biológica do idoso. Os esportistas, atores e dançarinos devem contar com as mudanças no corpo e no rosto transformando também seu trabalho ou tornando-o mais escasso.

Na velhice a libido desaparece dando lugar ao cansaço e à indiferença que tantas vezes afasta a pessoa de se relacionar com os outros, há um distanciamento afetivo que torna dolorido o despertar de cada dia. Quando os jovens se entristecem ou sofrem com acontecimentos da vida, se projetam para melhoras ou certos futuros. “Para um homem idoso é jogo feito. Se descobre em sua obra fraquezas, é penoso para ele saber que não pode modificá-la, fundamentalmente”. (BEAUVOIR, 1990, p. 504). Mesmo sendo bem assistido, o velho refugia-se em lembranças, pois pouco ou nada se preparou para viver este momento que é tão simplesmente uma sequência da vida humana. Ele usa hoje a expressão ‘no meu tempo’, pois sabe que outro como o jovem que ele foi outrora é que executa tais atividades.

Improdutivo, ineficaz, o homem idoso apresenta-se a si mesmo como um sobrevivente. É por esse motivo também que ele se inclina tanto ao voltar-se para o passado: é o tempo que lhe pertenceu, no qual se considerava um indivíduo que goza de todos os seus direitos de um ser vivo. (BEAUVOIR, 1990, p. 534).

Além disso, dependendo da idade, acumulam-se muitas perdas, pessoas da família ou próximas a ele, o sucesso profissional. Tudo isso traz marcas que precisam ser cuidadas para que viva bem uma outra geração que não a sua com entusiasmo e interesse. Se estas questões são bem resolvidas, os idosos sentem alegria e são orgulhosos de seu passado, visto que a morte já aparece como algo próximo, pessoal; não é mais uma generalidade vaga.

Devido ao trato com este momento em que a velhice se aproxima e os conflitos afloram é que reafirmamos a singularidade da escrita de Lygia que, de acordo com Silviano Santiago no artigo, “A bolha e a folha: estrutura e inventário” nos leva

para o lugar **entre**, aberto pelo contar direito e pelo contar mentiroso, para a **brecha** ficcional abrigo e esconderijo do narrador. [...] A voz narrativa ganha peso ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e o animal. (SANTIAGO, 1998, 100. Grifo do autor).

Neste espaço do aberto, do não definitivo, a literatura contemporânea constrói seu limiar. Não tem pretensão de ser cabal ou de apontar caminhos, mas vem provocar, desacomodar o já posto; relativizando o definitivo. De maneira que temos Rosa Ambrósio e mãezinha perdidas na sua narração, por vezes débil, ligando frouxamente o contar e o viver ficcional de cada personagem. Enquanto Rahul, o gato narrador/personagem, é quem desnuda acontecimentos sobre a vida da atriz, agora fora dos palcos. Ele é responsável também, por informar sobre as demais personagens do romance **As horas nuas**. Causa tanta estranheza, pois nos parece ser representante da lucidez racional na trama que apresenta a metamorfose psíquica e comportamental da velhice na personagem Rosa Ambrósio.

Sobre a transformação encarnada pelas personagens, temos outra apreciação com Vera Maria Tietzmann Silva ao ressaltar que, “a autora colhe o momento em que a metamorfose atinge o protagonista e ali tece um instante de drama, frequentemente sob a inocente aparência de um diálogo trivial”. (1985, p. 99). No caso de Rosa Ambrósio que é protagonista, o drama aflora no diálogo com Dionísia, com Rahul ou com ela mesma desencadeado por coisas simples que sustentam um aprofundar-se na dor que a consome. Não é diferente com

mãezinha, personagem secundária de **As meninas**. Acrescentamos ainda que, metamorfose comportamental é muito mais frequente que a física na obra de Lygia Fagundes Telles, abrange muitos personagens e quando esta se processa, provoca mudança de conduta do ser narrativo. Neste contexto, destacamos o conto “A testemunha” que compõe o livro **A estrutura da bolha de sabão** (1999), nele é narrada a história de Rolf e Miguel. Este último não lembrava parte do que acontecera na noite anterior, viu o amigo chegando, o início da conversa e depois só quando acordou no outro dia e encontrou o relógio despedaçado, o lençol rasgado, o cachorro havia desaparecido e a porta estava aberta. Rolf insiste em dizer que nada aconteceu embora Miguel estivesse mancando sem saber por que. Eles caminham na noite fria e com muita névoa em direção a um restaurante, ao atravessar a ponte, Miguel finge amarrar o sapato, chega por trás de Rolf e o levanta pelas pernas lançando-o ao rio. “As águas se abriram e se fecharam sobre o grito afogado, se engasgando” (TELLES, 1999, p. 27). Miguel ainda contemplou a superfície da água se acalmar e depois sumiu na noite densa, de maneira que somos levados a experimentar os fragmentos de loucura de Miguel que ilustram a transformação comportamental do homem-narrativo que não se abala com o episódio.

Os motivos que levam à mudança de comportamento podem vir de dentro do indivíduo ou ser causada por eventos externos, como o apelo e a pressão social ou de ordem emocional. “Suas raízes podem ser encontradas fora ou dentro do indivíduo, nas relações sociais ou no encontro consigo mesmo e com o amor”. (SILVA, 1985, p. 108). A afirmação de Tietzmann Silva sobre a obra lygiana encontra eco naquilo que já postulamos sobre os romances aqui estudados e a mudança desencadeada pela velhice. Sendo esta de ordem biológica, portanto, interna e externa também, uma vez que se torna visível, o agravante maior no sofrimento das duas personagens ocorre pelo desencontro amoroso aliado à idade em que se encontram.

A temática amorosa feminina, associada à idade, encontra conotações distintas. Na mulher assume caráter maternal permitindo ao homem o poder de “usufruir o amor até o fim, enquanto que, para a mulher, a vida ensina a sublimar os sentimentos e as emoções”. (CARROZZA, 1992, p. 135). A resignação personificada por Rosa Ambrósio e mãezinha vem nos falar deste comprometimento no instante em que se entregam à velhice sem reservas, como se o processo natural de envelhecimento não tivesse existido para elas. Rosa abandonada por Diogo e mãezinha por Mieux, ambas espoliadas nos seus bens materiais e feridas em sua dignidade.

Nas personagens dos romances a capacidade produtiva esvaiu-se, o poder de sedução as abandonou, ficou a memória. Mãezinha é lembrada na fazenda mexendo o tacho de goiabada, diferente de agora que vive lamentando as ausências, encerrada em um quarto luxuoso. Rosa Ambrósio sonha emplacar um sucesso, mas tudo que consegue é viver da memória de quando amava, atuava, ou era desejada. Nos romances em estudo, fica claro que as personagens contam suas histórias, até as revivem, pautadas no poder do que se viveu anteriormente. Embarcam tão profundamente em suas histórias para revelá-las, cercadas de sentimento, sem separação de tempo relacionando passado e presente, componente psicológico que interfere nas representações por elas expostas.

Ao lembrar a presença de Gregório e na ânsia de se fazer lembrada, uma vez que já não atua como atriz, Rosa Ambrósio quer escrever as suas memórias: “as minhas memórias, tudo quanto é perna de pau já escreveu as suas, por que não eu? Hein?!... **As Horas Nuas**, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor”. (TELLES, 2010, p. 45. Grifo da autora). Rosa nos seus momentos de delírio ou bebedeira recorre ao desejo de se eternizar através das memórias. Este é o momento em que ela pega um gravador e vai ditando sua vida. Enquanto grava a própria fala, também mostra ao leitor certa cronologia dos fatos, garantia de haver o conhecimento, ainda que vago, do enredo anterior àquele momento e que o leitor desconhecia.

A memória, segundo Ecléa Bosi (1994), com o passar do tempo, fica ainda mais ativa. O homem destituído agora de seus afazeres, sem gerar lucro, reluta para não se entregar. Este é o momento em que o outro passa a existir como ser acusativo e o velho torna-se “sem projeto, impedido de lembrar e de ensinar, sofrendo as adversidades de um corpo que se desagrega à medida que a memória vai se tornando cada vez mais viva”. (BOSI, 1994, p. 19). Daí a necessidade de um reencontro de seu próprio eu aliando olhar e pensar. Na memória o velho busca um tempo que já foi seu e que não condiz com a leitura que fazem a seu respeito e que ele também não vê.

Na tentativa de desvendar segredos sobre a velhice, Beauvoir esclarece as benesses e as dificuldades deste momento da vida para o qual todos caminham. Para tanto se faz necessário não confundir senilidade, que é quando o indivíduo apresenta distúrbios de saúde física ou psíquica, de senescência que não é um estado patológico, mas o movimento natural da vida. Se olharmos sociologicamente, entendemos que na literatura, Lygia dá voz à velhice através de suas personagens. Quebra paradigmas como indício de pós-modernidade que vem se preocupar em elevar o esquecido, o relegado à própria sorte, pois não se enquadrava no

equilíbrio almejado pelo modernismo. Agora fragmentado, estilhaçado ganha conotação literária para concretizar e denunciar o que foi tolhido do homem que envelheceu.

Altair Loureiro, em seu livro **A velhice e a morte** (2000), retoma J. P. Gutton para situar a velhice em duas fases: “a velhice verde e crua” que vai dos 55 até os 65 e a “velhice decrépita” que acompanha o indivíduo por quanto tempo mais ele viver. Loureiro esclarece ainda mais as questões relativas à senectude ao citar Maria Luíza Gusmão de Moraes com o seguinte apontamento: não é somente a idade que determina a entrada na velhice, outros fatores colaboram para isso. Conforme suas palavras:

para alguns estudiosos, a faixa etária por volta dos sessenta anos de vida pode ser considerada como a possível faixa de ingresso do homem na velhice. Há um “sentido outro”, que não meramente cronológico, para a demarcação do início do fenômeno. A tendência ao isolamento e a ruptura com os padrões de vida anteriores, bem como os cabelos brancos, a pele flácida, a diminuição da agilidade e a ‘fraqueza’ (metáfora para designar a perda do vigor sexual) são sintomas a considerar como evidências do processo de envelhecimento que se inicia. (MORAES *apud*, LOUREIRO, 2000, p. 21).

No conjunto das perdas que a idade acarreta, o aspecto físico visível não é o mais sentido, mas o declínio biológico que acentua a sensação de impotência diante do mundo que ele mesmo construiu e agora ganha outro sentido. O afastamento social pode ser indicativo de que se deseja romper com um padrão de vida que já não consegue sustentar, ou por esconder a sua condição de agora. No campo afetivo, a perda de pessoas próximas torna-se um agravante mais doloroso e difícil de superar por causa da fragilidade psicológica que a idade pode desencadear no indivíduo. Nas obras de Lygia, dentro da interpretação literária das personagens em foco, vemos que ambas desejam o isolamento, o distanciamento do mundo de representações e de festas que as cercava anteriormente; bem como as mudanças físicas que enfrentam deixando claro que não só a cronologia importa, mas também a condição que o indivíduo se encontra.

As personagens enfocadas nesta pesquisa são mulheres entre 58 e 60 anos (talvez mais), se considerássemos apenas a idade, ainda estariam chegando na velhice, mas considerando também os outros aspectos reveladores de suas personalidades, não apenas a cronologia como vimos acima, mas as condições físicas e psicológicas, afirmamos que estão sim na velhice e talvez por isso não encaram mais o espelho. O desempenho físico e sexual/amoroso encontra-se abalado, desintegrando a imagem que queriam encontrar. O

espelho, neste sentido, é a própria memória temporal que se afigura diante dos olhos para revelar-lhes a imagem da qual desejam fugir. As discussões sobre quando se inicia a velhice são muitas, mas conforme o Estatuto do Idoso – visto anteriormente – é considerado velho quem tem idade igual ou superior a 60 anos, mas não é o único elemento a se considerar. Vemos que os seres fictícios que ora nos ocupa estão iniciando essa faixa etária, porém todo seu aspecto já revela a velhice.

Vemos marcas no comportamento e na vida de Rosa Ambrósio que denunciam o desinteresse pelo presente. Depois que Diogo foi embora e o trabalho se distanciou, “os banhos [ficaram] mais raros. Menos creme no corpo que caiu em desgraça. [...] Só espaçadamente retocava os cabelos [...] nos seus cinquenta e oito ou nove anos”. (TELLES, 2010, p. 97). Observamos que a marca do tempo já se manifesta no corpo da atriz, a coloração dos cabelos, o interesse pelo banho diminuiu. O que nos leva a refletir se não seria esta a desolação da atriz Rosa Ambrósio, uma vez que sua força econômica sempre esteve ligada à sua imagem. Qual seria, então, a imagem ideal destas personagens? Mãezinha, depois de sofrer com plásticas e com tinturas capilares para ludibriar a idade, resolveu se entregar à velhice sem reservas. Tanto é assim que pediu que a filha Lorena voltasse a morar com ela, também já tinha deixado combinado com ela o seu funeral, para que ninguém a ficasse observando e nem mexesse em seus documentos descobrindo-lhe a idade.

Messy, em seu estudo sobre a pessoa idosa considera que

O tempo do espelho quebrado se traduz por uma fase depressiva que corresponde à perda da imagem ideal, chamada de crise de identidade pela psiquiatria, ou dos cinquenta, ou ainda dos sessenta. [...] Depois de quebrado, o espelho lança longe seus estilhaços; o simbólico se apaga. (1999, p. 67).

De posse da imagem ideal o sujeito se autoafirma e sobre este alicerce constrói a imagem correspondente ao que quer contemplar ao ver no espelho, não só no objeto, mas na alteridade da imagem que o outro construiu dele. A fase depressiva, mencionada acima, passa a existir no homem que não consegue mais se afirmar com as mudanças alfinetadas pelo tempo em seu rosto e em seu corpo, da mesma maneira que a condição social e mercado de trabalho deste ser encontra-se desfigurada.

No contexto da sociedade capitalista, o velho se desloca da postura habitual imposta pelo sistema, não gera lucro e por isso não recebe nenhum destaque, chegando a ser

prejudicial a ela. “A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor”. (BOSI, 1994, p. 77). Este indivíduo tantas vezes precisa ser tutelado, embora seja um fator natural, a velhice é tomada com preconceito: “o velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo homem”. (BOSI, 1994, p. 79). A impressão que temos é que a imagem e a força vital do homem para o trabalho são elementos que os fazem existir na sociedade. Uma vez que este elo foi perdido, as marcas causam nos jovens uma ação repulsiva em relação à velhice.

Rosa Ambrósio confia que “Quando Gregório foi embora, quando ele [Diogo] acabou indo também fiquei me vendo em estilhaços. Cacos!” (TELLES, 2010, p. 105). Uma vida toda perdida ou não condizente à imagem que se fragmenta em pedaços cada vez menores. Lia também comenta sobre a imagem destoadada em mãezinha nos seguintes termos: “As lágrimas correm, correm na cara esticada, sem o menor vinco. Mas as mãos são tortuosas como raízes expostas de uma planta arrancada da terra”. (TELLES, 1998, p. 229). A visão do outro se faz acusativa mesmo diante do recurso que a havia feito rejuvenescer. As marcas tortuosas aderem ao corpo e contam sobre o tempo. Ainda assim, Lia encoraja a mãe de sua amiga a procurar outro analista, pois o dela havia morrido. Diante disso, é possível considerar sobre a condição depressiva da personagem. Rosa Ambrósio, dentro do cenário artístico, significa pouco. Seu sucesso representativo quase não é lembrado. Com mãezinha aconteceu a perda do *status* de esposa, mãe e fazendeira. O marido enlouqueceu e precisou ser internado em uma clínica até a morte. Ela vendeu a fazenda, se ocupou em aparatos rejuvenescedores e jovens amores. A força ‘produtiva’, quase vital para estes seres ficcionais esvaiu-se, distanciaram-se de seus objetivos e amargam a solitária experiência do desencontro.

Vemos em Rosa de **As horas nuas** o retrato de uma vida decadente e vazia, o fracasso permeia suas buscas, mas ainda assim, a narração se faz das lembranças, um tanto visionárias sobre o que a vida ainda lhe reserva. Também encontramos as inquietações narrativas de Rahul, a percepção humana de todos os acontecimentos, parece-nos uma âncora de lucidez na trama romanesca. A vida ficcional retratada

exige estilhaçamento da voz narrativa que, por sua insuficiência para abarcar o todo, já não pode ser única, e por isso se multiplica: ora é a visão de dentro [...] ora é a visão de fora, não onisciente, nem onipotente, mas presa, como que aderida a uma única personagem [...] ora é a insólita visão do gato. (COELHO, 1993, p. 238).

A presença do gato narrador é um elemento de inovação usado por Lygia, e, segundo Coelho, é alguma coisa meio próximo ao absurdo. No entanto, a sobriedade deste personagem metaforiza a astúcia humana, pois na ausência de palavras, a sabedoria impera e parece comprovar a falta de foco vivida pela protagonista. Tantos projetos ela idealiza, mas não leva a cabo nenhum. No capítulo com o qual pretendemos encerrar a pesquisa empreendida aqui daremos ênfase a este ‘eu’ que se fragmentou, que perdeu sua estrutura e se arremeteu à/em relações fluídas que se fazem ou se desfazem com a mesma intensidade, o que chamaremos de conflitos do homem pós-moderno.

No que se refere ao narrador, gostaríamos de mencionar Theodor Adorno (2003) quando nos ensina a respeito da desintegração desta categoria da narrativa no romance contemporâneo, pois já não é a experiência que o identifica. Esta desarticulação nos deixa claro que “o homem teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”. (ADORNO, 2003, p. 58); no rigor da imposição social o sujeito perdeu-se de si mesmo e se distanciou do outro, de maneira que não mais se reconhece tornando-se confuso e omissivo. É a silhueta deste homem que se tornou objeto do romance moderno, ele não mais se compõe como um todo, tornou-se apenas uma expressão descontínua. “O sujeito literário quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo”. (ADORNO, 2003, p. 62). A voz narrativa estilhaçada se propaga em sua maioria através do monólogo interior que, extingue a tranquilidade contemplativa do leitor por meio de choques ocasionados na leitura. A destruição da distância é um mandamento da forma romanesca.

Adotando tal premissa junto aos romances **As horas nuas** e **As meninas**, temos: “a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem”. (SANTIAGO, 2002, p. 52), e esta relação é estabelecida através do olhar e da ação que se constrói diante do leitor, no palco do romance. Através desta condição inaudível a ponte narrativa se erige, pois “A ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra [...] as narrativas de hoje são por definição quebradas. Sempre a recomençar”. (SANTIAGO, 2002, p. 53). Não é a experiência que move o narrador, nos romances em estudo, são as próprias personagens, o fluxo de consciência, através do monólogo interior, encaminha-nos nesta narração complexa e quebrada pelos labirintos imaginários do ser ficcional. Elas serão tratadas mais de perto no terceiro capítulo, porque depois de nos voltarmos para o tempo na narrativa, por sua vez, constituinte da velhice,

convém explorar a fragmentação do ‘eu’ pós-moderno desconhecedor de suas próprias emoções e a construção dessa nova identidade.

Este ser fragmentado é possível ser observado em **As meninas** quando mãezinha confessa à Lia o esforço que fazia para estar ao lado de Mieux (seu jovem marido) “Está cansada? Não, absolutamente, estou ótima, eu respondia querendo me deitar em cima da mesa de exausta”. (TELLES, 1998, p. 238). Diante da jovem revolucionária evidenciam-se ainda mais o coeficiente que separa os momentos distintos da vida de cada uma. No entanto, o vazio e o desespero insistem em que seus atores protagonizem ou figurem bem estar e jovialidade, há preocupação em salvar as circunstâncias e manter as aparências, transformar-se a qualquer custo, seja revivendo as memórias ou a custa de estimulantes.

Os processos de metamorfose na literatura podem “consistir em mero aparato exterior, como as roupas colantes e coloridas, [...]. Em outros casos ela pode ser mais radical, transformando o corpo e até mesmo a psique do herói”. (SILVA, 1985, p. 24). A metamorfose, enquanto *leitmotiv*, sempre foi explorado pela literatura velada ou abertamente. Nos romances lygianos isto se concretiza por meio do desejo de mãezinha e Rosa com cremes, tinturas, plásticas ou perucas, são formas de transformação voluntária, mas na verdade acobertam a mudança real. Na literatura contemporânea, segundo Tietzmann Silva, a metamorfose se apresenta através do gênero fantástico entre o mistério e a realidade objetiva, deixando sempre margem para a ambiguidade como nos textos de Lygia Fagundes Telles.

Embora destaquemos mãezinha e Rosa Ambrósio, na luta constante para não demonstrar a idade, vemos ainda, que a velhice está presente em outras obras de Lygia, como nos contos: “A chave” e “Um chá bem forte e três xícaras” que compõem o livro **Antes do baile verde** (1986). “A chave” conta a história de Tomás (Tom) que abandonou Francisca, sua esposa, ao encontrar Magô. Ela com dezoito anos e ele com quarenta e nove. A presença da jovem fez com que por algum tempo ele se sentisse um novo homem. Em dez anos de convivência, o cansaço trazido pela idade e o vigor juvenil de sua companheira, fez com que ele se lembrasse de Francisquinha e simbolicamente lhe devolvesse a chave de sua casa e de sua vida. Não conseguiu mais acompanhar a jovem Magô. Mesmo usando roupas coloridas, se esforçando para acompanhá-la em todos os lugares, o cansaço tomou conta de seu corpo. Neste conto, o enredo mostra o lado masculino da velhice, desapontado e enfraquecido pelo tempo que o deixou sofrer por decisões do passado. Embora o enfoque seja masculino, o que

Tomás enfrenta é também a não aceitação do envelhecimento, mesmo tendo recorrido a vários meios, o tempo o subjuga e ele se entrega.

“Um chá bem forte e três xícaras” nos fala de Maria Camila que presente o envolvimento do marido com uma jovem estagiária de dezoito anos e que se submete de maneira velada, para manter o casamento, sofre calada como a rosa vermelha envelhecida de seu jardim que é sugada pela borboleta ‘jovem’. E nesse mesmo jardim oferece um chá bem forte à jovem, acrescenta a terceira xícara, pois sabe que seu marido deverá aparecer. Diferente da problemática que vemos desenrolar nos romances em estudo, Maria Camila se submete à circunstância. Já na velhice não luta, não rompe a relação, se enquadra a ela.

No entanto, muitas mulheres não querem mostrar sua idade. Quando investigamos mais profundamente, como estas se portam, na vida comum para “disfarçar” a idade, não se submeter a ela, descobrimos que

o frequente entre certas mulheres que apostaram tudo na sua feminilidade, e para quem a idade é uma radical desqualificação. Com as roupas, a maquiagem, os gestos, elas procuram atrair alguém, mas procuram sobretudo convencer-se historicamente de que escapam à lei comum. (BEAUVOIR, 1999, p. 361).

É a luta travada para não chegar à velhice. Os recursos médicos e artifícios de beleza disponíveis alimentam este caminho, por vezes tão ilusórios. A necessidade de convencimento está muito mais ligada a elas do que aos outros, precisam sentir-se inatingíveis pelo tempo e mostrar uma performance cotidiana irreparável. O elo ao qual se ligam a si mesmas é efêmero e pode falhar a qualquer momento.

Vemos que a juventude, aliada à beleza, é perseguida até a exaustão. Seguem esta corrida, até esvaírem-se e sucumbirem diante do inevitável tempo. Tietzmann Silva ao avaliar esta transformação na obra de Lygia Telles salienta que

O tempo, a correr inexorável, saqueia-nos pouco a pouco, submetendo-nos à progressiva e lenta metamorfose do envelhecimento. Nas ficções da autora deparam-se-nos às vezes personagens que, de repente, se dão conta da devastação causada pelo tempo e tentam reagir inutilmente. (1985, p. 72).

Há reação dolorida de um corpo que já não responde e nem tem energia para seguir como se os anos não tivessem passado. A contrapartida do corpo se manifesta contrária ao

rejuvenescimento apressado que as personagens perseguem a todo custo. Podemos observar que no romance **As horas nuas**, Rosa Ambrósio, em algumas noites de desespero, acentuadas pela bebida, recorre aos cremes para alimentar a ilusão da idade perfeita: “vai enlambuzando o pescoço. A cara, cremes e loções, nos braços, nas coxas. [...] tem mania com colírios que a mão tremente tenta acertar dentro dos olhos. (TELLES, 2012, p. 97). O desespero é evidente também com mãezinha reclamando que de tanto chorar, pela morte de seu analista e o desamor de Mieux, vai perder suas plásticas, estragar tudo. Porém, eis que há outra esperança: “Minha irmã Luci descobriu um creme escandinavo feito com óleo de tartaruga, deve ser ótimo, as tartarugas se conservam séculos”. (TELLES, 1998, p. 244). Compreendemos que há um desenrolar cíclico na conquista da eterna juventude pelas personagens. Elas conseguem alternar momentos de euforia seguidos de prostração extrema na conquista do que desejam, mas não cessam este proceder.

Suzana Moreira Lima em sua tese, “**O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**” (2008), ressalta que para tratar da velhice na mulher, a literatura disponível refere-se a quem cozinhou, bordou, limpou e amou, uma vez perdidas estas funções, desaparece também o ser que foi ágil, cercado de pessoas e resta a solidão. Lima deixa claro que o interesse maior de seu trabalho é trazer à tona a discussão sobre a velhice “a partir da representação de problemas da velhice expostos, ou ausentes, em narrativas literárias”. (LIMA, 2008, p. 20). A pesquisadora abrange vários autores, dentre os quais Lygia Fagundes Telles com os contos “Apenas um saxofone”, “Boa noite Maria” e “Senhor Diretor”. Quando conclui seu trabalho, considera que diferente do que a sociedade prega, a velhice é para todos, mas nem por isso ocorre da mesma forma, de maneira que a literatura tornou-se capaz de mostrar as diferentes possibilidades.

Na obra **As meninas**, Lorena revela: “Mãezinha fazia goiabada, cuidava do jardim, bordava toalhinhas [...]”. (TELLES, 1989, p. 62). Agora ela recorda a vida que teve, o marido que morreu sozinho em um sanatório, o filho no exterior e Lorena longe dela, além da solidão, ela chora o abandono do jovem marido. Outro ponto importante salientado por Lima, é que a velhice não é igual para todas as mulheres, como cada vida é impar e tem seu tempo distinto, também a velhice é singular. Neste sentido é pertinente lembrarmos Irmã Bula (**As meninas**) em uma conversa com Lorena, lamenta: “A velhice é uma doença, filha. Dói tudo, algumas partes mais que as outras”. (TELLES, 1989, p. 107). A freira já idosa resigna-se às dores que o tempo lhe causa, mas não procura dissimulá-la. Não externa o desejo de fugir deste momento. Assim entendemos que “a visão unívoca da velhice, como se esta fosse igual para

todos e tivesse uma marca a partir da qual todos fossem velhos, deve e pode ser quebrada. A literatura é capaz de exibir essa possibilidade, [...]”. (LIMA, 2008, p. 182). Tanto é assim, que vemos em Rosa o desejo de voltar aos palcos, em mãezinha a entrega ao sofrimento e em Irmã Bula, a aceitação.

A escrita de Lygia Fagundes Telles descoberta no nascedouro por Antonio Candido (posfácio do romance **As horas nuas**, 2010) em um concurso de contos, é capaz, como ele afirma, “de arar os campos da fantasia” e propor sua presença com singularidade no cenário literário nacional e até internacional, pois teve obras suas traduzidas para o alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polonês, tcheco e sueco, além de suas publicações em Portugal. A escrita lygiana é propícia à germinação de caminhos reflexivos que englobam o fazer humano. Nesta linha de pensamento, chegamos a Edward Forster (1998) ao mostrar que o romance é um “terreno úmido”, encharcado de humanidade. As angústias, a busca e o desencontro enfocados na obra de arte tratam do homem e do seu tempo. O que seria esta umidade? O que representa um terreno encharcado?

As personagens das obras mencionadas narram suas histórias no desvio de transtornos vividos. Como podemos ver no relato de mãezinha à personagem Lia. Em primeira pessoa ela menciona os acontecimentos vividos:

- Me obrigava a sair quase todas as noites, festas, festas, Você não quer ir? Então vou sozinho. Eu não queria mas ia, mais vestidos, mais cabeleireiro, desde cedo eu me enfiava no cabeleireiro, andava com o couro cabeludo ardendo de tanta tintura, tanto penteado, descansei quando comprei cinco perucas, era mudar a peruca, pintar a cara e sair correndo atrás dele, boates, jantares, [...] Meu olho fechando, minha cara caindo, mas precisamos receber tanto assim Mieux? [...] Mas o que você tem? (TELLES, 1998, p. 238).

Há uma luta incansável entre o ser e o desejo de ser, a personagem tem necessidade de relatar tais acontecimentos depois do abandono de Mieux, para quem ela tanto se entregou e quem sabe se encontrar. O ato de narrar permite-lhe reviver os acontecimentos. Assim é também com Rosa Ambrósio que com o gravador ligado declara: “resolvi ir falando o que me der vontade de falar e este será um capítulo das memórias que estou começando agora, atenção *carpe diem!*” (TELLES, 2010, 186). É também a modalidade narrativa que persegue o homem desde sempre, já que no princípio era a palavra. Ao falar no gravador, ela registra suas memórias para outros e torna real a necessidade humana de comunicar.

O romance é uma obra de arte e como tal possui suas leis próprias e de acordo com elas são reais seus personagens, dentro desta organização, narrador e criador são um só. Lygia Fagundes Telles vai além, permite uma avidéz tão intensa nos acontecimentos que tantas vezes o leitor tem a impressão de não poder acompanhar o movimento narrativo.

Pensando sobre a rapidez e a figuração proposta por Ítalo Calvino (1990), às vezes na narrativa romanesca de Lygia Fagundes Telles, temos a sensação de sermos lançados fora da narrativa, tamanha é a velocidade em que os fatos são processados, tantas vezes a leitura é retomada ou reencontrada tempos depois. “A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental”. (CALVINO, 1990, p. 54). Os fatos por si só viajam e/ou são transportados para desenvolver percursos diferentes com maior ou menor grau de contemplação de acordo com a rapidez que emergem na narrativa. A personagem flutua do presente contemplativo para um passado remoto e um futuro que se imagina toda sua história e vem transparecer que a realidade submersa é o que realmente importa. A rapidez narrativa associada ao tema da velhice, muito vem nos dizer também, pois por analogia revela a rapidez do tempo que envolveu as personagens que foram tomadas de surpresa com a chegada da velhice, flutuando de um tempo ao outro sem pertencer a nenhum.

Detectamos que nas duas obras, a juventude se apresenta como oposta à velhice, o lugar que ocupam de tão antagônico mostra-se agressivo, provoca vergonha e inveja entre os jovens e aquele que já está na velhice. Rosa Ambrósio assim se manifesta:

Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vem cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta, inveja de Cordélia – também de Cordélia? É claro inveja de minha filha. (TELLES, 2010, p. 26).

Por outro lado mãezinha revela que esconde a velhice como alguém esconde um crime. Tamanha é a vergonha que se encontra diante de si mesma e diante da sociedade. O questionamento e a angústia do homem ante o desconhecido, tão presente na escrita de Lygia, se abre novamente para reflexão sob a pele das personagens. “Desde sempre vem-se empenhando Lygia Fagundes Telles em registrar [...] no painel do romance, a sucessão de etapas da construção de eus”. (PAES, 1998, p. 71). O desenho das personagens se faz por

introspecção, não por descrição para que assim possam perseguir as etapas da construção individual através do olhar do outro e não se percebem na construção que delas é elaborada.

Nelly Novaes Coelho em **A literatura feminina no Brasil contemporâneo** (1993) reúne autoras brasileiras para discutir tal temática, dentre outros apresenta um artigo intitulado, “**As horas nuas**: a falência da razão ordenadora” que é sobre Lygia. Segundo a autora, Rosa está presa em uma escrita abissal, sua narração em moto contínuo mostra que ela está “mergulhada no poço de si mesma”. (COELHO, 1993, p. 235). Para exemplificar, Coelho usa a figura da pedra jogada na água que horizontaliza seus círculos; no romance **As horas nuas** é o contrário disso, o movimento se aprofunda não se externa, se verticaliza no interior da personagem para fazer “interrogações sobre a condição humana, em um mundo em desagregação”. (COELHO, 1993, p. 235). Além da falência da razão tratada na obra, encontramos a corrosão do mundo burguês, a subversão disciplinada, foco narrativo fragmentado e a dualidade humana. Visto desta maneira, o mundo atual é esvaziado, perdem-se os alicerces: Rosa e mãezinha assinalam ainda mais uma perda: ambas ficam sem analista. A primeira por um desaparecimento misterioso e não solucionado de Ananta e a segunda por morte – doutor Francis morreu e mãezinha sequer foi avisada, só soube do ocorrido ao comparecer a uma sessão previamente marcada. Ao cotejar este acontecimento na vida de ambas as personagens, vemos a sugestão de um desnorteamento ainda mais amplo de cada uma, já que perderam o apoio clínico com o qual contavam. Ou, então, que estão prontas para recomeçar sozinhas ou com outro profissional, o esvaziamento em que elas sinalizam é além da família e da idade.

Fábio Lucas no ensaio “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” (1999) ressalta na escrita da ficcionista a ideia de descontinuidade, a fragmentação narrativa e temporal que provocam estranheza e dão um ar desgovernado para o sujeito fictício que se movimenta na prosa lygiana. A mistura do real e o absurdo transformam também a ordem das coisas, vidas passadas e presentes se entrelaçam por meio de soluções mágicas nos vários enredos que vão se formando na sua ficção. Segundo o autor, “com uma ficção pontilhada de subenredos, de ramificações temáticas, de ambiguidades, Lygia Fagundes Telles nos oferece uma espécie de palimpsesto, em que prevalece a corrente do pensamento com suas ambivalências”. (LUCAS, 1999, p. 15). Esta espécie de palimpsesto é mostrada através da versatilidade narrativa das obras, na alternância da voz que fala e na utilização dos vários discursos. Embarcamos na consciência da personagem e viajamos com os seres de Lygia, confusos com os desafios da vida, deixando sempre uma onda de mistério que os cerca. Portanto, pouca coisa dentro das

obras é claramente resolvida, pois “os romancistas literários modernos, ressabiados com as soluções engenhosas e os finais felizes, tendem, pelo contrário, a imbuir seus mistérios com uma aura de ambiguidade a deixá-los irresolvidos”. (LODGE, 2011, p. 41). Na escrita de Lygia o mistério, a penumbra, o não esclarecido é constante. As pistas são dispostas nos textos, possíveis sugestões dos enigmas que são propostos na leitura sedutora que se desenha no escrever lygiano. O caráter de coisas irresolvidas são uma constante nas obras estudadas, assim como em toda fortuna literária da autora, a ficção trata dos conflitos humanos e o homem é irresolvido.

Cabe-nos ainda tratar de elementos que revelam algo mais profundo na busca incansável destas personagens à procura da juventude e da beleza. A sociedade alimenta uma indústria jovem e bela desde o corpo feminino que deve atingir estes ou aqueles padrões. A indústria dos cosméticos e dos tratamentos milagrosos coloca a mulher como refém de um modelo esguio que deve ser seguido, além do domínio intelectual que suplantou a imagem da dona de casa, mãe e esposa. No entanto, o que mais nos chama atenção, no trato com a velhice, é o tempo: lamentado pelas personagens, visto enquanto imagem do próprio corpo no espelho e na tentativa de ser aprisionado sem sucesso devido à sua fluidez. Interessa-nos, então, observar mais amiúde como este processo acontece na narrativa, como o tempo agrega outros elementos para dar conta de sua representação na tessitura textual que a ficção propõe. A discussão temporal se aprofundará no próximo capítulo, aliado a ele temos o espaço que envolve as personagens no caminho da descoberta e do desencontro, pois sem o elemento temporal não teríamos como tratar da velhice explorada em nossa dissertação, uma vez que dentro da narrativa é partindo dele que se processa toda transformação da personagem que o vive.

2- TEMPO E VELHICE NO ROMANCE: METÁFORA DA VIDA QUE PASSA

2.1 – O PODER DO TEMPO NO ENREDO FICCIONAL

Ele tocou com as pontas dos dedos na longa perna bronzeada. [...] As famosas pernas. Besteira, onda. Baixou olhar para os próprios pés. Com aquelas meias pareciam pés de um rapaz, ela gostava de cores fortes. Francisca preferia cores modestas, mas Magô era jovem e os jovens gostam das cores, principalmente os jovens que vivem em companhia de velhos. E que desejam disfarçar estes velhos [...].

Lygia Fagundes Telles

Interessa-nos nesta etapa da escrita destacar o tempo que envolve os romances **As horas nuas** e **As meninas**, pois através dele também as personagens se configuram, bem como, lançar o olhar sobre o espaço onde se situam as personagens estudadas. Esta consideração seguirá o olhar de Rosa e mãezinha no descontentamento de ambas em relação a si mesmas e aos outros, por experimentarem e negarem a velhice mantendo-se reféns do padrão social de beleza feminina. Diante disso ressaltamos que “há, em Lygia Fagundes Telles, uma tonalidade toda especial, que consiste em lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino”. (LUCAS, 1999, p. 13). Esta consideração é pertinente às obras em estudo, o que assinala por outro lado, as personagens masculinas, que não trazem contornos definidos, são apenas imagens que por si só já se fazem ilusórias.

O desejo feminino de eternizar a beleza, associada à juventude persegue a história e a construção de identidade da mulher. Desde a Antiguidade houve desejo de se afirmar pela beleza até mesmo entre as deusas do Olimpo. Três deusas ambicionavam ser a mais bela: Hera, esposa de Zeus, deusa do matrimônio e da fertilidade, Afrodite, a deusa do amor e Atena, a deusa guerreira. O incumbido de decidir por uma delas foi Páris. Um belo jovem que colecionava aventuras amorosas. Como não poderia deixar de ser, ele votou em Afrodite e recebeu como prêmio a mais bela mortal: Helena, esposa de Menelau. A rivalidade entre as deusas e as consequências da escolha de Páris vai repercutir em toda a mitologia. Cristal Rechia, (2008), cita levemente uma relação que pode ser estabelecida entre as três deusas:

Hera, Afrodite e Atena com Lorena, Ana Clara e Lia respectivamente, pelo papel que desempenham no romance **As meninas**.

Na atualidade, embora a mulher possa dispor de certo prestígio e dinheiro, há uma cobrança sobre seu aspecto físico que continua latente desde o princípio dos tempos. Naomi Wolf em sua obra **O mito da beleza** (1992) problematiza a condição feminina na sociedade contemporânea e a quase obrigação da mulher ser bela e jovem. No que se refere ao aspecto físico, a autora nos revela que

à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. (p. 12).

Nesta afirmativa da autora podemos observar a pressão social dispensada à mulher que por um lado lutou pela sua liberdade e por outro se viu presa a esta condição que precisa justificar diariamente. O pânico de envelhecer está em não alcançar os padrões de beleza: pele firme, corpo torneado, disposição para aventuras e desempenho sexual exemplar. Naomi Wolf ao discorrer sobre a velhice feminina para sociedade atual considera que

O envelhecimento na mulher é "feio" [...]. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa "beleza", de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (WOLF, 2002, p. 17).

Esta mutilação faz com que a disputa pela beleza, entre mulheres reais, ficcionais ou mitológicas, como as deusas gregas, traga constrangimentos. A escolha é capaz de externar a condição individual em que cada sujeito se encontra para o outro e não para si mesmo. Embora a beleza não tenha o mesmo sentido para todos os povos, como no mundo ocidental, a relação que esta estabelece com a vida da mulher, segue as normas impostas socialmente e mutáveis com o passar do tempo. “A cultura contemporânea dirige a atenção para as metáforas da Donzela de Ferro enquanto censura o rosto e o corpo das mulheres de verdade”. (WOLF, 2002, p. 22). A Donzela de Ferro era um instrumento de tortura, original da Alemanha, na época medieval, em que vítimas eram colocadas e morriam lentamente. A estampa externa desta espécie de caixão era de uma jovem que sorria exibindo sua formosura.

Segundo Wolf, as formas de exigência à mulher contemporânea também a aprisiona para que seus ideais e desejos sejam suplantados em virtude do que o olhar do outro lhe cobra.

Todo conhecimento das personagens nos romances, surge principalmente, como cenas que se representam no palco narrativo, mas a narração não é única em nenhum dos romances, é uma voz que ecoa do narrador e das próprias personagens protagonistas ou não. A ficção apresenta mulheres em pânico na pele de Rosa Ambrósio (**As horas nuas**) e mãezinha (**As meninas**). Diogo e Rosa falam de seu relacionamento, já desgastado pela insegurança dela, sentimos nas palavras de Diogo um tom de desabafo: “- É simples, Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim”. (TELLES, 2010, p. 109). É o que acontece à Rosa Ambrósio, de sua insegurança vem a depreciação da própria imagem e em consequência disso o desamor pelas pessoas e pelo trabalho. Com mãezinha observamos o mesmo, no monólogo de Lia enquanto conversa com ela: “Quase digo, se o seu problema é a velhice e se a velhice é incurável, entende”. (TELLES, 1998, p. 236). Ela não vai entender, se entender terá dificuldade em aceitar, pois estas mulheres marcadas pelo tempo, que viveram o frescor da juventude e não se encontram como gostariam agora no outono da vida, experimentam mudanças que destoam do já vivido e descompensam qualquer tipo de aceitação.

Rosa Ambrósio evidencia seu desalento em relação à beleza, nos seguintes termos: “Também quis segurar a beleza, é claro, quem não?... Mas ela escapou por entre meus dedos, água”. (TELLES, 2010, p. 136). Ela foi vencida nesta luta e subjugada pela fluidez de algo que se revela a todos. Na sua confissão há uma dor que a impede de prosseguir, pois a mesma construiu sua subjetividade para cumprir socialmente uma imposição. Vendo por este prisma, diante dos outros a atriz interpreta como se fosse para sua platéia, pois conseguiu disfarçar a cor dos cabelos, boa maquiagem e dispõe de roupas, bom humor e disposição de uma mulher madura e fatal. No entanto, quando é puxada para olhar dentro de si mesma sabe que não é assim, não consegue se convencer e nem toda sua condição de vida estável, conforto, dinheiro pode suprir as repreensões a que ela se aplica.

Assim é que Rosa Ambrósio e mãezinha desfiam sua dor tão próxima ao leitor. Este se posiciona como Lia monologando em meio à sua conversa com mãezinha numa fala que o representa: “Ficou me olhando no fundo dos seus travesseiros, mas não vai entender nunca que está velha e nenhum analista do mundo vai fazê-la rejuvenescer”. (TELLES, 1998, p. 236). Nas cenas apresentadas, tomamos conhecimento do mal que aflige as personagens no desenrolar do tempo impossível de ser detido conforme acompanhamos nas narrativas. Para

seus analistas, elas derramam as amarguras por já estarem presenciando a velhice e desejarem não avançar para o futuro, mas retornar ao passado. Diante disso, confundem tempo, papel, funções e se perdem enquanto seres que se estimam.

O contato é direto entre personagem e leitor, diminuindo a distância, a ação da personagem se apresenta aos olhos do leitor que poderá ler e inferir livremente sobre elas.

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (**cena**), em vez de serem resumidos pelo narrador (**panorama**). (FRIEDMAN, 2002, p. 170. Grifos do autor).

Nos romances de Lygia, o que vemos se apresentar diante de nós são as cenas, nas quais a proximidade atinge um grau elevado, criando intimidade entre personagem e leitor através das cenas efetuadas. Muito raramente, no decorrer do romance vemos se desenharem panoramas pelo narrador em terceira pessoa que domina pouco sobre a trama narrativa e as personagens.

Perseguindo o modelo narrativo das obras em estudo, mencionamos a analogia que João Ribeyre (2003) faz entre o romance **As meninas** e as personagens do mito de Perseu, as três Greias. A semelhança se dá quando a narração passa de uma personagem à outra, a perspectiva narrativa muda enquanto a lente é transferida entre elas. A transferência segue intervalos que são “selecionadas de acordo com subjectividades distintas e, na maior parte das vezes, opostas” (RIBEIRETE, 2003, p. 01). Porém, as mudanças não acontecem somente no ângulo da visão, mas em toda a constituição do sujeito que agora vê e imprime em seu olhar todo conhecimento que tem. Há outra perspectiva sobre o mesmo objeto que não é apenas visualizado, mas lido, vivido e experimentado. Diferente das Greias, aquela que não vê, ou não fala, não se limita a apenas ouvir, continua articulando a narração através do monólogo interior.

Podemos evidenciar a observação acima nas duas obras investigadas. No romance **As meninas**, acompanhemos um pequeno trecho do diálogo entre Lia e mãezinha:

- Mas e você, Lia? Ama alguém? Se não quiser não responda.

Estou rindo quando respondo, estava demorando, hein.

- Não tem problema comigo, entende. Tenho um amante, ele precisa de mim e eu dele, agora está viajando, mas logo a gente se encontra.

Ficou me olhando lá de longe, sacudindo de leve o lenço como se espantasse moscas. Passou água-de-toailete na testa, no pescoço. (TELLES, 1998, p. 241).

A personagem Lia mantém sobre si a narração, mesmo quando a resposta interlocutiva vem da outra que fala. Através da imersão da narradora, o leitor viaja pela consciência fictícia e visualiza as cenas que constroem a prosa romanesca. N' **As horas nuas**, tal premissa também se mostra numa conversa de Rosa Ambrósio e Dionísia. Fica claro que mesmo enquanto sua voz não é expressa em diálogo direto, continua ecoando à surdina, através da narração que é uma sequência inaudível de sua fala, aberta para o leitor.

- Lembra, Diú? Aquele meu espelho de aumento. Sumiu.

- A senhora escondeu.

Escondi. Não vou me esconder nunca mais, quero voltar. O retorno numa peça importantíssima, a corja toda de rastros com Diogo na frente, Rosa Rosae! (TELLES, 2010, p. 54).

Esta interlocução comprova o que temos considerado sobre a obra. A narração tem um formato de *iceberg*, que pouco ou nada externa para se avolumar na parte não vista, em que a consciência da personagem vai reconstituir seu passado que fluiu de um presente e que aponta para um futuro imediato, na maioria das vezes de dentro de seu próprio quarto. Espaço, tempo e narração se confundem para também falar da personagem confusa e atormentada.

Diante da discussão acima, acreditamos pertinente apresentar o conceito de cronotopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin, (2010) postulando sobre a simbiose entre tempo e espaço a se fazerem na narrativa. É do encontro entre essas duas categorias narrativas que a arte se constrói no mundo ficcional. A interação obra-mundo também é um processo cronotópico, todavia, não pode ser identificado como real. Constatamos que o conceito de cronotopo é relativo e trata da indissolubilidade do tempo e do espaço em literatura, como já temos mencionado. É na literatura, então, que estes dois elementos somados ao homem real e assimilados, revelam-se artisticamente. Segundo Bakhtin,

no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. [...] o tempo torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. (2010, p. 211).

Na fusão espaço-tempo o condutor do cronotopo é o tempo que também se relaciona com a distinção dos gêneros literários. Nos primórdios do romance, o desenrolar da ação compreendia uma geografia ampla e variada, países estrangeiros e separados por mares. A essência do tempo de aventuras no romance grego parte do momento em que pela primeira vez herói e heroína se encontram, a paixão explode e segue até chegar ao enlace final e definitivo. É do sentimento que há entre eles que se constrói o romance. No entanto, todo o enredo e as circunstâncias vividas neste não tem efeito cronológico para os heróis.

O romance de aventuras e de costumes associa os dois tempos embora não seja de forma mecânica originando um novo cronotopo. Não existe o hiato de tempo como no romance de aventura. Este romance tem ramificações filosóficas, religiosas, folclóricas ou populares e também apresenta a metamorfose na literatura. Neste tipo de romance não há um dever estrito, mas crise e transformação da personagem. O herói não vai apenas confirmar identidade tal, mas vai construí-la com outra imagem apresentando mudanças. As desventuras por ele vividas beiram a tranquilidade. O tempo é mais real do que no romance grego, embora o homem continue isolado. A metamorfose acontece unicamente para o indivíduo enquanto o mundo permanece imutável, por isso tal processo transformador é um evento particular, mas não criativo. O tempo nos romances antigos de aventuras e costumes não é cíclico, mas se pauta na vida cotidiana.

No cronotopo do encontro o tempo predomina enquanto no da estrada, embora ele apareça, tem menos valor emocional. A estrada metaforiza a vida e predomina neste último, é o tempo que se derrama no espaço e se escoia através dele. A figura da estrada constituirá o romance histórico, mas é uma estrada que passa dentro do próprio país, não é estrangeiro/estranho. Ao longo do tempo e da história artístico-literária do homem, o lugar onde as histórias acontecem foi mudando no romance.

Bakhtin destaca ainda o cronotopo da soleira que tem valor emocional, ele até se relaciona com o cronotopo do encontro, porém é mais denso e trata da crise e da mudança de vida. “Na literatura, o cronotopo da ‘soleira’ é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas com frequência, implícita”. (2010, p. 354). O cronotopo é o que organiza o romance para desfazer os nós do enredo. Este produz imagens dentro do romance e é fundamental para o desenvolvimento das cenas ali vividas. Autor e leitor se encontram no mundo ficcional revelando uma expressão espaço-temporal, ou seja, um cronotopo.

Visualizamos nas obras em estudo que o espaço de solidão das personagens é construído aliado ao tempo. O ambiente onde mãezinha se encontra é assim descrito: “Corredores e salas até o túnel ir se apertando mais secreto, mais escuro. O vestibulo dava para um quarto trevoso. Quarto?” (TELLES, 1998, p. 227). Neste lugar, a personagem se refugia do mundo e não se mostra, um resguardo solitário, num espaço protegido. A ambientação de Rosa Ambrósio também conspira para a solidão, na intimidade protegida. “Eu queria ficar assim quietinha com minha garrafa, Ô! Delícia beber sem testemunhas, [...] O que já é uma proeza num planeta habitado por gente visível demais, gente tão solicitante, olha meu cabelo! olha o meu sapato!” (TELLES, 2010, p. 13). Abandonada em seu canto, totalmente entregue à bebida e ao lamento, a personagem deixa claro o quanto o olhar do outro é determinante do lugar que o sujeito ocupa através da condução mental do tempo vive.

Entendemos que o tempo psicológico se ocupa em conduzir o enredo e determinar os espaços em que as personagens se encontrarão. O fluxo de consciência viaja sem sair do lugar para levar o ser da ficção ao nascedouro de sua história. O espaço não é abrangente, mas dá conta de aos poucos ir revelando e desenrolando os pontos desconhecidos do enredo para que o presente faça sentido. Diante do tempo os espaços ficcionais se modificam, os significados constituídos são outros. O protagonista se transforma na busca do espaço que represente segurança física e afetiva, que se mostra através da voz ecoante na obra literária.

Se voltarmos a considerar esta voz, nos dois romances recortados, observamos que a transferência narrativa, junto com o olhar de quem narra, ocorre com relativa semelhança às Greias, passando de uma personagem à outra. Contudo, este não é um evento tranquilo, há sempre uma quebra que por vezes pode frustrar o pensamento do leitor, pois o encadeamento da leitura acaba por não configurar o desfecho para o qual caminhava. N’**As meninas** usa-se o “jogo dos espelhos para representar vários lados de uma mesma realidade, mesmo o que está fora dos limites do que é representado” (RIBEIRETE, 2003, p. 05), se faz presente pela imagem refletida, trazida à tona por elementos que se representam e ampliam a perspectiva do olhar.

Vemos não só no romance **As meninas**, mas também **As horas nuas**, “ficções que nascem de outras ficções, espelhos virados sobre espelhos, reflexos no interior de outros reflexos [...] as mentes falam, os espelhos reflectem”. (RIBEIRETE, 2003, 06). Os enredos menores vão se encaixando dentro de um enredo maior que totaliza a história. O que é muito importante nesta visão é que sempre as personagens de Lygia estão a exteriorizar reflexos de

peçoas e de acontecimentos que se misturam encravados na profundidade de cada uma e que se exterioriza num movimento temporal ondular incompleto. Fica claro que este tempo não tem compromisso com a ordem sucessiva dos fatos enquanto o tempo físico é preciso e se apóia no resultado de causa e efeito; tem sucessão regular, é irreversível e segue uma direção. O tempo psicológico não é igual em todos os indivíduos, depende da percepção deste em relação ao seu passado e aos desejos futuros. Por esta razão é um tempo impreciso dominado pela emoção de quem o conduz, ao recorrer às lembranças, os tempos presente, passado e futuro confundem-se para mostrar a amplidão sentimental do sujeito que o vive.

Ao conceituar a literatura lygiana acreditamos importante assinalar que “o texto de Lygia Fagundes Telles assemelha-se a uma rede de entrelaçados meios, a combinar o efeito da realidade com o efeito da fantasia”. (LUCAS, 1999, p. 14). Nestes termos, o tempo e o espaço construído no agora não tem importância, pois ele só serve de base para as decolagens que ocorrem em todas as direções. Rosa Ambrósio, parte do espaço em que está para atingir outro tempo: “A praça. Tantas vezes vim aqui com aquele pai fujão, era um lugar tranquilo, [...] guardei o retrato. Sumiu tudo, ele na frente”. (TELLES, 2010, p. 165). No momento em que os olhos contemplam aquele lugar, ela se vê menina passeando com o pai que um dia foi comprar cigarro e nunca mais voltou. Enquanto mãezinha revive os momentos em que ao lado da família morava na fazenda: “Tudo o que tive perdi. [...] Na minha fazenda tinha um moedor de cana, as crianças adoravam a garapa. Roberto, meu marido, [...]” (TELLES, 1998, p. 231). A imagem do moedor de cana metaforiza também a vida e o tempo que se esvai. A cana entra viçosa de um lado e apenas o bagaço esfarelado sai de outro. A imagem aponta para o tempo que escoar, como o líquido se esvai, dispersa, a cana vira farelos diante do olhar da personagem que assim se vê. Não pode reconstruir o passado e não se conforma com o presente. O marido morreu só no sanatório, os filhos não moram com ela e Mieux a abandonou. Neste sentido, salientamos que a lembrança da casa que representa um espaço feliz será sempre diferente do mundo exterior, pois “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. (BACHELARD, 1998, p. 26). O espaço de solidão, agora se fortalece e propicia o encontro com o profundo do ser. Não há desejo de apagá-lo, uma vez que estes constituem o próprio sujeito e são revividas através do devaneio.

Pensando com Bachelard, “O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente” (2009, p. 05). O devaneio apresentado por ele é o devaneio poético ouvido pelos sentidos e registrado pela consciência como se fosse “um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia”. (BACHELARD, 2009, p. 10).

Diferente do sonho noturno, este é um sonho no qual nos aventuramos acordados, é um estado de solidão. Cria-se um mundo no qual gostaríamos de habitar, onde consideramos ter lá a dignidade preservada.

O homem do devaneio banha-se na felicidade de sonhar o mundo, banha-se no bem estar de um mundo feliz. O sonhador é dupla consciência do seu bem-estar e do mundo feliz. Seu *cogito* não se divide na dialética do sujeito e do objeto. (BACHELARD, 2009, p. 152).

Ao fugir para o mundo abstrato das lembranças, o sujeito se distancia do real que o faz sofrer e se refugia num ambiente em que lhe é confortável ficar. O devaneio poético nasce da força da linguagem. Portanto, é pela fala que a solidão se esvai e flui um tempo seguro no qual se pode transitar sem correr riscos, sem julgamentos.

Bachelard nos ensina que “no devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos”. (2009, P. 54). Não há segredos, não há histórias ocultas para o homem que encontrou a liberdade através deste artifício que flutua entre o mundo onírico e a realidade. É neste momento em que pode desnudar-se totalmente diante dele sem temer o olhar acusativo do outro. “Num devaneio puro, que devolve o sonhador à sua serena solidão, todo ser humano, homem ou mulher, encontra o seu repouso [...] descendo, sempre descendo, ‘a encosta do devaneio’”. (BACHELARD, 2009, p. 59). Enquanto se aprofunda em si mesmo, este homem se revela, se conhece e faz vir à tona todos os seus desejos, ‘a encosta do devaneio’ faz com que ele vivencie tantas coisas e aspirações que não pode externar.

O repúdio e a resistência em lutar contra sua natureza de homem dividido entre o *id* e o *ego* aqui desaparecem e dão vazão a um mundo sem imposições, sempre descendo numa viagem vertical ao poço de suas vontades, o homem se mostra inteiro. “Ah, quantos pensamentos indisciplinados e indiscretos no devaneio de um homem sozinho! Que companhia de seres sonhados num devaneio solitário”. (BACHELARD, 2009, p. 78). As rédeas da disciplina social reguladora da conduta humana deixam o seu corpo e o seu pensamento, não é necessário vestir mais nenhuma máscara social que o molda para cumprir rituais predeterminados. O sujeito do devaneio busca condições felizes nessa viagem rumo ao tranquilo repouso de sua essência não mais negligenciada por ele próprio.

Para dissolver as concreções infelizes, os devaneios nos oferecem as suas águas calmas, as águas escuras que dormem no fundo de qualquer vida. A água, sempre a água, vem nos tranquilizar. De qualquer modo, os devaneios

repousantes devem encontrar uma substância de repouso. (BACHELARD, 2009, p. 123).

A sensibilidade do homem do devaneio torna o universo palpável preenchido pela beleza, a feiúra não é alcançada neste passeio do homem. Os monstros que o aterrorizam são para os sonhos noturnos ou apresentados pela inconstância da luta diária. Quando o devaneio é falado, a solidão transforma-se em companhia que se amplia dentro do mundo que lhe fala abertamente.

O tempo presente em Lygia é incompleto, preenchido pelo passado e por um futuro de sonhos e devaneios. É assim que Raíza, personagem de **Verão no aquário** (2010) vive um presente ensimesmado e caótico, não se relaciona bem com a mãe, vive a lembrança do pai, chega a sentir-lhe o hálito de hortelã de tão próxima que fica dele nos seus momentos de delírio. André também percorre o imaginário da jovem, sentiria mesmo desejo por ele ou era apenas vontade de disputar com a mãe aquele amor? O espaço em que vive é preenchido pelo vazio temporal das suas palavras que soam inertes diante dela e de seus conflitos.

É a personagem que conduz o leitor aos labirintos do enredo lygiano que se encena diante daquele que esquadrinha a trama narrativa, através do olhar da personagem, o autor limita sua participação na história colocando-a para falar em seu lugar. Na perspectiva de Norman Friedman (2002) esta é uma questão de ponto de vista, elemento de grande importância na escrita. “A escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema”. (p. 180). Dessa forma não só o olhar, mas todos os órgãos sensoriais de que se utiliza a personagem transmitem as impressões apreendidas pelo leitor. Mesmo que a personagem seja, sem dúvida, uma criação do autor, ela cria vida própria e se liberta de qualquer dominação exercida por este.

Através da pele das personagens podemos sentir o que vivenciam. No trecho abaixo, podemos nos perturbar como mãezinha ao ser inquirida sobre sua festa de debutante. “[...] quinze anos, você fazia quinze anos, lembra? Juro que eu podia ouvir o barulho das cabeças em redor fazendo os cálculos rápidos [...]”. (TELLES, 1998, p. 237). O atordoamento da personagem se deve ao desespero que lhe descubram a idade. O ser ficcional aprova sua própria imagem se ela for aprovada primeiro pelo outro. Rosa Ambrósio a beber e lembrar a morte de sua mãe nos enclausura na penumbra do quarto: “Estou só, fechada na noite. Fecho o copo nas mãos mas ele é duro resiste. Atiro o copo longe e o ruído estilhaçado me acalma”.

(TELLES, 2010, p. 149). A personagem carrega o leitor a ver o que ela também vê, mais que isso, sentimos e ouvimos pelas sensações que abstraímos de seu monólogo. A prosa literária nos permite uma viagem com destino incerto guiado pela maturidade ficcional do escritor.

Gostaríamos ainda de nos reportar a uma personagem intrigante da obra de Lygia, do livro **A disciplina do amor** (1998), na narrativa intitulada “A voz do próximo”. A personagem é uma mulher, cujo nome não aparece, o que amplia a universalidade de seus atos levando consigo o leitor. Certo dia, se achou velha e se entregou, quis assumir a velhice, mas o próximo a classificou como desleixada. Então resolveu mudar: fez plástica, usou pintura, roupas da moda, voltou a namorar. Todavia, a voz incômoda a classificou como ridícula, ‘depois de velha querendo se aparecer’! Ela mudou de novo, não agradou outra vez e tomou uma decisão definitiva: iria se matar. Queria uma morte discreta. “Tirou a roupa para não ser identificada, dependurou na cintura uma sacola com pedras e entrou no rio”. (TELLES, 1998, p. 131). Ainda assim pode ouvir uma voz distante que a condenava pelo escândalo de promover um espetáculo, nua no rio. Pensou: eu não morri? E ouviu novamente a voz do próximo, fraquinha pedindo a tampa, pois já passava da hora de fechar o caixão. Assim o leitor vive na pele desta personagem as injúrias de uma vida insignificante.

Ao percorrer o seu caminho, a forma romanesca desenha o universo humano através da ficção, não apenas como algo que se enquadra numa forma literária.

Para aquilatar do estilo de um romance, temos de nos lembrar antes de qualquer coisa da necessidade de nos colocarmos no ponto de vista da leitura e não no da audição. [...] Ler um romance é ouvir alguém a falar-nos de dentro, e não ler um discurso, uma exposição. (POUILLON, 1974, p. 13).

Ao ler a história é como se ouvíssemos esse alguém falar-nos de dentro com uma proximidade que nos torna cúmplices. Se expressa toda liberdade concedida à personagem e que é característica da ficção atual. Segundo David Lodge (2011) “a ficção moderna tende a suprimir ou a eliminar a voz do autor, apresentando a ação por meio da consciência dos personagens ou delegando a eles a tarefa de narrar”. (p. 20). Isto acontece em Lygia, pois personagens são também narradores e através da narração, ou voz diretamente expressa, ficamos sabendo do sofrimento existencial que vivem por se encontrar às voltas com a velhice. A jovem personagem, interlocutora de mãezinha, ao olhar uma foto de Mieux, revela: “Que absurdo uma mulher assim velha se desbundar por um tipo desses”. (TELLES, 1998, p. 233). No caminho do desencontro há um filão de informações submersas a revelar os

conceitos e o olhar social sobre cada um. Rosa Ambrósio também libera sua voz interior para avaliar o pensamento do outro a respeito dela. “- A senhora se sente cansada... / A senhora se sente velha” [...]. (TELLES, 2010, p. 160). Numa consulta, o neurologista quer saber se ela se sente cansada, entretanto, o entendimento direto é que ele se refere à sua velhice. A própria personagem revela, com isso, que o segredo ‘feio’ deve ser mantido discretamente.

A ideia que construíram ou que foi imposta sobre a velhice é de sofrimento e perda de prestígio emocional, financeiro e social. Elas já entenderam que o olhar dispensado ao velho transparece a inferioridade na qual este se encontra. Por isso é tão fácil verificar que para Rosa Ambrósio e mãezinha, qualquer referência à idade torna-se uma ofensa. Elas buscam maquiagem a idade e se fazer jovens, dispostas, com roupas descoladas que as equiparam aos jovens. Quando o corpo emite os sinais da velhice preferem justificá-los por problemas de saúde. Como observamos na fala de Rosa Ambrósio: “Desde que o primeiro homem começou a envelhecer esses pesquisadores pesquisam a cura da velhice, a pior das doenças”. (TELLES, 2010, p. 31). A tristeza aqui demonstrada deve-se à cura não encontrada fazendo com que algumas mulheres se entreguem muito cedo à velhice, pois assim não é preciso tapeá-la, ou escondê-la. Não há recusa, não há exigência. Assim também a cobrança já não existe, pois se abandonam a uma circunstância pelo temor que ela lhe provoca. Ainda mais profundo e chocante este momento se torna porque é pelo olhar alheio que a mulher encontra a velhice.

É pertinente apresentarmos as considerações de Altair Loureiro (2000) que muito contribuem no desenvolvimento desta pesquisa, nos proporcionando a real situação enfrentada na velhice:

O envelhecimento é sempre “abstrato”, dá-se a ele concretude somente quando já não se tem mais argumentos e estratégias para disfarçá-lo dos outros e de si mesmo. [...] É comum a alienação do indivíduo, que passa a refletir-se em tudo o que possa expressar-se por meio dos gestos, das palavras, do vestir e do viver – considerados quase cômicos pelos jovens -, o que demonstra a não aceitação do real cruel para muitos, crueldade esta que encontra suas raízes na ardilosa e oportunista ação da sociedade atual, que estigmatiza esta fase da vida, marcando, a ferro e fogo, o homem velho com o rótulo do entulho da não-serventia e da desconsideração. (LOUREIRO, 2000, p. 23).

A sociedade sempre reagiu contrária à velhice, como observamos na assertiva de Loureiro. Sendo assim, manter a beleza do corpo, a disposição para o trabalho, festas e para o amor destoa com a idade avançada. Numa tentativa de livrarem-se desse rótulo é que as mulheres, em maior número do que os homens, apelam para as plásticas, cremes, roupas e projetos que

deveriam retardar a velhice. Muitas vezes, apenas representam para livrarem-se do estigma que cerca a idade.

Toda a trama narrativa dos romances **As horas nuas** e **As meninas** nos é dada a conhecer, na maioria das vezes, através do monólogo interior, em que as personagens se revelam e falam também do tempo ficcional construído na obra. Na concepção de Benedito Nunes (2000), “O **monólogo interior** sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens e ideias associadas”. (p. 64. Grifo do autor). É assim que o romance contemporâneo explora o tempo vivido e revela o espaço interior de cada personagem, falando diretamente ao interlocutor do romance.

Desta maneira, o monólogo interior surge como verdadeiro romance de tempo. Faça-se, contudo, uma restrição: a utilização do monólogo interior constitui o esforço mais adequado à eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal. (POUILLON, 1974, 134).

Através do monólogo, como afirma Pouillon, viajamos pelo inconsciente da personagem, não é só o homem e tudo que está se desnudando, ficando exposto, “a própria individualidade pode estar desmanchando no ar moderno”. (BERMAN, 1986, p. 107). Espaço e tempo tornam-se relativos, a realidade é impregnada de sonhos. É como se houvesse uma fuga deste mundo epidérmico onde o passado, o presente e o futuro ganham movimento giratório. Quando habitamos o espaço psicológico buscamos nos proteger das inconveniências do agora. E se o tempo cronológico não é contado, a velhice também não chega, o sujeito coloca-se a salvo da ação do tempo fugindo da realidade.

Pouillon destaca duas características importantes no romance: “por um lado, uma espessura psicológica e, por outro lado, a descrição de uma duração que não constitua um simples desenvolvimento”. (1974, p. 18). Diríamos então que é possível adentrarmos na consciência da personagem e não apenas seguir um tempo estático e predeterminado. O romance não é a simples obediência a uma forma literária, mas dentro dele devem ser retratadas questões que permeiam a existência do homem e tenham uma proposta para apresentar através da espessura psicológica que ele encerra.

Por conseguinte, o romance deverá propor uma realidade ficcional que constituirá a verdade dos acontecimentos nele narrados. Pouillon ensina que o romance pode ser constituído de pontos de vista diversos. O autor as classifica em ‘visão com’, ‘por detrás’,

‘fora’. De acordo com a disposição do romance, a visão sobre a qual ele será contado fará com que seus personagens possam alcançar o leitor. “De um modo geral, num romance “com”, o centro do qual se irradia a visão constitui um foco que faz parte do próprio romance; é na obra que encontramos a fonte de luz que a ilumina”. (POUILLON, 1974, p. 62). É partindo de um personagem que o eixo condutor da narrativa é organizado. Este é visto de dentro e com base na sua visão é que vemos também as demais personagens. A imagem do herói não é descrita, mas vivida, experimentada como se dela participasse também, “É o que se chama ‘estar na pele’ de um personagem”. (POUILLON, 1974, p. 58). Ao que concordamos, pois, a personagem se mostra psicologicamente, revelando-se através do monólogo interior. A ‘visão por detrás’ se caracteriza por não estar situada no interior da personagem, revela que “o autor pode tentar distanciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior, para ver os seus gestos e ouvir simplesmente as suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta sua vida psíquica”. (POUILLON, 1974, p. 62). O ângulo de visão daquele que olha e avalia o ser ficcional é apresentado pelo enredo, passa a ideia de uma intimidade limitada entre leitor e personagem. A ‘visão de fora’ “é a conduta, na medida em que é materialmente observável. É também o aspecto físico da personagem; assim como o meio em que ele vive”. (POUILLON, 1974, 74). Porém, o entendimento não se limita ao externo visível e descrito pelo autor, pois revelando a exterioridade conhecemos também o interior, a conduta da personagem.

Ao investigar sobre o tempo, Pouillon tece considerações acerca de sua ocorrência na obra literária, o que gostaríamos de salientar é que

Se o que deve reproduzir é sempre um presente, é porque nesse mesmo presente eu posso apreender o passado e o futuro. A irreduzibilidade do presente significa que, [...] é somente nele que o passado surge como passado e o futuro como futuro; por conseguinte ele os faz aparecer, sustentando-os numa relação contingente apenas por ser interna. (POUILLON, 1974, p. 117).

Avaliamos, então, que é baseado num tempo atual que se determina a existência dos outros dois tempos principais, ou seja, o presente é capaz de fazer a ligação entre as noções de passado e futuro dentro da trama narrativa. Independente de quantos presentes haja na obra, estes são responsáveis por constituí-la.

Daí a importância de figurar o tempo à semelhança do lançamento de um foguete que obedece ao princípio da física segundo o qual, para toda ação deve haver uma reação. Com a

queima do combustível em direção oposta ao que se pretende que o foguete vá, é possível atingir a direção desejada. De maneira que entendemos que o presente é o instante de lançamento, porém o presente não se constitui sem passado e sem apontar para o futuro.

Contar uma história em ordem cronológica significa que o passado ali retratado foi contado quando ainda era presente, “a cronologia romanesca é captada do interior, nos sucessivos presentes que a constituem tal como foi vivida”. (POUILLON, 1974, p. 119). Neste sentido, o romance que apresenta monólogo interior aproxima mais vida real e ficção, o ritmo por ele construído é menos perceptível que em outros romances, se ocupa da vida do leitor.

Quanto ao espaço explorado pela prosa lygiana, mais especificamente nos romances estudados, observamos que este é restrito ao quarto, à sala e ao consultório do analista. Nestes ambientes fechados, pouco visíveis, as personagens querem se encontrar e desejam se sentir cercadas, fora do alcance do olhar do outro. Gaston Bachelard (1998) considera que no interior da casa também está presente a ideia de proteção. Dentro de um mundo tão vasto, tão inseguro, a casa é o nosso canto e a imagem que temos dela revela o valor de tal espaço, pois a noção de casa vem do espaço habitado. “Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.” (1998, p. 25). As imagens conquistam, envolvem, enlaçam e não são delimitadas apenas pelo espaço geométrico, real e perceptível. Na imagem singular que seja a representação da intimidade protegida, o indivíduo quer encontrar também identificação afetiva com o espaço.

‘É tarde no planeta!’ Expressão usada por Gregório e por outros personagens que a repetem em várias obras de Lygia Fagundes Telles. Situa-se no espaço um tempo cósmico amplo e solitário, diferente do abrigo íntimo e seguro de cada casa ideal que resguarda o sonhador. Refere-se também ao tempo que passou e não tem volta, o ocaso chegará a todos. O espaço ficcional é um lugar imaginário trazido pela lembrança e se constrói em imagens afetivas do lugar vivido que se ajusta a seu morador da mesma maneira que este ao lugar onde os sentimentos o levam.

Por tal ótica, a lembrança da casa sempre será diferente do mundo exterior, pois “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. (BACHELARD, 1998, p. 26). O espaço é de solidão e de encontro profundo do ser com ele mesmo. Então, não há desejo de apagá-lo, pois estes espaços são constitutivos dele. A casa

dos sonhos deve guardar sua penumbra, sua poesia, é um repouso no passado, na casa da infância, muitas vezes, ou naquela que dá a ilusão de estabilidade.

Através do sonho a sensibilidade em relação ao lugar habitado tem amplos significados que se revelam na intimidade. A cidade faz com que a relação com os espaços se torne artificial, por isso, o ser do devaneio busca a intimidade e o refúgio na casa simples, na choupana ou no abandono de um quarto, pois a “valorização do centro de solidão concentrada é tão forte, tão primitiva, tão indiscutível que a imagem da luz distante serve de referência para as imagens menos nitidamente localizadas”. (BACHELARD, 1998, p. 49). As imagens lembradas perdem sua nitidez porque estão impregnadas de sentimentos, sensações ou histórias contadas por familiares que tantas vezes permitem que as lembranças do outro se torne também a sua. É um quadro em que os homens distanciados e alienados do mundo e do outro desejam se encontrar.

A luz que está presente na habitação frágil é significativa e corrobora para a ideia construtiva de solidão: “Quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância”. (BACHELARD, 1998, p. 51). Ao ler este ambiente encontramos também o aconchego que a claridade permite em torno dela, então a casa é o porto seguro diante do universo, nos livra do calor, do frio e do perigo. A sensação é de repouso e tranquilidade em relação à moradia. A intimidade se apresenta na simplicidade dessas imagens, na fragilidade de sua estrutura, desenham-se a proteção e a segurança.

Nessa conceituação fica evidente a classificação do que é interno ou externo ao homem que sonha relativizando tais ideias. “O interior e o exterior formam uma dialética de esquadramento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”. (BACHELARD, 1998, p. 215). A dialética do interior e do exterior se multiplica, se diversifica. Os dois conceitos são íntimos e podem se inverter de acordo com o olhar do homem. De maneira que as coisas não são nem abertas nem fechadas, há sempre uma possibilidade de leitura. A evidência geométrica não dá conta da oposição entre interior e exterior, o espaço pode ser expulso ou recuado para que o pensamento ganhe liberdade.

Diante de tudo isso, gostaríamos de considerar o espaço habitado, conforme os termos bachelardeanos ao postular que “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão”. (1998, p. 145). Na clausura do ambiente encontramos o pressuposto que se opõe a universo, é o escondido, o restrito, e tantas vezes nos referimos

com carinho: “o meu canto”, que pode se referir a espaços restritos ou amplos, mas que afetivamente nos encontramos. “O sonhador em seu canto riscou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo”. (BACHELARD, 1998, p. 151). Pois bem, o espaço se fecha para o mundo e se abre para o devaneio fazendo com que as lembranças possam ser livremente visitadas. Neste mundo celular criado pelo indivíduo, todas as coisas podem ser ditas, desde a infância até a velhice sem enfrentar a idade.

Entendemos que as personagens, sobre as quais temos detido esta pesquisa, se protegem do mundo e do olhar do outro acusativo de sua idade no desejo de não sentir esta revelação, preferem a clausura e os projetos que as fazem trilhar um caminho ilusório, mas confortável em relação às suas queixas. Estas mulheres presas, na maioria das vezes, ao espaço restrito dos quartos rememoram o passado, imaginam o futuro enquanto não se encontram no presente. Diante desta construção é que a voz narrativa estilizada se apresenta.

Mãezinha lamenta: “é que estou perdendo tudo, as pessoas todas morrendo, sumindo. [...] Que dor pensar que ele está morto, que aquele riso, aquele olhar tão forte e ao mesmo tempo tão doce... (TELLES, 1998, p. 228). Todo este desespero refere-se à morte de seu analista, Doutor Francis. A angústia do momento faz com que haja super valorização desta perda, dá-nos a impressão que só o tempo passado era real. Rosa Ambrósio também revive o passado para lamentar as perdas de agora: “Tive homens, até que não foram muitos mas tive. Tudo somado, ficaram esses dois, Gregório. E Diogo. Sem falar naquela lembrança tão esgarçada, verdade ou invenção? Miguel”. (TELLES, 2010, p.15). O tempo que não perdoa e não omite a sua presença, de acordo com a personagem, levou o que tinha, a ela só resta lembrar, um caminho sem volta, no qual as perdas ganham excessivo valor, principalmente, pela juventude e a beleza que não pode segurar.

Toda a leitura teórica a qual nos dedicamos para tratar da velhice, revela que este é um estágio sequencial da vida e que tem perdas e ganhos como em outros momentos já vividos. No entanto, alguns aspectos afetivos acabam por acentuarem qualquer transformação. Os eventos são perdas familiares por morte, separação de casais, filhos que vão morar longe, etc. Estes acontecimentos somados à concepção de um ideal de beleza perdido, transforma em sofrimento qualquer coisa que poderia ser facilmente ignorada.

Pequenas perdas atribuídas à velhice, como certas restrições e diminuição de possibilidades corporais, sensoriais e motoras, adquirem no caso seu significado total. [...] O horror de envelhecer encontra seu reflexo no espelho, sob o aspecto do eu-feiúra. Esse não pode ser o suporte, a moldura,

como foi o ego ideal, para imagens objetais com que o ego se proteja e se aqueça. (JACK, 1999, p. 34).

O horror da velhice e o desgaste físico para alcançar padrões de beleza cada vez mais exigentes trazem sofrimento para o próprio ‘eu’. A noção da feiúra vista pelo olhar do outro, como já temos afirmado anteriormente, agrava o sofrimento e a angústia no momento em que a lucidez seria a melhor aliada.

As personagens sentem o momento e relatam a traição e o abandono. Mãezinha revela: “ainda hoje minha copeira atendeu dois telefonemas, a mais ousada disse o nome, Karin. Quer deixar recado?, a copeira perguntou e a prostitutazinha riu, ah, ah, ah, só pessoalmente”. (TELLES, 1998, p. 235). Desde o momento que aquela mulher não mais correspondeu às expectativas do jovem marido, foi cruelmente substituída. Rosa Ambrósio também se lamenta, pois, “Diogo então começou com a dissimulação, [...] ficava fechado com a putinha, podia ser até que estivessem só conversando, bebendo mas tudo escondido, um pouco de respeito pela velha aí em cima. Rua! Eu disse”. (TELLES, 2010, p. 50). A forma de ferro que molda a mulher contemporânea é a própria sociedade que impõe o padrão de beleza e rentabilidade sob a qual a mulher é subjugada. Aos poucos ela não consegue mais discernir quais eram seus desejos, quem era ela e que convicções possuía para sua vida.

Dentro deste contexto mencionamos que captar a essência desse enigma e o desencantamento desse homem apartado um do outro e de si mesmo é o objeto do romance moderno. É por isso que a narração e o fazer ficcional como cena que se desenvolve diante do leitor/espectador. “O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar”. (ADORNO, 2003, p. 59), com isso ele funda o monólogo interior. Através deste fica exposto não só o diálogo da personagem, mas o que pensa, suas desconfianças, falsidades e inconstâncias diante da vida e dos sentimentos.

O sujeito da sociedade moderna precisa estar disposto à mobilidade. A vida possui uma visão diluidora em que muitos ‘mitos’ e doutrinas são derrubados em relação à política, à religião e à exploração social. Muitas mazelas sociais se mostraram, inclusive em relação aos ideais do homem.

As revoluções burguesas, arrancando fora os véus ‘da ilusão religiosa e política’, havia deixado a exploração e o poder desnudos, a crueldade e a miséria expostos como feridas abertas, mas ao mesmo tempo tinham descoberto e exposto novas opções e esperanças. [...] Com efeito, a espécie

de individualismo que despreza e teme contato com outras pessoas como ameaças à integridade interior e a espécie de coletivismo que busca submergir o eu num papel social podem ser mais atraentes. (BERMAN, 1986, p. 106).

Dentro desta desintegração do homem se encontra a referência à beleza, que reforça o aprisionamento feminino. A ideologia da beleza encontra-se contemplada por este individualismo que seleciona e classifica o ser. O eu que domina socialmente também discrimina o que não considera ideal tornando repulsiva a ‘feiúra’ feminina.

Mesmo diante da carreira, do casamento e da maternidade Rosa se sente vazia e persegue um ideal que não é mais para ela, desprezando todas as outras conquistas. “A voz da jovem atriz Rosa Ambrósio na cena da demência é um doce sussurrar de águas puras, ninguém resiste ao seu canto, escreveu aquele crítico [...]”. (TELLES, 2010, p. 48). Rosa revive sua carreira de atriz sem interesse em valorar este tempo, mas para assinalar o vazio de agora que já não corresponde a expectativa da crítica. Assim também é com mãezinha que se desfez de bens materiais, da maternidade e de ser dona de casa para uma corrida que não terá vencedores. Alcançou o doloroso caminho da perda e da desilusão. “Não devia ter nunca vendido a fazenda, devia ter ficado lá”. (TELLES, 1998, 199). A saída e a venda da fazenda são lamentadas por mãezinha na ilusão de que o tempo associado a este lugar seria mais generoso com ela. Vimos então, o quanto o espaço regido pelo tempo é capaz de operar transformações no homem ficcional que se volta à clausura desejável para que possa resguardar seu devaneio. A imagem espacial é construída através dele tornando o real e o irreal um só.

2.2 – O PARADOXO TEMPORAL QUE APROXIMA AGOSTINHO E ARISTÓTELES

A fim de aprofundarmos as considerações sobre o tempo no intuito de compreensão da velhice junto às obras de Lygia Fagundes Telles, recorremos a Paul Ricoeur com sua obra **Tempo e narrativa** (2010), na qual ele parte do livro XI das **Confissões** de Agostinho e da **Poética** de Aristóteles para elaborar um complexo e extenso caminho rumo à temporalidade e sua composição na narrativa, ele trata não só da narrativa de ficção, mas também da narrativa histórica abordando em que condições o tempo se constrói dentro de cada uma. Segundo o

autor, a narrativa (histórica ou ficcional) tem função mimética e a intriga é a *mimesis* da ação para Aristóteles. A obra é dividida em três volumes, com quatro partes constituintes, nela o autor se aprofunda no fazer narrativo presentes na história e na ficção porque, segundo ele, “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa, na medida em que desenha as características da experiência temporal”. (RICOEUR, 2010, p. 09. 1 v.). Esta é a concepção matriz que comporá a primeira parte da obra que inicia a discussão considerando os paradoxos da experiência com o tempo. E é pensando na capacidade paradoxal que o tempo desencadeia nas personagens ficcionais Rosa Ambrósio e mãezinha, ao se depararem com a velhice, o tempo vivido, que a importância do estudo de Paul Ricoeur contribui à nossa pesquisa. As personagens estão ligadas a extensão temporal que permite-lhes a transitoriedade nos tempos fundamentais. O passado é um presente que se acabou; o futuro é a projeção que elas conseguem fazer a partir da realidade atual, situando o presente como um momento central e pontual, ao mesmo tempo. De maneira que se voltam para o passado porque construíram um discurso positivo sobre este. Não significando, no entanto, que quando presente era realmente assim.

A obra agostiniana, a primeira a ser trabalhada, recebe destaque no livro XI das **Confissões** em que Agostinho procura compreender o que seria o tempo; como explicar o tempo, o que costuma ser chamada de tese psicológica e contraditória, talvez mais do que o próprio Agostinho numa explicação sobre o que seria o tempo. Ricoeur se aplicará em esclarecer esse paradoxo, pois de “um modo que ainda não sabemos explicar o tempo é. O argumento cético é bastante conhecido o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece.” (RICOEUR, 2010, p. 17. 1 v.). A citação é fundamental para pensar a fluidez do tempo, que também escapa a Agostinho quando procura defini-lo. Num primeiro momento ele despreza passado e futuro como medida real do tempo feita pelo homem, olhando assim para o presente. No entanto, fracassa, pois o presente, além de ser o que não permanece é aquele que não tem extensão chegando à marca apenas de um instante pontual.

O futuro é apenas expectativa e o passado a memória, no entanto, ambos tem importância na articulação do instante pontual: o presente.

A previsão é explicada de modo não muito complexo; é graças a uma expectativa presente que as coisas futuras são presentes para nós como por vir. Temos delas uma ‘pré-percepção’ (*praesentio*) que nos permite ‘anunciá-las de ante-mão’ (*praenuntio*). A expectativa, é assim, o análogo da memória. (RICOEUR, 2010, p. 23. 1 v.).

Parte-se, então, para dividir o instante pontual em três presentes ou um presente em três tempos: o presente do passado, o do próprio presente e o presente do futuro. Sendo o primeiro a memória; o segundo a visão, a atenção; e o terceiro a expectativa. Agostinho desejava entender a medida do tempo, neste entendimento, o triplo presente tem extensão e medida: “Verbo eterno”. Quatro argumentos são por ele usados na tentativa de avaliar a extensão e a medida do tempo: se quando os astros se movimentam configura-se tempo, porque a configuração não é a mesma no movimento dos corpos; se houvesse mudança nos movimentos determinantes do tempo, outros elementos seriam usados, então ele é relativo; os astros apenas marcam o tempo não o constituem conforme a Escrita Sagrada; a velocidade do tempo poderia ser variável, se os astros determinantes girassem mais rápido. O tempo foge do lugar comum que é a medição noite e dia, Agostinho vê que há distensão no tempo tanto quanto a extensão considerada por ele, a distensão da alma.

Sendo assim, é só no passar do tempo que o medimos uma vez que o futuro é apenas projeção e o presente não fica, não se estende, mas o passado constitui história, então, “é na própria passagem, no trânsito que se deve buscar concomitantemente a **multiplicidade** do presente e seu **dilaceramento**”. (RICOEUR, 2010, p. 32. 1 v. Grifos do autor). Os mesmos dilaceramento e multiplicidade temporais que tratam também do próprio indivíduo visto em direções opostas, conflituoso e distendido como a fragmentação do tempo. Agostinho trata sobre a eternidade e o tempo a partir da formulação ‘Verbo eterno’, principalmente, o contraste existente: como ser eterno se palavra, como ser palavra se eterno? “Dizer que as coisas são feitas no Verbo é negar que Deus cria à maneira de um artífice que faz a partir de algo [...] o Verbo criador não é como a voz humana que ‘começa’ e ‘some’, como as sílabas que ‘ressoam’ e ‘passam’ (6,8)”. (AGOSTINHO *apud*, RICOEUR, 2010, p. 44. 1 v.). Como uma criatura temporal pode ser criada pelo Verbo eterno; por si só já se constitui um enigma quanto ao tempo. O tempo está ligado à transição, passagem, algo transitório por isso é impensável o tempo antes do tempo. Dissolução, agonia, banimento e noite mostram em Agostinho movimentos que contrariam a eternidade.

Vemos que os questionamentos sobre o tempo muito incomodam o homem que gostaria de assimilá-lo, ter o domínio de seu percurso e detê-lo tanto quanto possível. Em busca de uma resposta sobre o tempo que aquietasse seus questionamentos, Agostinho vê que reunião e dispersão do indivíduo fazem parte das reflexões instigando-o a pensar eternidade e tempo. No aprofundamento temporal ao qual as obras se submetem, percebemos toda

organização mimética sugerida pelo tempo, independente de sua linearidade ou rigidez, ele é quem conduz a organização do enredo. Nos romances **As meninas** e **As horas nuas** vemos quão pertinente é a afirmação acima, pois os acontecimentos são envolvidos e conduzidos pelo tempo vivido ou presente, veloz ou lento que fala da constituição conflituosa entre ele e o homem ficcional.

Como a obra **Tempo e narrativa** não se limita apenas ao estudo do tempo, o autor trata da intriga aristotélica como um modelo de concordância

Num primeiro momento, o contraste mais extremo que se instaura é com a *distensio animi* agostiniana. Assim, o *mythos* trágico emerge como a solução poética para o paradoxo especulativo do tempo, na própria medida em que a invenção da ordem é introduzida com exclusão de qualquer característica temporal. (RICOEUR, 2010, p. 68. 1 v.).

Temos a distensão da alma como paradoxo temporal e a composição trágica da intriga que não é necessariamente concordante, portanto, é a concordância discordante do modelo trágico que permite o confronto com a *distentio animi* de Agostinho, a que Ricoeur chama de intelectualismo versus emocionalismo: o temor, a piedade e as mudanças bruscas de destino que levam à infelicidade. Desta maneira, depura e torna verossímeis os incidentes da intriga numa relação circular que transforma a obra poética em algo mimético. É por isso que Ricoeur desdobra a mimesis em três (prefiguração, configuração e refiguração) para dar conta desta estruturação que começa com a obra e termina no leitor. **Na obra Literatura e sociedade** (2010), Antonio Candido afirma que a comunicação artística possui três momentos ou sistema literário que a traduzem: autor, obra e público. A relação entre as entidades a que Candido denomina ‘tríade indissolúvel’, também tomada por certa circularidade, completam a comunicação dando sentido e realidade à obra literária. Mesmo com ponto de vista diferente o que nos interessa ressaltar é que para esses dois autores o mundo da obra se completa no mundo do leitor, pois segundo Ricoeur

O prazer de aprender é, com efeito, o primeiro componente do fazer do texto. Aristóteles considera-o um corolário do prazer que extraímos das imitações ou representações. [...] O prazer de aprender é portanto o de reconhecer. [...] O prazer do reconhecimento é portanto, ao mesmo tempo, construído na obra e experimentado pelo expectador. (2010, p. 88. 1 v.).

A tripla *mimesis* responde à circularidade que não é viciosa, pois pode ser modificada a cada nova experiência de leitura transformando-lhe também o caráter temporal, aí reside o

que consideramos mais incrível na obra ao juntar tempo e narrativa para que se completem. **“O tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal”**. (RICOEUR, 2010, p. 94, 1 v. Grifo do autor). Mesmo diante do abismo cultural que separa **Confissões** e **Poética** a noção ou ideia de temporalidade é singular às duas. Na tentativa de justificar o porquê de tantos caminhos para tratar da questão temporal, o autor argumenta sobre o papel da mediação que a composição da intriga estabelece anteriormente e posteriormente para relacionar tempo e narrativa.

Na *mimesis* I situa-se a pré-compreensão do mundo e de toda a estrutura da ação que envolve de maneira temporal os recursos simbólicos expressos na narrativa. “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas”. (RICOEUR, 2010, p. 100, 1 v.). Entendemos que há um mundo simbólico verossímil que precisa ser assimilado no contato com a narrativa. De maneira que o triplo presente proposto por Agostinho abra uma investigação temporal também reveladora da ação. O triplo presente assemelha-se também ao que Jean Pouillon (1974) pondera acerca dos três tempos do presente, como já mencionamos neste capítulo, encontram-se imbuídos no presente, o passado e o futuro é e somente por ele que temos noção do que passou e do que está por vir. Assim, mais que imitar ou representar a *mimesis* I busca compreender a organização humana quanto à linguagem em todos os seus aspectos estruturais. “É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária”. (RICOEUR, 2010, p. 112. 1 v.). Então toda leitura enredada com suas teias favorece a pré-compreensão do mundo que as palavras constroem pelo artifício humano.

A *mimesis* II tem função mediadora, através dela o mundo do faz-de-conta se abre e se mostra para criar ficcionalmente a construção da intriga, se a *mimesis* I é a pré-figuração das coisas, a *mimesis* II deve ser entendida como a configuração que se exerce desde a escritura textual. A intriga é mediadora porque une vários eventos isolados com o todo de uma história ligando elementos díspares com resultados surpreendentes. “Em suma, o ato de contar refletido no ato de configurar uma história, torna produtivos os paradoxos que inquietaram Agostinho a ponto de fazê-lo calar-se”. (RICOEUR, 2010, p. 118. 1 v.). Como então elaborar uma resposta satisfatória sobre o que é o tempo diante de tal afirmação? Talvez por isso Agostinho afirmasse ter a sensação de saber o que é o tempo, porém quando questionado já não o sabia mais.

Mesmo que o ato de configurar a representatividade seja efetivo, há necessidade, ainda, de um complemento que será o estágio seguinte da *mimesis*, “a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na *mimesis* III”. (RICOEUR, 2010, p. 124. 1 v.). O desempenho efetivo desse último estágio mimético acontece quando dois mundos, até então distintos, se encontram, ou seja, acontece a “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. [...] Configurado pelo poema e o mundo no qual a relação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica”. (RICOEUR, 2010, p. 144. 1 v.). Completa-se então a circularidade que, como disse Ricoeur, não é viciosa, pois se transforma de acordo com os mundos encontrados para, da constituição do tempo, construir todo enredamento fictício singular na obra literária. A travessia de *mimesis* I para *mimesis* III mediada pela *mimesis* II, não é um círculo vicioso também porque se fosse temporalidade e narratividade, estariam resolvidos considerando apenas a estrutura semântica da ação, o caráter simbólico e temporal.

Dentro do entendimento a que nos propomos, a escrita desempenhada pelo autor passa a ser um *esboço* daquilo que será a leitura, uma vez que intersecção é o momento em que conjuntos diferentes unir-se-ão por elementos que lhes são comuns, preservando a integridade de cada um, mas comungando da igualdade que os aproxima. Pensando assim, o texto abre fendas para serem preenchidas com a intervenção do leitor tornando completo o ato da leitura. Roland Barthes em **O prazer do texto** (1987) também nos atualiza sobre as fendas textuais que nos permitem contemplar com mais curiosidade o que estaria ali, permitindo apenas ser entrevisto para despertar sentidos e aguçar a percepção daquele que lê. Nas palavras do autor “é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento”. (p. 16). Quanto a este despertar destacamos o quão rica é a escrita de Lygia Fagundes Telles, em se tratando de brindar o seu leitor com momentos em que a narrativa a ele se entrega, num ato verdadeiro de contemplação e atribuição de sentidos. Ricoeur considera que é o receptor que confere o *status* de obra ao texto, disto ele distingue duas abordagens distintas que são o ‘Ato da leitura’ e a ‘Estética da recepção’.

A leitura não se limita apenas à comunicação, mas seu sentido extrapola a obra e projeta seu horizonte que “o ouvinte ou o leitor o recebem de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo”. (RICOEUR, 2010, p. 132. 1 v.). É nesse momento que se juntam o mundo constituído no texto e o mundo constituído pelo interlocutor textual, independente de qual seja seu nível perceptivo haverá a intersecção entre estes

mundos completando a obra em sentido, linguagem, referência e a temporalidade talhada em sua composição. Por isso, tantas vezes, na leitura de **As horas nuas** e **As meninas** nos sentimos enclausurados na penumbra do quarto de Rosa e mãezinha com a visão turva que não nos permite ver os detalhes que o tempo tatuou em seus corpos. Diríamos ainda mais, outras vezes conseguimos entrar no olhar sinistro e enigmático de Rahul que mais esconde do que mostra.

Temos, então, o tempo narrado que é a apresentação do mundo refigurado pelo ato da configuração, ou seja, *mímesis* I estabeleceu a pré-compreensão de um mundo que materializou em palavras (configuração) para ser mediadora da refiguração estabelecida, quando o texto tornou-se obra através da leitura. Contudo, mesmo tendo observado o paradoxo temporal em Agostinho, a composição da intriga em Aristóteles através da tripla *mímesis* estabelecida por Ricoeur, o questionamento ao qual a obra se aplicará é de particular interesse à nossa pesquisa: em que medida eternidade e morte podem ser pensadas em relação a tempo e narrativa? Em que isto pode contribuir para pensarmos a velhice nos romances aqui em estudo?

Ao investigar como se configura o tempo na narrativa de ficção, Ricoeur inicia considerando como tal o romance, a tragédia, a comédia, a epopéia e o conto popular, pois usa “o termo ficção para as criações literárias que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de construir uma narrativa verdadeira” (2010, p. 6. 1. v.), porém ambas possuem no seu ponto de chegada, ‘operações configurantes’, iguais: a *mímesis* II, tem um papel mediador que sempre se completa no envolvimento com o leitor. Ricoeur busca, então, esclarecer a noção de intriga, pois assim é possível diversificar as pontuações sobre o tempo deixadas por Agostinho, mantendo a *mímesis* II. Para tanto o autor destaca quatro pontos importantes: *ampliar* a noção da composição da intriga que implica na sua capacidade de transformação, ou seja, a narrativa não se constrói sob um enredo estático; *aprofundá-la* que significa destacar a inteligência narrativa; *enriquecê-la* juntando ao tempo os recursos da narrativa de ficção; *abrir para fora* projetando o mundo que a obra traz, mostrando um mundo ficcional possível de ser habitado. “A noção de mundo do texto nos parece ainda pertencer ao problema da configuração narrativa, apesar de ela preparar a transição de *mímesis* II para *mímesis* III”. (RICOEUR, 2010, p. 9. 1 v.). Porém aqui se estabelece um mundo textual que propõe uma nova relação entre tempo e ficção baseada nas medidas temporais no/pelo texto.

A intriga, que podemos chamar de enredo dentro de uma narrativa, sofre transformações, a metamorfose é presente, pois a literatura – arte – não admite convenções, precisa mover-se para dar conta do homem e suas implicações sociais nas mais diferentes épocas, porém qual seria sua capacidade de metamorfose? Em relação ao romance as transformações apresentadas são quanto ao tipo: romance picaresco, romance de formação, com complexidade social e psicológica, no século XX o romance do fluxo de consciência. Paul Ricoeur ressalta: “o que agora interessa é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, o fervilhar dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas”. (2010, p. 16, 2 v.). A personalidade abalada, as relações afetivas diluídas em meio às dúvidas que assaltam o indivíduo a cada instante constituem nosso estudo, pois as personagens sobre as quais temos nos debruçado representam a instabilidade e o inacabamento proposto na ficção. Quando Rosa Ambrósio desnuda sua personalidade, completamente abalada pelas relações descompostas, a fluidez dos contatos afetivos e os desejos sufocados no sótão de sua inconstância comportamental, explodem na amargura de suas palavras. Mãezinha também despojada e espoliada afetivamente se perde na liquidez de seus próprios sentimentos e se fragmenta em meio à dor.

O romance moderno nos ensina a expandir a noção de ação imitada (ou representada) até o ponto em que podemos dizer que um princípio formal de composição preside à reunião das mudanças suscetíveis de afetar seres semelhantes a nós, individuais ou coletivos. (RICOEUR, 2010, p. 17. 2 v.).

Mesmo trabalhando com mudanças suscetíveis e inacabamento, um romance de ação, mas seria uma ação completa? Para ser, é preciso que começo, meio e fim, se interrelacione e complemente a proposta contida em cada um deles sem que necessariamente siga uma regra linear para a ação desenvolvida, precisa, também, haver na obra abertura e fechamento. Um exemplo de complementaridade e linearidade da ação apresentado por Ricoeur é a Bíblia, um livro que começa na gênese da existência e termina com o anúncio de seu fim: ‘fechamento poético’. No romance moderno/contemporâneo o tempo real é rompido configurando outras formas que organizam esta medida humana, pois a ficção é capaz de gerar expectativas temporais novas que se oferecem à sensibilidade daquele que a lê. É a narrativa que arranca o tempo narrado da indiferença, pois a fragmentação que afeta a arte contemporânea interfere na forma que o tempo se manifesta na narrativa.

Tanto temos falado sobre a configuração da arte de narrar que compreendemos necessário explorar o ponto de vista e a voz presentes nas narrativas, nomenclaturas já usadas

no capítulo anterior, mas que agora em Ricoeur, encontramos conceituação satisfatória e concordando com a finalidade para a qual a temos utilizado também. Ponto de vista e voz narrativa estão relacionados com as questões temporais, de maneira que solidarizam-se unidas na materialidade do texto.

Trata-se fundamentalmente de uma única função consideradas sob o ângulo de duas questões diferentes. O ponto de vista responde à questão: **de onde** vemos o que é mostrado pelo fato de ser narrado? E assim de onde se fala? A voz responde à questão: **quem** fala aqui? Se não quisermos ser iludidos pela metáfora da visão, numa narrativa em que tudo é contado e na qual fazer ver pelos olhos de um personagem é [...] transformar a compreensão em quase intuição. (RICOEUR, 2010, p. 172. 2 v. Grifos do autor).

O ponto de vista pode ser apresentado em primeira ou em terceira pessoa para mostrar em qual direção o narrador encaminha o olhar destinado às personagens e como estas se veem dentro da trama que as enreda, ao lado está a voz narrativa delineando efeitos temporais à narração. Se por um lado o ponto de vista aponta a direção, por outro lado, a voz narrativa, ainda que inaudível, dá o texto ao leitor. Quem tem a incumbência de apresentar o mundo narrado é a personagem, entidade que age, pensa, sente e transfere para o mundo ficcional uma transparência da ação mais clara que a real.

Finalidade e experiência estão em jogo no tempo que se leva para narrar e o tempo das coisas narradas, nestes tempos “a noção de mundo do texto exige que a obra literária seja **aberta** – [...] para um ‘fora’ que ela projeta diante de si e oferece à apropriação crítica do leitor”. (RICOEUR, 2010, p. 174. 2 v. Grifo do autor). O mundo que a obra apresenta transcende ao texto e pode estabelecer a relação do tempo com a eternidade, pois há um tempo mortal impregnado no homem, enquanto a ficção se apodera do que é eterno. Ricoeur vai além ao propor o que ele chama de tempo monumental – referente ao mundo - e tempo mortal – referente alma, pois a ficção tem formas sutis para variar o tempo da consciência e o tempo cronológico, extremos temporais podem se encontrar como em eternidade e morte numa ordenação desencadeada pelo enredo através das personagens. Ao escrever o romance o autor pode desenvolver o apagamento do tempo cronológico ou psicológico conforme o enredo suscitar. O herói é sujeito ao apagamento do tempo por várias artimanhas narrativas.

As características gerais da narrativa em qualquer tempo não são abolidas desde a epopéia antiga até o romance pós-moderno. Contudo, o encontro com o tempo na narrativa acontece na *mímesis* III, ou seja, o momento de refiguração concretizado por intermédio da *mímesis* II (ato de configuração da obra) pelo leitor: é o “**mundo do texto**, na expectativa de

seu complemento, o **mundo da vida do leitor**, sem o qual o significado da obra literária é incompleto”. (RICOEUR, 2010, p. 277. 2 v. Grifos do autor). Por isso, ressoa tão agradavelmente o conceito bakhtiniano de cronotopo dando a condição exata de que o condutor do espaço, que envolve a trama romanesca ou a construção da intriga, é o tempo que unifica a realidade ficcional ao realizar o encontro dos horizontes de expectativas.

Na quarta e última parte de sua obra, Ricoeur se volta para o tempo narrado e pretende esclarecer que toda ideia que reside na configuração de uma obra, terá seu ponto de chegada desde a experiência temporal ditada pela refiguração. “Somente a narrativa histórica pretende referir a um passado ‘real’, isto é, efetivamente ocorrido. A ficção, em contraposição, caracteriza-se por uma modalidade referencial e uma pretensão à verdade.” (RICOEUR, 2010, p. 6. 3 v.). Na arte o real natural, vivencial de todos os dias não aparece como retrato, o que há, no entanto, é uma verdade ficcional proposta pela obra e vivida pela personagem. Não há que se esquecer, porém que o material literário é a inconstância e o desejo do homem para assim propor reflexões sociais e artísticas capazes de desacomodar o mundo. Se historiografia e narrativa de ficção se juntar é que o tempo, enquanto refiguração chegará ao seu estágio máximo.

De toda a obra, independente dos desvios tomados, para esclarecer este ou aquele conceito, a grande temática é sem dúvida a reflexão sobre o tempo da alma e o tempo do mundo. Para Paul Ricoeur “o maior fracasso da teoria agostiniana foi não ter conseguido substituir uma concepção cosmológica por uma concepção psicológica do tempo,” (RICOEUR, 2010, p. 15. 3 v.). Embora admitisse movimento sobre o tempo quando questiona sobre a eternidade e a vida do homem, a distensão do espírito proporcionava a extensão do tempo, por isso ele se limitou a explorar a criação Divina, embora não tivesse resposta para muitos questionamentos. Além de tudo, mesmo com a ideia de que havia um movimento temporal, como seria o intervalo de um tempo ao outro, dias e anos eram marcados pelos astros criados por Deus a partir do Verbo proferido em Gênesis.

Segundo Agostinho, deve se dizer que a expectativa encolhe quando as coisas esperadas se aproximam e que a lembrança se alonga quando as coisas rememoradas se afastam, e que, quando recito um poema, o trânsito pelo presente faz com que o passado cresça na mesma proporção em que o futuro diminui. (RICOEUR, 2010, p. 18. 3 v.).

Parece-nos que o autor de **Confissões** se aproxima muito de um tempo que vai além do tempo compreensível, ‘real’, mas que se pauta na sensibilidade desencadeada pelo sentimento para

apresentar os três tempos desde o presente. O tempo transitório que escapa a um contorno único e pré-determinado.

No entanto, a questão do tempo tem dois acessos: o espírito (alma) e o mundo – duas extremidades de uma mesma cadeia que tecem as incertezas da temporalidade. Com o avanço da ciência, a Física “diz que o tempo é relativo ao movimento sem se confundir com ele.” (RICOEUR, 2010, p. 19. 3 v.). O que significa que cada um deles constitui-se separadamente, contudo, há que se acrescentar que não há movimento sem tempo, nem tempo sem movimento que possam ser percebidos. Para a análise agostiniana, “somente um presente preenhe do passado recente e do futuro próximo pode unificar o passado e o futuro que ele ao mesmo tempo distingue. (RICOEUR, 2010, p. 34. 3 v.). Novamente aqui nos parece pertinente cotejar esta concepção com o que Jean Pouillon (1974) postula acerca do lançamento do foguete na representação temporal, pois quando um lançamento parte de um determinado lugar a força propulsora para frente e para trás é a mesma. Assim pensamos nos romances que enfocamos nesta pesquisa, especificamente quando as personagens se agarram a um presente ‘preenhe’ de passado (enquanto lembranças) e futuro (enquanto incertezas).

A distância entre o pensamento de Agostinho e de Aristóteles é imensa, no entanto, os aspectos comuns explorados por Ricoeur destacam o paradoxo do tempo na narrativa e mais ainda “não é possível atacar o problema do tempo apenas por uma das extremidades, a alma ou o movimento. Apenas a distensão da alma não pode produzir a extensão do tempo; apenas o dinamismo do movimento não pode gerar a dialética do triplo presente”. (RICOEUR, 2010 p. 35. 3 v.). Muito embora, dentro da confrontação entre tempo da alma, referente a Agostinho e tempo da física, de acordo com Aristóteles, não são suficientes para esgotar as incertezas temporais que emergem não só dessa confrontação, mas de elementos novos que a narrativa propõe em diferentes épocas. Porém, toda especulação feita oscilou entre lampejos de visão e trevas de incerteza, daí promove-se a busca incansável do homem por respostas.

Segundo o autor de **Tempo e Narrativa**, é na libertação do narrador que se torna mais visível a oposição entre os dois tempos: fictícios e históricos. As narrativas que já conhecemos, o próprio romance, a tragédia, a comédia e a epopéia atuais ou de outras épocas estão a salvo “das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo. [...] Cada experiência temporal fictícia cria seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único”. (RICOEUR, 2010, p. 216. 3 v.). O autor relembra que há o transcendental na obra literária, o mundo do texto abrindo para o seu ‘fora’ a fim de encontrar

seu ‘outro’ e constituir algo original nesse encontro. “É somente **na** leitura que o dinamismo da configuração termina seu percurso. E é **para além** da leitura, [...] que a configuração do texto se transmuta em refiguração”. (RICOEUR, 2010, p. 270. 3 v. Grifos do autor). Para Ricoeur a literatura moderna é ‘perigosa’ e o leitor que a ela se voltar deve ser capaz de responder às suas exigências. Tanto a ficção quanto a história percorrem espaço e tempo em busca de interlocução, a experiência narrativa carece desse complemento, embora cada uma possua aspirações distintas ao ser desempenhada pelo artista ou pelo historiador.

A obra **Tempo e narrativa** não se volta apenas para a narrativa de ficção, mas também para a narrativa histórica, como já mencionamos, no entanto, entre o tempo vivido e o tempo do mundo há uma grande distância que pode ser mediada através do calendário. Ainda assim, o autor afirma que podemos ver a mesma obra como um romance ou um livro de história: “o incrível é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para realizá-lo. [...] Pode-se **ler** um livro de história **como** um romance”. (RICOEUR, 2010, p. 318. 3 v. Grifos do autor). Queremos entender que a afirmativa deve-se a uma narração que envolve personagens materializados a partir do ponto de vista de um determinado autor que lhe dará voz ou não, conforme a percepção que lhe couber do fato que chegou até ele. Somados a esta condição, o leitor incorpora seu mundo num horizonte singular de expectativas que se completam.

Ricoeur denomina com muita propriedade que a guardiã do tempo é a narrativa, pois só conseguimos pensar o tempo na narração e foi a teoria agostiniana do tempo e a teoria aristotélica da intriga que lhe permitiram este encontro desde o princípio da obra. Uma vez que, o eixo movente entre os pensadores é o paradoxo temporal que a intriga responde e questiona a própria existência.

O tempo representa desafios ao homem, não pode ser retido, é fluído, escapa como água por entre os dedos. Rosa Ambrósio foi desafiada, desejou deter a beleza associada ao tempo, mas não pode. Tais constatações permitem nos voltarmos para o entendimento de como se constrói a identidade do ser ficcional fragmentado, desfeito, com relações passageiras cercadas de desconfianças. A construção do eu pós-moderno tratado na ficção se constrói sobre qual estrutura? Existiria ainda um ideal de vida, família, trabalho, imagem pessoal que preside este tempo em que a fluidez é a maior marca? Como a velhice, o tempo e a identidade se encontram na ficção para tratar da angústia do homem na sua construção identitária pós-moderna? O próximo capítulo parte em busca das respostas, que não tem

nenhuma pretensão em ser definitivas, mas que nos convidem a pensar com mais clareza o homem ficcional que ganha vida ao exercermos o papel de leitores.

3- O EU PÓS-MODERNO FRAGMENTADO À PROCURA DA CONSTITUIÇÃO DE SUA IDENTIDADE

Através do vidro da janela vejo o negrume cortado por relâmpagos como as nuvens em desabalada carreira no sopro da tempestade. [...] Peço um copo de vinho. E quando olho novamente para fora vejo um céu iluminado, palpitante de estrelas. Voamos agora sobre as nuvens e a dez mil metros de altura, a tempestade se desencadeia a nossos pés, mas estamos muito acima das tempestades. [...] Tomo meu vinho e ainda assim me sinto **uma pobre coisa por entre a imensidão e rolando pela eternidade.**

Lygia Fagundes Telles

Rosa Ambrósio e mãezinha são personagens que se encontram em relações desfeitas, sentimentos fragmentados e identidade perdida, desestabilizadas por tudo que vivem individualmente em meio ao mundo turbilhonado ao seu redor. O monólogo interior tão presente nas obras, como já mencionamos anteriormente, traduz o efeito angustiante que a vida cercada de incertezas desperta no indivíduo. Bem como, a insegurança das relações estabelecidas que já não se completam na existência de cada uma, antes tendem para o vazio e perdem a concretude sem se afirmarem. No capítulo que agora apresentamos, interessa-nos destacar a construção ou constituição da identidade associada à velhice. Temos, portanto, um sujeito ficcional que de muitas formas buscou se afirmar e fixar uma identidade para si, todavia, vemos fortemente expressa, a perpetuação de uma busca mesmo quando se experimenta a velhice. Lorena comenta a inconstância da mãe nos seguintes termos: “- Já vi mãezinha se estatelar e se levantar umas três vezes, coitadinha. Levantou-se das três, é lógico. Esta é a quarta, querida”. (TELLES, 1998, p. 257). São peças que procuram seu encaixe, nem sempre perfeito exigindo uma retomada. Da mesma forma, Diogo, o jovem marido de Rosa Ambrósio, pouco antes de deixá-la, revela-lhe que não tem sentido seu descontentamento. “- Uma privilegiada e se queixando, estou ficando velha! É ouvir conversa de puta que não se conforma, ih! estou feia, ih! ninguém me quer... [...] Vai voltar a se amar que eu sei.” (TELLES, 2010, p. 110). Na clareza dos diálogos, a certeza de que a estabilidade é algo distante das personagens e da identidade que as mesmas perseguem ao longo dos anos, sem

consolidá-la. Fica evidente que mesmo na velhice, a identidade não possui concretude. Há marcas vincadas física e emocionalmente nos seres que se mostram descompostos, ainda construindo o momento que vivem.

Stuart Hall na obra **A identidade cultural na pós-modernidade** (2004) explora questões referentes à identidade e leva-nos a indagar sobre o contexto que cerca as personagens, existiria uma crise identitária e, se existisse, que direção ela seguiria? Para o pesquisador, há uma desacomodação nas identidades que estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas, além do mais, pouco compreendidas. A fragmentação a que ele se refere diz respeito a paisagens culturais, gêneros, classes, sexualidade, raça e nacionalidade que atingem e modificam nossa identidade, “abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”. (HALL, 2004, p. 9). A desacomodação acima referida é o abalo que a estrutura identitária sofre na pós-modernidade, não podendo se recompor através da solidez, mas daquilo que é fugaz, leve e fragmentado. O centro não mais retém nada, tudo se desintegra, pois os homens são “agentes e pacientes do processo diluidor que desmancha no ar tudo que é sólido”. (BERMAN, 1986, p. 87). O cenário mundial foi transformado e os papéis anteriormente estabelecidos tornaram-se irreconhecíveis como a mudança que repercutiu em seus atores. Nesse sentido, a afirmação de que nossa sociedade está despedaçada é somente a confirmação de que ela está em forma para o momento social-histórico vivido.

Dentro da vertente proposta, Hall destaca três concepções de identidade - sujeito do iluminismo: dotado de razão, centrado como se pudesse compor um todo unificado. Sujeito sociológico: já expressava elementos do mundo moderno, era complexo e dependia de interação para se fazer, ou seja, sua identidade era construída do outro. Sujeito moderno: passa a fragmentar-se e torna-se a composição de várias identidades também contraditórias. “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos através de nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”. (HALL, 2004, p. 12). O processo mencionado acima é que produz o sujeito pós-moderno com identidade frágil e desconexa. O mundo passou a ser globalizado promovendo impacto sobre a identidade cultural moderna que vive em permanente mudança, não há um único centro de poder, mas vários que deslocam a estrutura social.

Perdeu-se o princípio articulador e toda essa movimentação gerou uma identidade que não possui fixidez. Para traçar uma história do sujeito em constante sobressalto destacamos a fala de mãezinha: “Tenho horror das pessoas entrarem sem bater, que vêm por detrás para

fazer surpresa, horror de estar desprevenida e é isso que a morte faz, não dá tempo”. (TELLES, 1998, p. 233). Vivemos o tempo da imprevisão e do surpreendente, não há como compor um alinhamento único que será sempre mantido dentro do previsto. Se antes era possível um cálculo coerente como a de uma identidade única, isto não acontece mais. Em contraposição, não é apenas a simples passagem de um momento a outro, mas envolve todos os fatores históricos que cercearam o indivíduo, tirando-o de sua estrutura e dos alicerces culturais que o firmavam em um determinado campo. Na ficção que nos detém, a protagonista de **As horas nuas** revela-se indignada, como que para si mesma: “Tanta luta. Estou esbagaçada – [...] Enfrentou o espelho com arrogância, O que eu queria dizer é que não tenho saudade do que aconteceu mas do que não aconteceu, hein?! O que não aconteceu é que me dá saudade, [...]”. (TELLES, 2010, p. 41). Por situações que a aparência impõe, o indivíduo, tantas vezes, é impelido a manter convenções que lhe contrariam e que lhe custam muito. Os movimentos sociais, a ciência e o egocentrismo aproximando mente e matéria no sujeito cartesiano é decisiva para o individualismo. Surgem novas ciências e dividem o sujeito social e psicológico buscando integração entre sujeito e sociedade. Na sequência, movimentos estéticos como o Modernismo levam esse sujeito a transformações ainda mais perturbadoras: o indivíduo se isola, se perde diante da multidão da metrópole: é a solidão em meio a multidão. Nossas personagens tem sua vida social transformada: Rosa Ambrósio sai de cena, perde a fama, se distancia do aplauso e perde o *status* de estrela; mãezinha perde o marido, se ilude com novos amores, precisa vender a fazenda que lhe concedia certa nobreza, deslocando-a do chão seguro abaixo de seus pés. Ambas experimentam fatores sociais e históricos que as dividem social e historicamente diante da vida que não mais é ‘controlada’ por elas.

Além das mudanças históricas, já citadas, Hall elenca cinco elementos impactantes que causaram o descentramento final do sujeito cartesiano: cada indivíduo é singular e real, esta é sua essência universal. Através dos processos psíquicos, o homem se constrói no olhar do outro. O terceiro está associado ao sistema linguístico, social e não individual. O quarto destaca o “poder disciplinar” que se preocupa com a regulação da espécie humana, do indivíduo e do corpo. O último diz respeito aos novos movimentos sociais e aos impactos que estes trouxeram à sociedade. Embora o homem ao qual dispensamos atenção neste estudo, seja ficcional, encontramos nele, diante da velhice, aspectos que denunciam impactos na vida psíquica do homem regulado historicamente. A protagonista de **As horas nuas** dispara seu inconformismo: “Fiquei sozinha para me executar, sou meu carrasco. Pior do que um estranho

porque já me amei, Tum!, disparo no coração do coração. Caio redondamente morta”. (TELLES, 2010, p. 50). O lamento é pela ausência de Diogo, pela morte de Gregório e, principalmente, pelo desamor que sente por ela mesma, pois buscou construir-se no olhar do outro. Através das mudanças, o sujeito “foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno”. (HALL, 2004, p. 46). Por isso o desamor de Rosa Ambrósio fala tão alto a ponto de fuzilar-se metaforicamente. Não se encontra, é confusa em seus sentimentos, deseja estar só e acompanhada ao mesmo tempo, se dilui na incerteza da velhice que chegou agravando a sensação de fragmentação e perda.

A **Modernidade líquida** (2001) de Zygmunt Bauman, termo que o autor atribui ao que aqui defendemos como Pós-modernidade, elenca temas circundantes desse homem que nos ocupa. Ele explora com profundidade a implicação de cada um deles no indivíduo quase fluído que o nosso tempo gera, embora a fluidez seja uma qualidade aplicada aos gases. Os sólidos diminuem o significado do tempo ao contrário dos líquidos: o tempo importa mais que o espaço, uma vez que este é usado sempre de maneira breve. “Mover-se leve, e não mais aferrar-se a coisas vistas como atraentes por sua confiabilidade e solidez – isto é, por seu peso, substancialmente e capacidade de resistência – é hoje recurso de poder”. (BAUMAN, 2001, p. 21). Quanto maior a capacidade de armazenamento de um aparelho único e leve melhor será sua utilização. A indústria não cria um produto para ser durável, mas preocupa-se em lançar o maior número possível de novidades vertiginosamente para um mercado consumista ávido em instantaneidade.

O que seria, então, ser moderno? E por que a identidade segue em contínua montagem como num jogo de experimentação? Bauman nos fornece pistas para caminhar nesse rumo investigativo.

Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo ‘adiantamento da satisfação’ [...] mas por causa da **impossibilidade** de atingir a satisfação [...]. Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, [...] também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado. (BAUMAN, 2001, p. 37. Grifo do autor).

A não realização do projeto identitário ocorre devido a esse ‘estar frente a si mesmo’ observando e movendo-se com o ambiente, o sujeito sente necessidade de acrescentar ou tirar algo que já não cumpre mais sua função com a mesma utilidade, em seu corpo, em suas

relações ou em seus sentimentos. Ainda assim, já o fazemos na certeza que a insatisfação virá, é um tempo de desconforto, que despreza a calma e tudo que tende a ser definitivo. Sobreviver nessa sociedade significa aderir à fluidez, estar aberto à novidades. Isso implica “não apenas a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as a diante”. (BERMAN, (1986), p. 93). É passado o tempo da nostalgia, ou da ilusão de relações fixas de quaisquer natureza, o lema é caminhar rumo à renovação e aproveitar o que de bom essa ‘mobilidade’ poderá trazer. O que sem sombra de dúvida gera o sentimento de mal estar que Bauman se dedica a entender no livro **O mal estar da pós-modernidade**.

A economia que movimenta o poder trabalhista e consumista dentro de uma organização social, também está imbuída em todo processo aqui discutido, pois de acordo com ela o mover-se pode seguir um ou outro curso. No estágio pesado e leve do capitalismo: um prende e imobiliza os trabalhadores o outro exige movimento, mudança e versatilidade. Nesse quadro

As identidades parecem fixas e sólidas apenas vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõem sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. (BAUMAN, 2001, p. 98).

A possibilidade de construir novas identidades ou destruí-las parece ilimitada diante do que o mundo de opções nos oferece. Quando avaliamos o poder trabalhista concedido pela economia hoje, e constituinte da identidade de cada indivíduo, retomamos a condição das personagens ficcionais que movem nosso estudo, pois estas encontram-se desprovidas do poder econômico que as identificava em outro tempo. Agora, resta-lhes o desencontro em um tempo que se esvai sorrateiramente sem submissão. Contudo, a mudança não é sempre uma opção individual (principalmente em relação ao trabalho), nela está a ruptura de certos laços, de certos compromissos e relações já estabelecidas e a escolha possível para aquele que sofre (pois não foi consultado para tanto) é aceitar, pois a economia é a força que move a engrenagem social.

O capitalismo mudou do sistema pesado trabalhista – *hardware* – para o sistema leve e mutável – *software*. O espaço é transposto na velocidade da luz, o tempo tornou-se instantâneo. A segurança sobre esse também não mais existe.

A presente versão ‘liquefeita’, ‘fluida’, dispersa, espalhada e desregulada da modernidade pode não implicar o divórcio e ruptura final da comunicação, mas anuncia o advento do capitalismo leve e flutuante, marcado pelo **desengajamento** e enfraquecimento dos laços que prendam o capital ao trabalho. (BAUMAN, 2001, p. 171. Grifo do autor).

Vivemos o reino do ‘agora’ – palavra que serve para definir questões relativas à vida e todo seu funcionamento. O mundo é o terreno da insegurança, a margem certa que o sujeito possui é a imprevisibilidade, então o que ele poderá fazer é livrar-se o mais breve possível de tudo que lhe causa dor, que atrapalhe seu movimento para equiparar-se aos demais ‘felizes globais’, mesmo que ainda, de alguma forma, não passe de uma imitação. Na personagem mãezinha a mudança representativa para se enquadrar a cada momento nos impressiona. Lia como interlocutora da personagem a analisa através do monólogo interior nos seguintes termos:

Esta chorando e eu procuro e não encontro nada o que dizer enquanto ela chora silenciosamente. Ela estava de terninho branco quando nos vimos, um terno de flanela que Lorena chamaria **impecável**. [...] Saía de uma plástica, eufórica. Mas é esta aquela fagueira senhora? Derreteu-se como um sorvete de chocolate e creme, mais creme do que chocolate. (TELLES, 1998, p. 228. Grifo da autora).

A inconstância da personagem diz muito deste homem que foi deslocado, que não se encontra no que vive, também se desestabiliza e precisa retomar novas representações dependendo das circunstâncias. Lembrando que com Mieux ela apenas representava, usava a máscara da mulher feliz. É curioso também, como a atriz Rosa Ambrósio relata sua primeira representação, o desempenho de atriz na máscara real que a vida lhe cobrou muito cedo. Diante da morte de Miguel, já consumada, e a festa de casamento da prima que não podia ser destruída, ela ouve a voz de sua mãe:

- Ele está morto, querida. Nada pode mudar esta tragédia. Queria então que você engolisse o choro e fosse ao casamento como se nada tivesse acontecido, está me entendendo? [...] Seria meu primeiro papel importante, representar uma menina feliz, Vai, filha, depressa! (TELLES, 2010, p. 213).

Ela foi, representou tão verdadeiramente: dançou, bebeu e divertiu-se como se nada tivesse acontecido, embora Miguel fosse seu primo e primeiro amor. Foi nessa festa que ela conheceu o jovem Gregório e rodopiou em seus braços ao som do baile que animava a festa de

casamento. É com identidades tão inconstantes como estas, sobras e máscaras sociais que o ser se apresenta diferenciando a intimidade daquilo que é público.

Na concepção teórica aqui adotada, procuramos coerência rumo à investigação sobre a identidade, portanto, tomamos o pensamento de Anthony Giddens em **Modernidade e identidade** (2002). De acordo com o autor, constatamos como as transformações da modernidade atingem o ‘eu’; este ‘eu’ que globaliza e ao mesmo tempo afasta o homem de si mesmo. Segundo o autor, a ordem social sofreu grande mudança rompendo com hábitos tradicionais causando impacto na sociedade. “A modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência” (GIDDENS, 2002, p. 9), tanto em relação ao pessoal quanto ao aspecto global dos acontecimentos. Tempo e espaço são reorganizados modificando conteúdo e natureza cotidiana em constante desajuste. Esse mundo cria formas diversas de fragmentação e dispersão que atingem o indivíduo inserido nessa sociedade.

Para Giddens diferença, exclusão e marginalização são produzidas na modernidade impedindo qualquer forma de emancipação, pois ao mesmo tempo suprime e não realiza o ‘eu’. O corpo de cada um agora é uma questão de escolha e não de originalidade, cada um pode ser como desejar. O sentido pessoal é inexistente e “torna-se um problema psíquico fundamental na modernidade tardia¹. [...] ‘Isolamento existencial’ não é tanto uma separação do indivíduo dos outros, mas uma separação dos recursos morais necessários para viver uma existência plena e satisfatória”. (GIDDENS, 2002, p. 16). Ser autêntico tem grande valor, é referência para que o indivíduo se auto-realize, porém sua condição moral já não é satisfatória porque essa emancipação nada mais é do que a sombra de toda autenticidade que foi projetada.

As relações de confiança do ser enquanto ser são caracterizadas pelas suas experiências durante toda vida, desde a infância e com base no contato que se estabelece com os primeiros responsáveis é que a sociabilidade de cada um ensina-o a diferenciar o eu e o outro.

A confiança básica é um dispositivo de triagem em relação a riscos e perigos que cercam a ação e a interação. É o principal suporte emocional de uma carapaça defensiva ou **casulo protetor** que todos os indivíduos normais

¹ ‘Modernidade tardia’ é o termo usado por Anthony Giddens para identificar a pós-modernidade.

carregam como meio de prosseguir com os assuntos cotidianos. (GIDDENS, 2002, p. 43. Grifo do autor).

O ‘casulo protetor’ resguarda emocionalmente o indivíduo e garante-lhe relativa proteção contra o ataque externo. Gaston Bachelard em sua obra **Poética do espaço** (1989) mostra o homem em busca de proteção extrema, como se ele pudesse fazer de sua casa uma extensão do próprio corpo, análogo ao que postula Giddens acerca do ‘casulo protetor’. Em busca de defesa, “O homem quer habitar a concha. Quer que a parede que protege o seu ser seja inteiriça, polida, fechada como se sua carne sensível devesse tocar as paredes de sua casa” (BACHELARD, 1998, p. 140). Dessa forma, teríamos proteção e refúgio físico e emocional, estaríamos blindados diante do universo, que por vezes, se apresenta tão áspero se comparado à fragilidade humana.

Existência e autoidentidade misturam-se à fragilidade da imagem que o indivíduo cria de si mesmo. “A identidade de uma pessoa não se encontra no comportamento nem – por mais importante que seja - nas reações dos outros, mas na capacidade **de manter em andamento uma narrativa particular**. (GIDDENS, 2002, p. 56. Grifo do autor). O corpo enquanto contorno é explorado desde criança em situações práticas e controlá-lo é importante para manter o ‘casulo protetor’ em situações cotidianas. Contudo, manejar o corpo que possuímos exige atitude completa e constante expondo os indivíduos a momentos de tensão, se o controle nos escapa, é como se a natureza comum a todos os seres fosse ameaçada. Há momentos muito pontuais em que o sujeito precisa fazer a dissociação do eu com o próprio corpo para suportar privações sofridas, mantendo íntegro o seu eu. Para Giddens são efeitos da modernidade, questões que de alguma forma são respondidas nas ações diárias.

No romance **As meninas**, vemos mãezinha lamentar suas escolhas e ao mesmo tempo anunciar outras que se derramam como uma esponja de fel que lentamente começa a pingar:

Sou uma insensata, uma leviana. Deixar minha filhinha no meio de uma gente que nem sei quem é e ir viver com um homem que se ri de mim, que me trai o quanto pode. Se não tomasse chá amargo, ele já teria me matado com doses de arsênico no açúcar. (TELLES, 1998, p. 198).

Impelida pelas circunstâncias ela abandonou tudo para viver um amor que agora zomba dela, que a deixa cheia de desconfianças, obrigando-a a provar amargura no próprio chá. O desajustamento das relações já não inspira confiança e faz com que o indivíduo seja coagido à

novas escolhas como mencionou Giddens, na citação acima. Constatamos que mesmo na velhice a construção da identidade do indivíduo segue a mobilidade e o desajustamento que cerca toda a sociedade.

Os relacionamentos: casamento, amizade, parentesco são dificilmente construídos, pois a intimidade só acontece com aqueles indivíduos que tem segurança de sua própria autoidentidade. A intimidade requer privacidade e autonomia para não ser confundida com dependência. “O que se aplica ao eu, e ao domínio das relações puras, aplica-se igualmente à esfera do corpo. [...] O corpo se torna, na modernidade tardia, cada vez mais socializado e integrado à organização reflexiva da vida social”. (GIDDENS, 2002, p. 95). É através do corpo que vivemos, sentimos prazer, sensações boas ou não, com maior ou menor sensualidade o manejamos e o submetemos às estratégias que julgamos necessárias diante dos projetos traçados. Nesse corpo socializado está a necessária presença do outro, a dependência faz com que Rosa Ambrósio clame: “Preciso de você para me ver melhor nas minhas fraquezas. Aceitei ser seu espelho deformante mas nele me via perfeita”. (TELLES, 2010, p. 105). A aparência tem fundamental importância ao que o eu projeta, porém deve haver consonância entre o conforto e a segurança do corpo com aquilo que se deseja encontrar, mesmo diante de relações que se encaminham para o esfacelamento, o outro, seja ele quem for, tem papel relevante.

Nas obras de Lygia Fagundes Telles visualizamos personagens enredadas na decadência ou sofrimento devido às suas relações amorosas, ou melhor, aos seus relacionamentos afetivos, pois envolve também família e amigos. Em **Ciranda de pedra** (2009), há realmente um cirandar de sentimentos volúveis e postos em xeque a todo o momento: Virgínia, a protagonista da trama, desde a infância convive com a rejeição, a loucura e a incompreensão. Quando adulta, capaz de entender o drama de ser fruto de uma traição, bastarda e aceita na família só para manter aparências, renuncia ao amor e a companhia daqueles que desejou na infância. A máscara insólita de cada um lhe foi revelada. Ela rompe a ciranda de pedra que metaforicamente aprisionou suas emoções para se aventurar rumo ao desconhecido, pois na verdade ela sempre desconhecera tudo, mesmo na proximidade. O desajustamento das relações humanas expõem a fragilidade do amor/afetividade experimentado pelo homem pós-moderno.

Nesse sentido, gostaríamos de relatar, ainda, o intrigante enredo de dois contos de Lygia Fagundes Telles que tanto nos dizem sobre a identidade, as escolhas que o indivíduo

tem de fazer e o quanto este conhece de si mesmo: “O encontro” do livro **Mistérios** (1981) e “Tigrela” de **Seminário dos ratos** (2009). O primeiro conto retrata a história de uma jovem que entra em um bosque envolvido por uma névoa branca lhe trazendo recordações, mas não sabia de onde. Quanto mais se aprofundava no bosque mais forte era a certeza de que o lugar era familiar, sabia até o que ia encontrar pela frente. Tudo muito estranho. Encontrou uma jovem com fisionomia já conhecida, sabia que ela esperava por Gustavo. Por quê? Um estranho pressentimento desaba junto com a tempestade que ilumina de raios o lugar. Aquele rosto era ela mesma em outro tempo, revivia o inevitável: “tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo”. (TELLES, 1981, p.74). “O encontro” mostra de maneira análoga o desencontro do homem consigo mesmo, incapaz de frear seus impulsos, tão disperso e desconhecido que é.

Já o conto “Trigrela” relata a intrigante relação de Romana com um tigre que vivia com ela depois que se separara do quinto marido. Tigrela havia se transformado, mantinha dois terços tigre e um terço mulher. As duas dormiam juntas, Tigrela era vaidosa e mantinha um ciúme doentio por Romana, mas o relacionamento já não andava bem. A mulher comenta o descarte sofrido pelo último marido e deixa claro que tenciona fazer o mesmo com a mulher-tigre e que a mesma já havia presumido sua intenção. Naquela noite, Romana fica no bar até tarde, quando sai confidencia à amiga: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço.” (TELLES, 2009, p. 40). Os relacionamentos cada vez mais fluídos e desconexos sempre prontos a se estatelar de um ponto mais alto para chegar aniquilado ao solo. Entendemos nesse conto, a evidência de um relacionamento homossexual que igual a qualquer outro, sofre o mesmo mover e o mesmo compasso acelerado provocado pelas mudanças. Estas atingem a identidade do homem comprovando na ficção, o pressuposto firmado teoricamente.

No ano de 1985, nas vésperas do próximo milênio, Ítalo Calvino (1990) busca propor o que a *fiction* reserva para o milênio vindouro. São valores literários fundamentais ao crítico e seu desejo é apontá-los, situá-los dentro do próximo milênio. As propostas que ele apresenta são leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e ainda teria consistência conforme o planejamento que ele fez, mas que não pode executá-lo, morreu pouco antes. A publicação do livro aconteceu por iniciativa de Esther Calvino, sua esposa, que encontrou as conferências devidamente organizadas, a última ele escreveria durante o evento em Harvard. Os apontamentos feitos por Calvino, dizem muito ao que vemos nos romances estudados e a arte

que de forma geral tem como matéria prima a humanidade e seus anseios. “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro; assim farei também nessas aulas. Não saberia fazer de outra forma”. (CALVINO, 1990, p. 10). Sem desprezar o passado é que suas propostas se arquivam e caminham apontando para o que está por vir, no entanto não se despreza que o momento de concebê-lo é o presente.

A sua primeira conferência, como proposta para o próximo milênio começa por destacar a leveza que se opõe ao peso, por isso Calvino enfatiza, “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo para retirar o peso à estrutura narrativa e a linguagem”. (CALVINO, 1990, p. 15). Como **Cavaleiro inexistente** (2005), obra de Calvino, que se apresenta como uma armadura reluzente, um soldado que em tudo servia na guerra com presteza, porém inexistente, uma andadura vazia garantindo vitória na empreitada pesada que é a guerra. Então ele a considera um valor, não um defeito, porém onde ele a encontra? Num exemplo da Antiguidade utiliza-se do mito de Perseu, capaz de decepar a cabeça da medusa, ambas condições violentas: a decapitação e a figura horrenda da medusa, porém o herói voa com sandálias aladas, sustentando-se na leveza do ar e olhando indiretamente a terrível medusa pela silhueta refletida num espelho. Do sangue vertido da horrenda figura, dominada por Perseu, surge Pégaso, o cavalo alado.

A premissa suscitada por Calvino nos desperta diante da fortuna literária lygiana capaz de tornar eventos pesados como a morte no retrato da beleza. A trágica morte de Ana Clara por overdose, perde todo desespero no encanto de sua beleza: maquiagem, roupa, cabelos, até uma fresta verde dos olhos que se mostram, são capazes de trazer harmonia e enxugar o pranto de Lia e Lorena n’**As Meninas**. Na contradição que a revolucionária Lia vive, por instantes se volta à gata ‘plena’ que se espreguiça tranquilamente sob o sol, em meio ao jardim composto de frágeis margaridas. Em tantos momentos o terror vivencial da personagem é levedado com sutilezas que abrandam através da linguagem o peso narrativo.

N’**As horas nuas** gostaríamos de citar pelo menos duas condições que nos parecem concordar com a premissa calviniana. Rosa Ambrósio ainda adolescente apaixonada pelo primo Miguel, vestida de amarelo para uma festa, corre até a casa dele para que ele fosse o primeiro a vê-la e assiste a cena dele morto, pendido no colo da mãe em estado de choque. Ao retornar para casa é aconselhada a representar tranquilidade, ir à festa e transformar o horror

da morte já consumada na flutuante e encantadora figura dela mesma naquela noite. Rahul é outra figura da leveza, pois guarda e testemunha tanta dureza no seu andar aveludado e o olhar profundo em mistérios. “Muito dificilmente um romancista poderá representar a idéia de leveza mostrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea. Sem condená-la a ser um objeto inalcançável de uma busca sem fim”. (CALVINO, 1990, p. 19). Aliás, os gatos conferem, de uma maneira geral, leveza à obra de Lygia. “As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura dissolver-se como sonhos...” (CALVINO, 1990, p. 19). Voar na ficção é preciso. “A leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta [...]”. (CALVINO, 1990, p. 22). É preciso haver leveza de pensamento, sem ser aleatório, quando a estrutura linguística pesa, as imagens criadas tornam-se leves e pairam sobre o adensado verbal significativo para a arte.

O conto “Biruta” da coletânea de contos **Venha ver o pôr-do-sol** (1998) narra a história de Alonso, um menino muito pobre que está por caridade na casa de uma família para ser tratado e prestar serviços, a dureza da vida que leva, o quanto trabalha, o quanto apanha, o pouco que come e a desconfortável acomodação que lhe cabe, perdem o peso diante da candura de Biruta, seu cachorrinho e único amigo. Este lhe é tirado na noite de natal pela dona da casa. Enquanto suas lágrimas correm, ele chama baixinho o nome: ‘Biruta’... e uma claridade de lua invade seus aposentos por uma fresta no telhado para lhe fazer companhia. Sutilezas verbalizadas em Lygia Fagundes Telles permitindo quase uma sublevação do peso bruto e vital disposto nas narrativas. Para que a linguagem alcance leveza é preciso um tecido verbal rarefeito, envolver processos psicológicos sutis, a gravidade sem peso nas histórias ficcionais faz com que a leveza se sobreponha ao peso da tragédia. Sem contar que o peso de viver é contraposto com a busca da leveza.

Para Calvino uma narrativa é um objeto mágico quando se trata de desempenhar a rapidez. Pois esta não é um valor em si, está ligada à supressão de detalhes, vai direto ao ponto. A rapidez não é a velocidade física, mas a relação desta com a velocidade mental. “[...] a rapidez, a agilidade do raciocínio, a economia de argumentos”, (CALVINO, 1990, p. 56), dentro da fantasia corroboram para o bem da narrativa. A agilidade proposta numa narrativa pode transportar seu interlocutor a galope para diferentes ambientes num deslocamento inesperado que exige recomposição da linha textual seguida. “Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza”. (CALVINO, 1990, p. 58). A comunicação se torna especificamente uma questão de tempo expressa na materialidade linguística do texto

através da disposição estabelecida pela rapidez que se pode ter, como uma riqueza para se dispor. A rapidez também permite fugir do enredo retilíneo, por vezes enfadonho.

Calvino discorre sobre a narrativa com desenho em zigzague fazendo-nos pensar na literatura de Lygia. Os romances que estudamos são compostos de idas e vindas, na mesma rapidez que as personagens monologam e retiram lembranças encravadas no passado distante ou não, fazem projeções futuras e vivem o presente. Reiteramos aqui a sensação de termos perdido a sequência literal da obra, tamanha a velocidade que os acontecimentos mudam. Não esquecendo que este também é o retrato do homem proposto dentro da verdade ficcional e que dessa forma se constrói. Um tanto perdido, outro tanto fragmentado.

Diante desse quadro somos levados a indagar, o que seria exatidão dentro da literatura como proposta para o que hoje vivemos? Calvino define três aspectos principais: uma obra precisa ter definição, nitidez e precisão lexical, pois “a literatura [...] é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser”. (CALVINO, 1990, p. 72). A Canaã linguística é estabelecida pela literatura que cria imagens, quebra paradigmas e que torna perceptível pela sensibilidade estética, as mazelas que afligem o homem em qualquer tempo. No entanto, só isso não basta, outra bifurcação se apresenta: “de um lado, a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas; do outro, o esforço das palavras para dar conta, com maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas”. (CALVINO, 1990, p. 88). A exatidão trilha o caminho da arte e da ciência com a premissa de ser o mais clara possível, de expor cada objetivo dentro de um intrincado mundo de novas e volumosas descobertas que colocam a massa humana num constante sobressalto.

Dentre as propostas para o próximo milênio, Calvino salienta a visibilidade, capacidade visível da escrita diante da descrição de cada evento. Para firmar o processo imaginativo que o texto desencadeia, ele distingue duas maneiras: da palavra à imagem e da imagem à palavra. “Meu intento era demonstrar como o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual”. (CALVINO, 1990, p. 105). A construção visual, tantas vezes chega a decidir, através do pensamento, situações que a linguagem não consegue elaborar sozinha. Hoje as imagens são múltiplas e várias, ‘estilhaços, depósitos de lixo’ coisas pouco relevantes. De qualquer forma, para tornar visível uma imagem, fantástica ou real é necessária a escrita, “na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem

compostos pela mesma matéria verbal (CALVINO, 1990, p. 114), expressos na pontuação, ênfase lexical, na disposição dos caracteres que se somam um ao outro para representar as mais variadas imagens que são ao mesmo tempo iguais e diversas, pois dependem da capacidade criativa e do conhecimento que flutua de sujeito para sujeito.

A última das conferências escritas por Calvino como proposta para o milênio, em curso agora, é a multiplicidade dentro da literatura. Considerando tal termo é possível avaliar que na conjuntura atual o narrador se multiplica, o personagem compõe-se e decompõe-se, da mesma maneira que o uso do léxico ganha forma múltipla para também retratar a trama que enreda a personagem. O sujeito, a identidade e os conceitos representam a multiplicidade estabelecida nas relações pessoais cotidianas. “Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade”. (CALVINO, 1990, p. 138). No entanto, a própria vida se constitui de uma infinidade de acontecimentos. Vemos diariamente os mais variados estilos, seres que se encontram e se desencontram, constroem, destroem e reconstroem histórias de tantas e infinitas formas: a vida é multiplicidade, diante do movimento convulso de um homem que está a caminho.

Em Lygia Fagundes Telles a multiplicidade se apresenta ficcionalmente na materialidade textual – através de obras que seguem um cunho confessional, contos, romances e fragmentos – e também na carnalidade fictícia que cada personagem vive dentro das obras. Seres que se apresentam e representam cargas emocionais variadas e que trazem reações contraditórias e surpreendentes no caminho que seguem e diante das escolhas que fazem. N’**As horas nuas**, Ananta, a analista de Rosa Ambrósio, desaparece ao final da trama, toma rumo ignorado e não deixa pistas que sirvam de especulação para seu destino. Sempre tão ponderada e discreta tornou-se enigma, imaterializou-se e talvez no olhar enigmático e silencioso de Rahul, alguma revelação sobre ela esteja depositado. Nos seus contos, Lygia brinca com a possibilidade múltipla que o material humano lhe oferece, sempre com tanta inconstância diante de identidades volúveis e facilmente mutáveis.

Para buscarmos um entendimento maior sobre as questões teóricas da identidade ligadas ao pós-modernismo, tudo que o identifica, é pertinente citar Linda Hutcheon, **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção** (1991), pois a autora busca traçar a poética do pós-modernismo diante da imprecisão designada ao termo,

gostaria de iniciar afirmando que, em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafiam – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (1991, p. 19).

As palavras da autora seguem matiz política e histórica, deixando evidente que todas as formas de arte contemporâneas apresentam também essa subversão, porém ressalta que seu estudo privilegiará o romance, como forma de arte pós-moderna em evidência.

Ao que nos parece, segundo o que Hutcheon propõe, o pós-modernismo deseja desafiar, não negar a cultura de massa, por exemplo. Não tem compromisso com o único, nem com o definitivo, usa suas forças para pluralizar o movimento, seu ambiente de atuação permeia a imaginação do homem e a desordem, a arte e a vida. “O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, [...] Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humano vivem dentro desse tipo de contradição” (HUTCHEON, 1991, p. 24). Mas qual seria o desafio pós-moderno? Submeter as instituições à investigação, a subjetividade e a arte. “Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar”. (HUTCHEON, 1991, p. 29). O domínio de quem narra não existe mais, a identidade da experiência se desintegrou, essa estrutura textual é múltipla e vem falar das experiências multifacetadas que acompanham o homem. O pós-modernismo não deseja encontrar um novo centro, mesmo dando voz ao marginal, ao esquecido, ao relegado à própria sorte. Como é o caso da velhice que ganha voz secundária, e ainda tímida em mãezinha, para protagonizar em **As horas nuas** com Rosa Ambrósio a mulher despida da maturidade, perdida em meio às transformações e ao deslocamento que está sujeita diante da sociedade que já lhe aplaudiu.

O pós-moderno não visa oferecer uma resposta definitiva para nada, quer antes de tudo determinar o caráter provisório dos conceitos

Uma poética do pós-modernismo não proporia nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as artes ou entre a arte e a teoria, ofereceria apenas, como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse – no caso, especificamente em relação às contradições que julgo caracterizarem o pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, p. 32).

A caracterização colocada acima por Hutcheon é referente à obra literária, no caso dos romances aqui trabalhados, apresentam personagens contraditórias em suas atitudes e inseguras em seus relacionamentos. A insegurança faz com que estejam sempre prontas a desistir ou a retomar na fluidez emocional de cada momento.

O que podemos aprender, conforme as palavras da autora, é que longe de querer rejeitar o passado modernista em função do futuro, o que se busca é “uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Não é contrapondo e negando o já existente que os pilares do pós-modernismo se lançam, mas assumindo uma postura contestadora para abalar e decompor aquilo que parecia sólido. É no paradoxal, no contraditório que a energia vital exala sua grandeza em busca do pensar pós-moderno que não está atrás de uma simples e decisiva resposta.

O abandono do desejo e da expectativa de um sentido indiscutível e único e a passagem para um reconhecimento do valor das diferenças, e até das contradições, poderiam ser um primeiro passo experimental para a aceitação da responsabilidade pela arte e pela teoria **como processos significativos**. (HUTCHEON, 1991, p. 41. Grifo da autora).

Como nos realizamos em nossas culturas? Como nossa cultura nos faz sentido? O pós-modernismo não é confusão, pois descentralizar não é negar, porém indagar é preciso, o sujeito precisa reconhecer que há diferenças para que dentro delas possa encontrar alternativas de subjetividade. No romance, é através da narrativa que autor e leitor se encontram aparentando ser coeso e unificado, entretanto, esse encontro é múltiplo e fragmentário na somatória de mundos diversos. A dispersão sofrida pelo sujeito é herança deixada à ficção pós-moderna, mergulhada nela é que o sujeito se encontra. Os paradoxos do pós-modernismo enfraquecem

os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do Homem como um sujeito coerente e contínuo. Assim como a teoria feminista pós-estruturalista e a historiografia recente, essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história. (HUTCHEON, 1991, p. 226).

Ao contrário de tantos movimentos literários, não é a ruptura que marca o pós-modernismo, mas a possibilidade de questionar, desestabilizar e abalar as estruturas do que está posto mostrando que o sujeito, a sociedade e tudo que nos cerca é constituído de incoerências.

A incoerência da *persona* fictícia se apresenta na desestrutura emocional da personagem mãezinha, que sai da margem (como personagem secundária da obra) para ganhar voz e denunciar o sentimento que governa o seu mundo convulso em transformações. Agora que está na velhice, desiludida com o amor e com menos poder econômico, deseja a ‘calmaria’ de um convento, de onde pudesse apenas olhar para a vida. Envelhecer sem ser vista: “tenho pavor das testemunhas, [...]. Sempre estou encontrando alguém que se lembra de mim nesta ou naquela data, as testemunhas são atentas, uma memória! Por que as pessoas tem tanta memória? (TELLES, 1998, p. 236). O sujeito é contraditório, pois tanto suplicou a companhia do outro, agora o outro tornou-se incômodo. Na verdade não é o isolamento que se deseja, mas que não a lembrem de sua velhice. O pavor que a personagem sente é por não ter mais controle das coisas fugazes e das estruturas ruídas, pois desestabilizam o futuro que deseja ter e não pode contar se realmente terá.

Zygmunt Bauman tem se dedicado ao estudo de todo o sentimento que envolve a sociedade com a obra **O mal-estar na pós-modernidade** (1998), a qual contribuirá em nossa investigação no intuito de entender melhor quem é esse sujeito pós-moderno às voltas com sua identidade. Nos romances em estudo **As horas nuas** e **As meninas** encontramos o indivíduo ficcional perdido em meio a um turbilhão de informações e emoções com as quais ele não consegue se ater. Bauman inicia definindo que modernidade é aquilo que se enquadra em beleza, limpeza e ordem e que cada componente tem seu valor ao ser desempenhado, porém gera um preço:

Os seres humanos precisam ser obrigados a respeitar e apreciar a harmonia, a limpeza e a ordem. Sua liberdade de agir sobre seus próprios impulsos deve ser preparada. A coerção é dolorosa: a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos. (BAUMAN, 1998, p. 8).

A modernidade deve gerar indivíduos moldados. A imposição em nome da ordem com ênfase na liberdade individual fez com que esta ficasse tolhida, reprimida em nome de um ideal e não da subjetividade de cada um.

Contrapondo modernidade e pós-modernidade, Bauman ressalta que ganhos e perdas constituem processos de mudança regidos pelo equilíbrio e considerados em qualquer conquista. Quem seriam os heróis e as vítimas da pós-modernidade? Há, aqui, uma relação estabelecida pelo autor que os divide entre turistas e vagabundos. A estrutura vivencial contemporânea faz mediação entre o subjetivismo e a fragmentação que atingem socialmente o indivíduo.

A projeção do espaço sobre o tempo forneceu ao tempo traços que só o espaço possui ‘naturalmente’: a época moderna teve direção, exatamente como qualquer itinerário no espaço. O tempo progrediu do obsoleto para o atualizado, e o atualizado foi desde o início a obsolência futura. [...] os homens e as mulheres modernos viveram num tempo-espaço rijo, sólido, durável [...] mas também um duro recipiente em que os atos humanos podiam achar-se sensíveis e seguros. (BAUMAN, 1998, p. 110).

A vida para homens e mulheres pós-modernos conta com a não estabilização, como se dentro de um jogo as regras fossem mudando no decorrer de seu curso, nada ficaria permanentemente fixo até o fim da disputa. Continuar fazendo parte da equipe é ter o cuidado para que as partidas sejam breves, pois o prazo estendido traria condição incerta ao jogador, a situação fugiria de controle, como nos compromissos a longo prazo. Mover é preciso, pois assim, ao invés de ser surpreendido poderia surpreender e garantir lucro.

Como seria a identidade diante desse quadro? Como o sujeito poderia concebê-la? Aqui a invenção e o poder de compra não bastariam, seria necessário que a identidade não fosse composta de demasiada solidez, impedir que sua adesão chegasse à totalidade, pois de acordo com Bauman, “a identidade durável e bem costurada já é uma vantagem; crescentemente, e de maneira cada vez mais clara, ela se torna uma responsabilidade. **O eixo de estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe**”. (1998, p. 114. Grifo do autor). A noção de lar, enquanto abrigo ou proteção também aparece desfeita, pois fora dela o indivíduo faz parte do sonho do mover-se e renovar-se continuamente, mesmo na solidão que sente em meio à multidão, enquanto dentro dela está inerte, aprisionado, contrário ao turbilhão pós-moderno em alucinante transformação. “Sugiro-lhes que a oposição entre os turistas e os vagabundos é a maior, a principal divisão da sociedade pós-moderna. (BAUMAN, 1998, p. 118). O desapego ao concreto abre espaço para o turista que chega e sai de um lugar, onde permanece por pouco tempo, sem se fixar em um local ou ter raízes fincadas em definitivo. De maneira oposta financeiramente, mas análoga em sua condição, aparece o vagabundo que também se instala e se desinstala facilmente dos ambientes. Indivíduos igualmente fragmentados diante do espaço que não lhes identifica; um porque acha o mundo atrativo e o outro por não suportar o quão inóspito é para ele. Mesmo que o mundo pós-moderno nos pareça em constância de movimentos, estes não tem direção certa, são dispersos, da mesma forma que não preparam o caminho para outros. As artes conquistaram independência, sem a ambição de apontar direções a ser seguidas.

O termo pós-modernismo é cercado de alguns equívocos. Para defini-lo, Fredric Jameson (1993) nos revela que o movimento traz “reações específicas às formas estabelecidas do modernismo canônico, contra este ou aquele modernismo canônico dominante que conquistou as universidades, museus, a rede de galerias de arte e as fundações”. (1993, p. 26). Outro aspecto é referente à teoria contemporânea que se difere enquanto gênero e discurso distinguindo alta cultura e cultura de massa. O autor menciona o pastiche e a esquizofrenia para abranger espaço e tempo em contexto pós-modernista. O pastiche (circunscrito à cultura de massa) relaciona-se com a paródia – imitação e mímica de outros estilos, porém despidas de humor, o que Jameson classifica como o fim do individualismo ou a morte do sujeito.

O sentimento também é expresso na arquitetura e o autor cita o prédio pós-moderno: hotel Bonaventure, toda sua edificação traz o pós-moderno, nos espaços, entradas, saídas, encontro ou não do fluxo de pessoas. O ambiente é denominado de hiperespaço, para o qual ainda não possuímos capacidade perceptiva, segundo o autor, uma vez que viemos de espaço antigo/canônico que não permite articulação entre corpo e ambiente. “Devo limitar-me à sugestão de que as rupturas radicais entre períodos geralmente não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas antes, a reestruturação de um certo número de elementos já dados”. (JAMESON, 1993, p. 41). O consumismo ou o capitalismo tardio é fator de emergência do pós-modernismo que vive em perpétuos, presente e mudança, como reiteramos várias vezes ao longo de nosso trabalho. Conseguimos estabelecer analogia entre o postulado de Jameson e os romances que estudamos, **As horas nuas** e **As meninas**, tomando por base a inquietude que vivem as personagens, como o espaço que as acolhe limita o contato entre as pessoas e, ainda, a ostentação do consumismo nelas impregnado.

Já Dana Polan (1993) concentra-se na ideia classificatória da cultura como pós-modernista com o objetivo de examinar de maneira teórica e prática em movimento simultâneo, o que nos traria de compreensão política cultural e a complexidade que envolve a sociedade.

O poder do conceito de pós-modernismo funciona como uma máquina de gerar discursos, e esse é o fenômeno que mais necessita de análise. [...] É bem possível que a condição pós-moderna pareça contestar qualquer discurso que tente fazer dela um objeto fixo de referência ou de análise crítica. (POLAN, 1993, p. 69).

A discussão, proposta acima, prevê o pós-modernismo como aquele que exige movimento e fluidez, não sendo condizente com o fixo e o estático. As coisas e o indivíduo

estão em constante busca, se revolvendo e em transformação diante de uma identidade que não se permite ser engessada. “As contradições no interior dos textos do pós-modernismo também devem ser compreendidas em termos da contradição social”. (POLAN, 1993, p. 79). A sociedade e o indivíduo que a compõe são contraditórios, gerando artisticamente textos que se fragmentam, se desconstroem e indagam sobre o cotidiano e o que o cotidiano gera no sujeito que o vive.

Na obra lygiana encontramos personagens que monologam diante de sua instabilidade emocional, deixam cair suas máscaras diante da representação diária que é convivência ‘civilizada’. Há uma entrega confusa que se constrói na narrativa de Rosa Ambrósio, pois a trama é entrecortada, cheia de choques e retomadas que também constitui o eu presente no ato de narrar. Publicamente mãezinha e Rosa Ambrósio tentam sustentar a postura de outrora ou que pensavam ter, mas fracassam. Richard Sennet mostra em sua obra sobre **O declínio do homem público** (1988) que é no ambiente privado que o homem deseja saber o que nele é autêntico, quais suas verdadeiras emoções. “Considera-se esta vida psíquica tão preciosa e tão delicada que fenecerá se for exposta às duras realidades do mundo social e que só poderá florescer na medida em que for protegida e isolada”. (SENNETT, 1988, p. 16). Quanto mais íntimo for o ambiente e as pessoas que o habitam mais protegida se encontrará a psique de cada sujeito, resguardando-o do que é público. Quanto mais cada ser conhece sobre si mesmo mais difícil será exprimir emoções e mais ele conhecerá e terá domínio do mundo. “Multidões de pessoas estão agora preocupadas, mais do que nunca, apenas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares”. (SENNETT, 1988, p. 17). Dessa forma, acreditam estar protegidas do declínio que toma conta do homem exposto, a vida pública encontra-se em processo de erosão em que o individualismo gera ansiedade em relação ao sentimento de cada um.

O amor aparece como um evento que deve ser resguardado à intimidade, fora da esfera pública, para Sennet “o sexo é uma revelação do eu. Uma nova escravidão veio, pois, substituir a antiga. [...] vamos infinita e frustrantemente à procura de nós mesmos através dos órgãos genitais”. (1988, p. 20). E a escravidão a que o autor se refere subjuga homens e mulheres que não se encontram porque precisam da aprovação do outro para construir sua própria imagem. Os distúrbios narcisistas passaram a existir quando a sociedade limitou o contato social externo e supervalorizou o eu. “O narcisismo não cria as condições que poderiam promover sua própria destruição. Na esfera da sexualidade, o narcisismo afasta o amor físico de qualquer compromisso, pessoal ou social”. (SENNETT, 1988, p. 22). No

contato social restrito não há conexão entre o público e o privado encerrando o homem dentro dele mesmo, sem que haja desejo de manifestação social por parte do indivíduo resguardado do convívio social/público com estranhos.

O espaço público que perdeu a vida, tornou-se agora apenas um ambiente de passagem e não de permanência onde as pessoas se movimentam cada uma em uma direção, não para estabelecer contatos pessoais, mas para só ter contato com o espaço comum que as cerca. O automóvel, longe de ser usado como veículo para ver a cidade, é usado para acelerar o movimento, sem paradas obrigatórias, sem interrupções para que os motoristas garantam a dinâmica da movimentação e não fiquem em contato com os outros. Quando todos estão expostos, o silêncio aumenta, é o constrangimento diante de uma proximidade maior dos corpos. Para Sennet as máscaras de polidez e boas maneiras são apresentadas pós segunda Guerra Mundial que transformou o homem público, fazendo com que ele se voltasse para dentro de si, livre da repressão sexual, mas destruído publicamente. Este evento mudou a vida pessoal pública para uma nova cultura urbana, secular e capitalista.

Entre família e amigos o comportamento é diferente diante das questões emocionais que se deve ter em público. O fazer público, neste momento, afirma e dá consistência ao privado. “Juntos, o público e o privado criariam aquilo que hoje chamaríamos um ‘universo’ de relações sociais” (SENNETT, 1988, p. 34). No entanto, baseando-se nas relações familiares, as pessoas viam de forma inferior a esfera pública, com menos valor moral, pois a família garantia união e estabilidade pondo a ordem pública em questão. O privado agora é que vai legitimar e caracterizar o público.

Além do capitalismo industrial (Antigo Regime) a secularidade mudou a vida pública – secular em oposição ao sagrado.

Essa reestruturação do código de conhecimento secular teve um efeito radical sobre a vida pública. Significava que as aparições em público, por mais mistificadoras que fossem, ainda tinham de ser levadas a sério, porque poderiam constituir pistas da pessoa oculta por trás da máscara. [...] É assim que surge uma das maiores e mais enriquecedoras contradições do século XIX; mesmo quando as pessoas queriam fugir, fechar-se num domínio privado, moralmente superior, temiam que classificar arbitrariamente sua experiência em, digamos, dimensões públicas e privadas poderiam ser uma cegueira auto-infligida. (SENNETT, 1988, p. 37).

A exposição pública de um sujeito em determinadas situações ligava-se a imoralidade, a personalidade preservada e a delimitação fronteiriça clara entre uma esfera e outra da vida,

dava ilusão de tranquilidade e de controle do indivíduo sobre seus atos, visão distorcida do que se vivia.

Do silêncio que tomou a vida pública moderna surgiu a contradição entre ser visível e isolar-se, para tanto duas forças estão relacionadas, “o capitalismo e o secularismo, de um lado, [...] do outro: desvendamento involuntário da personalidade, superposição do imaginário público e privado, defesa através do retraimento e silêncio”. (SENNETT, 1988, p. 44). Vida pública e vida privada desacomodaram-se ao longo da história e modificaram seus conceitos, no entanto, o homem sempre foi visto e cuidado pelo olhar do outro: na exposição ou no silenciamento. Os lugares públicos citadinos deixaram de ser pontos de encontro e foram substituídos por lugares mais próximos à intimidade de quem o frequenta. Tudo isso pode ter ocasionado a ‘erosão do domínio público’, fazendo com que o problema apareça nas expressões humanas, impedindo que estas se mostrem realmente e se ocupem mais com a representação teatral. As condições sociais estimulam a capacidade expressiva do homem diante de todos os aspectos que estão nela envolvidas, com isso reforça o que é bom ou mau em uma pessoa provocando o que Sennet denomina erosão dos papéis públicos.

Então, indagamos, o que seria um papel social a ser representado? “Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras”. (SENNETT, 1988, p. 50). Envolvido aos papéis estão os ‘códigos de crença’ que somados ao comportamento, tornam-se um só deixando aparente o comportamento teatralizado do homem. No romance **As horas nuas**, a protagonista da trama procura restaurar suas funções de atriz, representando diante da própria vida. “Chamei a Tiva, retoque nos cabelos, unhas claras e sem manchas, nenhuma mancha nem por dentro nem por fora, os dentes brancos, chamei Diú e resolvi tirar a máscara da soberba, Mas quem acredita?” (TELLES, 2010, p. 188). Ela deixa claro desacreditar na máscara que pretende usar, mais ainda, sabe que os outros também não acreditarão, pois o que se espera não é retorno e sim inovação. Publicamente a convenção torna-se forte instrumento para resguardar que a intimidade de uma pessoa seja revelada à outra, obstáculos firmados para preservar a expressão íntima. “À medida que o desequilíbrio entre a vida pública e a vida íntima foi aumentando, as pessoas tornaram-se menos expressivas”. (SENNETT, 1988, p. 55). Tal afirmação aponta para a teatralidade como algo nocivo à intimidade enquanto se mostra mais conectada à vida pública.

Lia, Lorena e Ana Clara, jovens que protagonizam **As meninas**, ficam perdidas e inseguras diante da instabilidade de suas relações familiares, amorosas ou com os próprios amigos. Mãezinha, mãe de Lorena, uma das personagens-foco de nossa dissertação, mesmo na velhice, ainda não conseguiu construir seu eu, se perde diante de uma identidade fugaz e irresoluta por causa de seus laços emocionais fragilizados. Diante do que a ficção propõe, nos parece pertinente mencionar Zygmunt Bauman com a obra **Amor líquido** (2004) a qual constata a imprevisibilidade das mudanças amorosas não só direcionada ao outro, mas a nós mesmos. Se já há um distanciamento e silenciamento que separa homem público e privado, queremos nos deter à liquidez do amor que se traduz de infinitas formas, dilacerando a identidade do homem e proporcionando um completo desencontro rumo à construção do ‘eu’.

De acordo com o autor que pretende com sua obra, se lançar à “misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento da insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes” (BAUMAN, 2004. p. 6), pois dentro desses vínculos, homens e mulheres encontram o desespero no abandono do descarte fácil de seus sentimentos. Nos relacionamentos a liquidez de sentido se torna mais perturbadora, é mais comum e mais visível socialmente. A virtualidade das relações permitida pelos meios de comunicação, “parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna”. (BAUMAN, 2004. p. 8). A facilidade com que se começa é a mesma que finda, porém, poderíamos questionar, quais são os riscos e as ansiedades de se viver junto ou separado em nosso moderno mundo líquido? Muita coisa continua encoberta quando se deveria dizer sobre os temas que envolvem a vida humana. Amor transformou-se em fazer amor, quanto mais experiência e mais habilidade, maior é o domínio e a prática com o exercício do amor. “Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. (BAUMAN, 2004. p. 11). Só assim a liberdade de cada indivíduo pode ser concedida, para que os relacionamentos não se tornem um exercício determinante na arte tanto da conquista quanto do descarte.

Para considerar a existência do amor, sentimento de tão complexa tradução, Bauman estipula duas virtudes necessárias: humildade e coragem, pois “as mãos que acariciam também podem prender e esmagar. [...] O amor pode ser e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte. (BAUMAN, 2004. p. 12). Então como se fosse um produto de consumo, exerce a função de atração ou de repulsão quando não interessa mais: dois sentimentos implicados, amor e desejo; do primeiro a força centrífuga e do segundo a força centrípeta. O que há, na maioria das vezes, é o desejo, produto de consumo que gera sobras, refugos que

são dolorosamente removidos da vida de homens e mulheres que não se envolveram, movidos pelo mesmo sentimento.

Existe um tempo para que tudo aconteça, por mais exíguo que seja, mesmo nas relações instantâneas, “o tempo transcorrido nunca é tão curto a ponto de permitir que aquele que perguntou e aquele que respondeu permaneçam, no momento em que chega a resposta, os mesmos seres que eram quando o relógio foi posto para funcionar”. (BAUMAN, 2004. p. 17). Todavia, o autor afirma que o nascimento da cultura se deu no encontro dos sexos, pois é no desafio instintivo de amar ao próximo que surge o amor para proteger a si mesmo. O que seria amor-próprio? O instinto de sobrevivência animal, física, corpórea; estímulo a encarar desafios. “O amor-próprio é construído a partir do amor que nos é oferecido por outros. [...] Outros devem nos amar primeiro para que comecemos a amar a nós mesmos”. (BAUMAN, 2004. p. 47). Para a cultura cristã esse é um ensinamento fundamental, pois a Bíblia ensina que Cristo nos amou primeiro, sendo assim, de acordo com a Escritura Sagrada estamos aptos a amar também a nós mesmos e ao próximo. Seria por isso que o olhar do outro é tão importante na constituição da identidade do sujeito?

As experiências vividas permitem às pessoas construir suas memórias, os relacionamentos são estabelecidos com base nos lucros que a relação pode trazer e se manterem, se o ganho for satisfatório. Quando observamos Rosa Ambrósio, no auge da carreira e da beleza substituindo Gregório, o esposo, por Diogo, o jovem secretário que a encantava com sua capacidade e disposição, vemos o quão insatisfeita ela se encontrava num casamento que havia se tornado apenas um hábito, com rituais pré-determinados; já não era mais ‘lucrativa’ a relação. N’**As meninas** quando mãezinha interna Roberto, o esposo, num sanatório e o deixa lá até a morte, enquanto faz plástica e tratamento rejuvenescedor à disposição de outro amor, fica claro o novo investimento.

Se você sabe que seu parceiro pode preferir abandonar o barco a qualquer momento, com ou sem a sua concordância [...] investir seus sentimentos no relacionamento atual é sempre um passo arriscado. Investir fortes sentimentos na parceria e fazer um voto de fidelidade significa aceitar um risco enorme: isso o torna dependente de seu parceiro. (BAUMAN, 2004. p. 52).

No caso das personagens ficcionais romanescas da trama Iyigiana, investigadas nessa dissertação, constatamos que a entrega ao novo relacionamento de ambas foi total, porém no momento em que elas não mais interessavam a Diogo e a Mieux respectivamente, o

investimento foi desfeito por eles. A mesma medida de troca foi usada deixando-as sofrerem as consequências dos riscos aos quais se submeteram.

A disposição da sociedade atual procura de todas as formas se esquivar dos relacionamentos que possam trazer consequências frustrantes em relação ao outro em todas as formas de convívio. Há uma segregação dentro da qual se busca resguardar da invasão alheia, as cidades vivem essa condição, com indivíduos próximos fisicamente, mas completamente afastados de qualquer afetividade: pode se andar entre uma multidão por horas, sem que se estabeleça qualquer forma de comunicação. Bauman postula o seguinte sobre o ambiente urbano:

As cidades contemporâneas são campos de batalha em que os poderes globais e os significados e identidades obstinadamente locais se encontram, se chocam, lutam e buscam um acordo que se mostre satisfatório ou pelo menos tolerável um modo de coabitação que encerre a esperança de uma paz duradoura. (2004. p. 58).

Isso é determinante para a cidade líquido moderna movimentar-se. As barreiras físicas das cidades são imposições de segurança que distanciam o estranho e segregam ideais diferentes. Cada sujeito busca preservar sua identidade ou constituí-la dentro da luta tolerável exercida diariamente. Além das animosidades tribais, existe grande preocupação com segurança que se mistura aumentando as incertezas na liquidez moderna.

Tanta contradição dentro do mundo vertiginoso em transformação acabou por gerar resíduos humanos, excluídos por uma ou outra razão que os fazem não se encaixarem na sociedade atual. Segundo Bauman, a modernidade, desde o princípio, produziu grande quantidade de lixo humano e a produção continua em dois aspectos principais: “matéria prima humana inadequada para a nova ordem”. (2004. p. 68). São consideradas inúteis, não se enquadram aos padrões exigidos e são separados, cortados dessa ‘nova ordem’. O segundo ramo é a economia “o desmantelamento e a aniquilação final de certo número de formas e meios de os seres humanos ganharem a vida - modos de subsistência”. (BAUMAN, 2004. p. 68). Pouca produtividade e rentabilidade num mundo em constante rotação inventiva tornam essa gente lixo, diante do progresso econômico, há tanto desse lixo que o planeta está se tornando carente de aterros para eles, a indústria não os trata como deveria. A exclusão dá direito a não ter direito: como o sem teto, o desempregado, o analfabeto e outros tanto. O que mais a liquidez moderna pode trazer à identidade humana, onde a reconheceremos?

O livro **Identidade** (2005) de Zygmunt Bauman é uma entrevista do sociólogo concedida a Benedetto Vecchio e os questionamentos e as repostas estão direcionadas à identidade e sua constituição por parte dos sujeitos diante das mais diferentes condições. O autor esclarece que no contato com o outro e na experiência que cada dia nos proporciona, “tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis”. (BAUMAN, 2005, p. 17). São decisões tomadas pelo indivíduo e escolhas que precisam ser feitas, elementos cruciais para que esta ou aquela identidade seja ou não revogada da vida das pessoas. Como vimos, o mundo é quase um renovar-se diário e não participar ativamente desse movimento coloca o indivíduo em total obsolescência.

Diante do quadro apresentado concordamos que “as ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”. (BAUMAN, 2005, p. 19). Dessa forma, mesmo que a oportunidade de escolha seja limitada, nos resguardamos de sermos apenas jogados de um lado ao outro ao sabor das circunstâncias que independem de nossa vontade. Embora identidade seja um tema muito discutido atualmente, ainda há muito que se aprender em relação a ela, principalmente vivê-la. A identidade nacional que de alguma maneira sempre se manteve firme, também perde essa condição diante do mundo globalizado, das oportunidades múltiplas de comércio, relacionamentos e possibilidades consumistas. “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam”. (BAUMAN, 2005, p. 33). A globalização faz com que as coisas percam a originalidade de pertencimento, nada mais é específico de um ser ou lugar. Com a identidade flutuando livremente cabe ao indivíduo usar o recurso que dispor para alcançá-la no ar em que se desloca. Estar fixo e ser inflexível torna-se a cada dia uma condição vista com maus olhos podendo ser sonho ou pesadelo do sujeito.

A globalização atingiu agora um ponto em que não há volta. Todos nós dependemos uns dos outros, e a única escolha que temos é entre garantir mutuamente a vulnerabilidade de todos e garantir mutuamente a nossa segurança comum. Curto e grosso: ou nadamos juntos ou afundamos juntos. (BAUMAN, 2005, p. 95).

Em relação à identidade, somos impelidos, coagidos a escolher entre esta ou aquela opção, principalmente se somos vistos como subclasse. A economia capitalista gera muito

lixo humano diante de suas condições estratificadoras, descartando esse lixo em qualquer lugar desde seu início, o que era exploração tornou-se exclusão. “É preciso compor a sua identidade pessoal [...] da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça **incompleto**, ao qual faltem muitas peças [...]”. (BAUMAN, 2005, p. 54. Grifo do autor). Porém, jamais se saberá que figura será composta, é o jogo do experimentar, pode ser que algumas peças se encaixem, outras não. É uma construção às cegas e que pode ser mudada no curso de sua montagem.

Neste sentido, observamos a personagem Rosa Ambrósio quase suplicar pela companhia de Diogo, ainda que a figura não tenha enquadramento perfeito: “[...] quero apenas sua companhia, entendeu, Diogo? A sua fala, o seu riso, a sua graça. A sua música e a sua angústia, quero também essa angústia quem sabe te distraio com aquelas piruetas hein?!... Amante-irmão.” (TELLES, 2010, p. 190). A mesma falta de encaixe se aplica às relações humanas, pois estas podem ser conflitantes e motivadas tanto pelo desejo quanto pelo medo e a hesitação. O homem líquido-moderno tornou-se o homem sem vínculos. A identidade é provisória e composta de escolhas feita entre infinitas disposições. Ter uma única, longa e durável identidade é muito arriscado, pois esta só é necessária para ser exibida e não armazenada.

4 CONCLUSÃO

Ergueu-se e ficou sério, os olhos escancarados, voltado para o ruído do portão de ferro se fechando.

- Lavínia! Lavínia! – ele gritou, correndo até a janela. Abriu-a. – Lavínia, espere! [...]

- Achei seu colar de pérolas. Tome – disse, estendendo o braço. Deixou que o fio lhe escorresse por entre os dedos.

Lygia Fagundes Telles

Ao término dessa atividade dissertativa acumulamos um saldo positivo de experiência, ainda que inaugural, com a pesquisa. Quanto mais caberia ainda no fazer investigativo? Impossível precisar, porém o que apontamos num estudo como esse é a infinita capacidade que a arte proporciona de realizar o homem na materialidade lexical desenvolvida pelo artista. As reflexões propostas, ao longo de meses de estudo, podem acrescentar teoricamente em novas indagações? Acreditamos que sim. A busca de uma linha teórica que nos levassem claramente ao objetivo de ler, interpretar e conceituar a velhice dentro dos romances de Lygia Fagundes Telles foi algo que muito nos disse enquanto ser social, hoje capaz de ‘ver’ situações antes tão distantes. Guiados por Mãezinha e Rosa Ambrósio tivemos a impressão de um caminho ascendente rumo a uma desconstrução nunca pensada: a desocupação (aposentadoria) de um idoso não é igual à tranquilidade, para ele, soa como inutilidade.

Com Beauvoir, compreendemos que “a velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha”, (1990, p. 348) enquanto o sentimento próprio continua inalterado. No entendimento proporcionado pela autora, reside ainda a parte mais difícil: é que esta ‘espécie estranha’ não agrada quem a contempla. E, também porque, há muitos sentimentos envolvidos. Olhando para as personagens à luz dessa assertiva, vemos em Rosa Ambrósio e Mãezinha a dificuldade em se perceberem no espelho, em se encontrarem na fala que o outro tem sobre elas, pois, “a velhice aparece mais claramente para

os outros, do que para o próprio sujeito; [...] se a adaptação se opera sem choques, o indivíduo que envelhece não a percebe” (BEAUVOIR, 1990, p. 348). No caminho desta adaptação, a rejeição aparece como um resquício primitivo ao sujeito que não desfruta mais de clareza. As personagens citadas entram em dissonância com o espelho e com o olhar do outro sobre a imagem refletida, lutam para vencer o tempo a todo custo. O espelho, neste instante, metaforiza a própria memória apresentada num corpo que não conseguiu reter o tempo, é uma imagem fragmentada e envelhecida.

As meninas e As horas nuas fazem um percurso temporal dentro de um mundo que é a própria vida, o homem encerrado em seu casulo e o tempo que passa. A casa que abriga as personagens do olhar inconveniente do outro, também as segregam, pois a narrativa é conduzida através dos descaminhos que levam à construção fictícia da humanidade que, prossegue em busca incessante para respostas que satisfaçam seu ego. O constante movimento dentro de narrativas intrigantes, como os romances que nos serviram de *corpus*, também retrata o ser que chega à velhice tentando encaixar algumas peças daquilo que constituirá sua identidade; embora o desenho completo nunca seja visualizado. Portanto, é fundamental ressaltar que o autoconhecimento aconteceu realmente na medida em que o caminho revelador do próprio eu avançou um pouco mais, revelando a constituição identitária do sujeito. Como conceituamos, esse é o homem pós-moderno em meio à abundância de novidades, apresenta identidade fragmentada e em constante alteração, não há algo pronto, mas uma busca que transforma cada sujeito em uma peça leve e fluída que não se fixa em ponto algum. A eterna busca move o homem ficcional rumo às suas realizações pessoais, afetivas, profissionais e existenciais. Os laços sociais são muito frágeis, sempre prontos a se desfazer e a serem retomados em outra perspectiva, bem como, com outros componentes. Dessa maneira, cremos que se dá o autoconhecimento; mesmo que os caminhos sejam incertos, a busca já revela o conhecer-se.

A prosa de Lygia Fagundes Telles privilegia e dá voz ao que está à margem, ao que passa sem ser notado: o velho, o fraco, o homossexual, o louco, o desequilibrado e tantos outros que a máscara rançosa da sociedade procura encobrir. O homem desnudo e sem pudor de suas fraquezas é análogo ao homem real que subtrai, trapaça e pisa em outros para chegar onde quer. As personagens focalizadas procuram no espelho da memória a própria imagem e se veem desfeitas, destituídas da autoestima que outrora nutriam. O esboçar narrativo dos romances nos permitiram reconhecer o processo revelador da identidade, mesmo que incompleta e por tantas vezes vazia, isto por meio da narração, pois a disposição desta

também compunha no romance cada uma das personagens. Como citamos em Bauman (2005), o quebra-cabeças incompleto que é a identidade do sujeito será sempre um jogo de experimentação em que pode haver ou não ajuste perfeito, podendo sempre ser mudado.

A discussão apresentada nessa investigação dissertativa procurou, de forma clara, apontar como a ficção é capaz de ler a sociedade e permitir que através dela temas contundentes, como o que aqui tratamos, sejam expostos, venham à tona buscando tirar os véus da frustração e da hipocrisia. A transitoriedade das coisas, da vida e dos próprios conceitos nos lança no espaço moderno-líquido, capaz de mostrar que os alicerces podem ser abalados a qualquer momento para que uma nova edificação se erga em seu lugar. Sabemos que as considerações a que chegamos aqui, longe de encerrar nossos questionamentos em relação à escrita lygiana, nos trouxeram outras tantas inquietações teórico-literárias voltadas ao homem e especialmente ao estudo da narrativa. Num leque de imensas possibilidades pudemos contemplar o que a riqueza estética do romance/prosa pode nos conceder. Quanto ao homem, o estudo sobre a velhice nos aguçou o olhar para aquele que antes passava dasapercebido. Sendo assim, entendemos que a velhice é completude da vida em sentido biológico e também pessoal, embora os dois possam ter conotações absolutamente distintas.

Ricoeur (2010) ensina que a narrativa é a guardiã do tempo e Agostinho constata não sabê-lo explicar. Na narrativa ficcional, entretanto, o estudo do tempo trouxe um encantamento voltado à perspicácia da autora em manejar essa estrutura narrativa condutora da intriga. Vemos que os questionamentos sobre o tempo muito incomodam o homem que gostaria de assimilá-lo, ter o domínio de seu percurso e detê-lo tanto quanto possível. No aprofundamento temporal ao qual as obras se submetem, percebemos toda organização mimética que este sugere, independente de sua linearidade ou rigidez, ele é quem conduz a organização do enredo. Nos romances **As meninas** e **As horas nuas** observamos que os acontecimentos são envolvidos e conduzidos pelo tempo vivido ou presente, veloz ou lento que fala da constituição conflituosa entre ele e o homem ficcional.

5- REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. Ed. 34. São Paulo: Duas cidades, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do Romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. 6ª Ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. Disponível em: <http://amorliquido livro.blogspot.com.br/>. Acesso em 19 jul. 2012.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchio**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no mar** – a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. - 3 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O Cavaleiro inexistente**. Tradução Nilson Moulin. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Na sala de aula** – caderno de análise literária. 3ª edição. São Paulo: ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8ª ed. – São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo: Hucitec, 1992.

CÍCERO, Marco Túlio. **A velhice saudável**. Tradução de Luiz Feracine. Editora Escala. São Paulo: s/d

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. – 2. ed. – São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. - 9ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da silva, Guaracira Lopes Louro. – 9 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Organização e apresentação Antonio Paulo Graça; tradução de Daniel Pizza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Organização de E. Ann Kaplan; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

LASCH, Christopher. **O mínimo EU**. Tradução de Roberto Martins filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LODGE, David. **A Arte da ficção**. Tradução: Guilherme da silva Braga. Porto alegre, RS: L&PM, 2011.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. **A velhice e a morte**: subsídios para possíveis avanços do estudo. 1ª impressão. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2000.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, pós-fácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MESSY, Jack. **A pessoa idosa não existe**. Tradução de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999.

NUNES, Benedito. **O Tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PEREIRA FILHO, José. Elizabeth Battista e Agnaldo Rodrigues da Silva (orgs). **Metodologia do trabalho científico**: manual acadêmico. Cáceres: UNEMAT editora, 2012.

PINTO, Cristina Ferreira. **O *bildungsroman* feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: perspectiva, 1990.

POLAN, Dana. O pós-modernismo e a análise cultural na atualidade In: **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Organização de E. Ann Kaplan; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

PRAVAZ, Suzana. **Três estilos de mulher**: a doméstica, a sensual, a combativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner; revisão da tradução Valéria Martinez de Aguiar; introdução Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 1 v. 2 v. 3 v.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/ contexto I**. 5ª Ed. – São Paulo: editora Perspectiva, 1998.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O velho no espelho**: um cidadão que envelheceu. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra – Portugal: Livraria Almedina, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Antes do Baile Verde**. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

_____. **As cerejas**. (Série: outras palavras). São Paulo: Atual, 1992.

_____. **Seminário dos ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Venha ver o pôr-do-sol e outros contos**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles**. 3ª Edição. São Paulo: Global, 1985.

_____. **A noite escura e mais eu**. – 4ª. Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- _____. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Verão no aquário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. **A disciplina do amor: fragmentos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **A estrutura da bolha de sabão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. **Durante aquele estranho chá** – perdidos e achados. Organização Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. ; GOMES, Paulo Emílio Salles. **Capitu**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. **Passaporte para a China**: crônicas de viagem. São Paulo: companhia das Letras, 2011.
- _____. **Literatura comentada**/ seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Leonardo Monteiro... [et al.]. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- _____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles. Nº 5 – março de 1998.
- _____. CULT – **Revista Brasileira de Literatura**. Número 23. São Paulo: Lemos Editorial, junho de 1999.

ARTIGOS

ARRIGUCCI Jr. Davi. Teoria da Narrativa: Posições do Narrador. **Jornal de psicanálise**. Instituto de Psicanálise - SBPSP. Volume 31 – nº 57 p. 9 - 44. 1998.

BEGER, Maria Lúcia Martuscelli. DERNTL Alice Moreira. Aposentados e livres... mas para quê? Os trabalhadores e a representação social da aposentadoria e do projeto de vida pessoal. **Revista Kairós**. São Paulo, 8(2), dez. 2005, pp. 221-234. Disponível em: http://www4.pucsp.br/pos/gerontologia/revista_kairos.html. Acesso em 12 jul. 2012.

BIANCHIN, Neila Roso. **Espelho, espelho meu** – uma leitura de **As horas nuas** de Lygia Fagundes Telles. Artigo apresentado no programa de pós-graduação em Literatura Brasileira. UFSC: s/d. Disponível em:

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17211/15785>. Acesso em 1 jul. 2011.

BRANDÃO, Jacynto Lins. O narrador-tirano: notas para uma poética narrativa. In: **Revista Gragoatá**. 1. Sem. 2010. Niterói, n. 28, p. 11-26. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicos/index.php/lista-de-revistas/20-revista-gragoata>. Acesso em 9 mar. 2011.

CARIDADE, Amparo. Sexualidade e envelhecimento. **Revista Kairós**. São Paulo, 8(2), dez. 2005, pp. 263-275. Disponível em: http://www4.pucsp.br/pos/gerontologia/revista_kairos.html. Acesso em 12 jul. 2012.

CHAMÓIS – notícias. Lygia Fagundes Telles. Encantadora de palavras. São Paulo: MD Papéis, nº 33. Ano 9. 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf> REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Acesso em 8 nov. 2011.

LIMA, Susana Moreira. O envelhecimento feminino na escrita de Lygia Fagundes Telles. **INTERDISCIPLINAR**. Ano IV, v. 8, jan-jun de 2009 – ISSN 1980 – 88791| p. 133-138. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER8_Pg_133_138.pdf. Acesso em 13 set. 2011.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **CULT - Revista Brasileira de Literatura**. Número 23. São Paulo: Lemos Editorial, junho de 1999.

PAES, Paulo. Encontro dos desencontros. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles. Nº 5 – março de 1998.

RÉGIS, Sônia. A densidade aparente. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles. Nº 5 – março de 1998.

RIBEIRETE, João. Três vozes para o silêncio – Caleidoscópio teatral em **As meninas** de Lygia Fagundes Telles. **Textos e pretextos**. Vol. 2, Lisboa: Verão, 2003. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textosepretextos/vol2/tresmeninas.pdf>. Acesso em 4 nov. 2011.

ROCHA, E. G. Estatuto do idoso: um avanço legal. **Revista da UFG**, Vol. 5, No. 2, dez 2003. Disponível em: (www.proec.ufg.br). Acesso em 20 mar. 2012.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles. Nº 5 – março de 1998

SARAMAGO, José. Ciranda de amigos. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles. Nº 5 – março de 1998.

TOYOTA, Raquel. Envelhecer bem. **Folha do Estado**. Cuiabá, Segunda-feira, 29 de outubro de 2012. ANO XVIII – Nº 5953.

TESES E DISSERTAÇÕES:

CAMARGO e SILVA, Fabiana Cristina de. **Escrita de melancolia e solidão**: o conto de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006. Disponível em: <http://repositorio.uff.br/jspui/handle/1/515>. Acesso em 13 set. 2011.

DÜCK, Jackeline Peters. **A hora da estrela e “senhor diretor”**: uma leitura sob a perspectiva de gênero. Dissertação de mestrado. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2010. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/22814/DISSERTACAO%20DEFINITIVA.pdf?sequence=1>. Acesso em 13 set. 2011.

KALINA, Naro Guimarães. **Três cantos da melancolia em Lygia Fagundes Telles:** indicações críticas e ensino. Dissertação de mestrado. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2006. Disponível em:

<http://www.cchla.ufpb.br/posletras/images/teses2006/kalinaNaro.pdf>. Acesso em 1 set. 2011.

LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles:** imaginário e a escrita do duplo. Tese de doutorado. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1848>. Acesso em 4 nov. 2011.

LEAL, Carmen Lúcia Alves. **O cromatismo:** um construto fenomenológico de sentido e suporte simbólico na contística de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Goiânia, Universidade Católica de Goiás, 2009. Disponível em:

<http://www.cpgss.ucg.br/ArquivosUpload/18/file/CARMEN%20L%20C3%9ACIA%20ALVES%20LEAL.pdf>. Acesso em 13 set. 2011.

LIMA, Suzana Moreira. **O outono da vida:** trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas. Tese de doutorado. Brasília, Universidade de Brasília, 2008. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Susana_Moreira_Lima.pdf. Acesso em 13 set. 2011.

LUCENA, Suênio Campos. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles.** Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2007. Disponível em:

www.teses.usp.br/.../TESE_SUENIO_CAMPOS_DE_LUCENA.pdf. Acesso em 1 set. 2011.

MARULLI, Kathia Brienza Badini. **Um mergulho nas águas verdes de Lygia Fagundes Telles.** Dissertação de mestrado. Assis, UNESP de Assis, 2004. Disponível em: biblioteca.universia.net/...mergulho-nas-aguas.../17184295.html. Acesso em 13 set. 2011.

NÚBIA, Regina de Carvalho Almeida. **Uma leitura do fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles.** Dissertação de mestrado. Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 2004. Disponível em:

www.tirodeletra.com.br/academia_autores/LygiaFagundesTelles.htm. Acesso em 13 set. 2011.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. **Entre a lembrança e o esquecimento:** estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=114648. Acesso em 1 set. 2011.

PRAXEDES, Maria Fernandes de Andrade. **Cemitério, formigas e caçada:** leitura com suspense em Lygia Fagundes. Dissertação de mestrado. Campina Grande, Universidade

Federal de Campina Grande, 2010. Disponível em: [www.posle-ufcg.com.br/.../...](http://www.posle-ufcg.com.br/.../) Acesso em 13 set. 2011.

RECHIA, Cristal. **Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: *Minha vida de menina* e *As meninas***. Dissertação de mestrado. Araraquara, UNESP de Araraquara, 2008. Disponível em:

www.uesc.br/.../CRISTAL%20RECCHIA%20JATKOSKE%20LAZO.... Acesso em 3 nov. 2011.

RODRIGUES, Adriana Matoso. **Silêncios e gritos, corpo e sexualidade: filhas e mães representando a repressão sexual em “O espartilho”, *Verão no aquário* e *As meninas*** de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Brasília, Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/9055/1/2011_%20Adriana%20Mattoso%20Rodrigues.pdf. Acesso em 1 nov. 2011.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. **Lygia Fagundes Telles e Rene Magritte: entre textos e telas**. Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto, UNESP de São José do Rio Preto, 2010. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/336>. Acesso em 13 set. 2011.

ROSA, Ismael Ferreira. **Inscrições discursivas na narrativa de *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação de mestrado. Uberlândia, Universidade federal de Uberlândia, 2009. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/lep/arquivos/dissertacoes_e_teses/dissertacao_ismaelferreira.pdf. Acesso em 13 set. 2011.

RUELA, Natália. **Feminismo e construção de identidades femininas: *As meninas*** de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Maringá, Universidade Estadual de Maringá,, 2009. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/nruela.pdf>. Acesso em 13 set. 2011.

RUFINO, Maria Cecília. **A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/RufinoMC.pdf>. Acesso em 13 set. 2011.

SANTOS, Lorena Sales dos. **Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação de mestrado. Brasília, Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/poslit/images/stories/mestrado/2010/LORENA-SALES-SANTOS-Dissertacao.pdf>. Acesso em 13 set. 2011.

SANTOS, Maria das Dores Pereira. **A figuração poético-alegórica da morte em *As meninas de Lygia Fagundes Telles***. Dissertação de mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. Disponível em:
<http://www.academicoo.com/artigo/a-figuracao-poetico-alegorica-da-morte-em-as-meninas-de-lygia-fagundes-telles>. Acesso em 1 set. 2011.

SILVA, Deurilene Sousa. **O indivíduo e as convenções coletivas em *As meninas***. Dissertação de mestrado. Belém, Universidade Federal do Pará, 2008. Disponível em:
<http://www.repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2071>. Acesso em 1 set. 2011.

SPERANDIO, Roberta Fresneda Villibor. **Leituras da morte e da solidão em *Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles***. Dissertação de mestrado. Maringá, Universidade Federal de Maringá, 2009. Disponível em:
<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/rfvsperandio.pdf>. Acesso em 13 set. 2011.

<http://www.cirurgiaendocrina.com.br/menopausa.html>. Acesso em 20 mar. 2012.

<http://www.projetovemser.com.br/blog/downloads-2/>. Acesso em 19 jul. 2012.