

## Os tormentos ocasionais da ficção brasileira contemporânea

Deneval Siqueira de Azevedo Filho  
UFES

O estilo esporeante, o objeto longo, oblongo, arma de parada mas que também perfura, a ponta oblongofolheada tirando sua potência apotropaica dos tecidos, telas, velas que se vendam, se dobram ou desdobram em torno dela, é também, não esquecer, o guarda-chuva (DERRIDA).

Levando em conta alguns critérios de avaliação de aspectos da pós-modernidade, numa visada abrangente e plural, tentando detectar na autora Bernadette Lyra um vínculo com a tradição ou ao que Francisco Aurélio Ribeiro chamou de “tradicionalização do moderno no processo cultural brasileiro”, é meu propósito, neste ensaio, analisar nas obras de Lyra a duplicidade e/ou ambigüidade tradição/ruptura. Estes dois aspectos direcionam sua obra para uma pós-modernidade estética e cultural que assume em seus textos certos contornos bem delineados e nítidos desde seus primeiros contos. Sua ficção surge como decorrente dos moldes das correntes de vanguarda, principalmente em alguns contos de traços dadaístas como “Blau”, em *O Jardim das Delícias*, por exemplo.

Observada por Canclini, a implantação das vanguardas, promovida por artistas recém-chegados da Europa, desde os primeiros momentos do Modernismo latino-americano teve uma preocupação maior: a autocrítica em relação a como marcar a construção de uma ficcionalidade que ambicionasse uma identidade cultural, na relação literatura e afirmação das ficções nacionais, a exemplo do que fez Oswald de Andrade.

É igualmente importante salientar que o papel da escritora Bernadette Lyra, no jogo proposto por sua literatura, desafia leitores e críticos remexendo a História, as funções da memória, mito, tradição, chaves que se constituem no possível destino do homem e da ficção que tanto parecem atormentar a escritora. Assim, a obra de Bernadette Lyra, em abismo, calidoscópica, altamente lírica, ora barroca, ora absurda, mas essencialmente uma narrativa narcisística, polifônica e, por vezes, andrógina, é intensa na sua relação com as sensibilidades pós-modernas, com a (des)memória cultural e essencialmente com a caosmose.

Ao assumir tão incondicionalmente o espírito da modernidade, Adorno sentiu a necessidade de distinguir a autêntica modernidade do simples modernismo. Assim, observou a modernidade com os olhos de Baudelaire e da arte de vanguarda. Gostaria de elucidar esse conceito de modernidade cultural com um rápido retrospecto de sua longa pré-história,

explicitada por Hans Robert Jauß<sup>1</sup>. A palavra “moderno” foi usada pela primeira vez em fins do séc. V, a fim de marcar o limite entre o presente, que havia pouco se tornara oficialmente cristão, e o passado romano-pagão. Com conteúdos variáveis, a “modernidade” vem sempre à tona para expressar a consciência de uma era que se posiciona em relação ao passado da Antigüidade, com o propósito maior de compreender a si mesma como resultado de uma transição do antigo para o novo. Não estou, neste momento, falando apenas de Renascimento, com o qual, para a história ocidental, se iniciam os tempos modernos. Não se pode esquecer a tese, tão cara a Adorno, de que os homens também se consideraram “modernos” na época de Carlos Magno, no século XII, e na época do Iluminismo — ou melhor, sempre que na Europa se moldava a consciência de uma nova época mediante uma ruptura em face da Antigüidade. Não obstante, a *antiquitas* foi o modelo normativo, digno de ser imitado, até a famosa polêmica dos Modernos com os Antigos, isto é, com os seguidores do gosto da época clássica na França de fins do século XVII. Apenas com os ideais de perfeição do Iluminismo francês, apenas com a idéia, inspirada pela ciência moderna, de um progresso infinito do conhecimento e de um avanço rumo ao aprimoramento social e moral é que, gradativamente, se vai quebrando o fascínio exercido pelas obras clássicas do mundo antigo sobre o espírito de cada modernidade. Finalmente, a modernidade, opondo ao clássico o romântico, busca um passado próprio numa Idade Média idealizada. No decorrer do século XIX, esse romantismo libera aquela radicalizada consciência da modernidade, que se desprende de todos os laços históricos, conservando no todo apenas a oposição abstrata à *tradição*, à *história*. Esta oposição é a que mais profundamente me interessa, por se tratar de um processo de ruptura que, em tese, se aplicará à ficção da autora da qual tratarei neste ensaio. Afinal esse pressuposto faz com que a história perca a estrutura de um acontecer tradicional ordenado que garante a continuidade. As épocas isoladas perdem sua feição em prol de uma afinidade do presente com aquilo que está mais distante e próximo: o decadente se reconhece imediatamente bárbaro, no selvagem, no primitivo. A intenção anárquica de destruir o contínuo da história explica a força subversiva de uma consciência estética que se insurge contra os efeitos normalizadores da tradição, que vive da experiência da rebelião contra toda normatividade e que neutraliza tanto o moralmente bom quanto o praticamente útil, encenando continuamente a dialética de mistério e escândalo, sequiosa do fascínio daquele horror que provém do ato de profanação — ao mesmo tempo em que foge de seus resultados triviais. Assim, os “sinais da desagregação” são, na opinião de Adorno, “[...] o selo de

---

<sup>1</sup> HANS, Robert Jauß apud ARANTES, Oflia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 100.

autenticação da modernidade, aquilo mediante o qual a modernidade desesperadamente nega o círculo do sempre igual; explosão é uma de suas invariantes. A energia antitradicionalista se transforma num turbilhão devastador”<sup>2</sup>. E Adorno vai mais além: afirma que “[...] a modernidade é um mito que se volta contra si mesmo, mito cuja intemporalidade se torna a catástrofe do instante que quebra a continuidade tempora”<sup>3</sup>.

Por certo, a consciência do tempo que se articula na arte de vanguarda não é simplesmente anti-histórica; apenas se volta contra a falsa normatividade de uma compreensão histórica inspirada na imitação de modelos, compreensão histórica cujos vestígios não foram eliminados mesmo na hermenêutica filosofia de Gadamer. Tal consciência se serve de passados objetivados, que se tornaram historicamente disponíveis, ao mesmo tempo que, no entanto, se rebela contra a neutralização dos critérios, operada pelo historicismo ao encerrar a história em museus. Parece-me que é a partir desse espírito que Walter Benjamin constrói, pós-historicamente, a relação da modernidade com a história. Ele lembra a compreensão que a Revolução Francesa fazia de si mesma: “Ela citava a antiga Roma, tal como a moda cita um traje antigo. A moda tem faro para o atual, ainda que este sempre se mova na espessura do que já foi”<sup>4</sup>. Para esse pensador alemão, “[...] o historiador deve apreender, mediante uma determinada época passada, a constelação por que passa sua própria época”<sup>5</sup>. Ele fundamenta, dessa forma, um conceito do ‘presente’ como ‘época atual’, “[...] na qual se encontram centelhas da época messiânica”<sup>6</sup>.

Pode-se, então, afirmar que se apresenta como moderno aquilo que produz expressão objetiva a uma atualidade do espírito de um tempo. Essa mudança da atualidade de hoje na atualidade de ontem é, a um só tempo, destruidora e produtiva: como observa Jauß, “[...] é a própria modernidade que cria o seu classicismo”<sup>7</sup>. Pode-se deduzir, então, que há, quase naturalmente, uma modernidade clássica. Adorno, por sua vez, rejeita a distinção entre modernidade e modernismo, “[...] pois sem o caráter subjetivo, que é estimulado pelo novo, nenhuma modernidade objetiva se cristaliza”<sup>8</sup>.

Porém é na valorização do transitório, do fugaz, do efêmero e na celebração do dinamismo que a nostalgia de um presente imaculado e imóvel se exprime propriamente.

---

<sup>2</sup> Id., op. cit., p. 41.

<sup>3</sup> Id., loc. cit.

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 230.

<sup>5</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>6</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>7</sup> HANS, Robert Jauß apud ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo, loc. cit.

<sup>8</sup> ADORNO. *Teoria da Estética*, p. 45.

Enquanto movimento que se nega a si mesmo, o modernismo é “[...] nostalgia da verdadeira presença”<sup>9</sup>.

O termo “modernidade” foi lançado por Baudelaire no artigo *Le peintre de la vie moderne* escrito na sua maior parte em 1860 e publicado em 1863. O termo teve um sucesso inicial limitado aos ambientes literários e artísticos da segunda metade do século XIX; teve depois um reaparecimento e uma ampla divulgação após a segunda guerra mundial. Baudelaire — e isto é novo — não procura justificar o valor do presente — logo do moderno — para além do fato de ser presente. Assim, para ele, o prazer que tiramos da representação do presente não só provém da beleza de que se pode revestir, mas também qualidade essencial de ser presente. O belo tem uma parte eterna ligada à moral, à paixão, à época, à moda. O belo deve ser, pelo menos em parte, moderno. O que é a modernidade? É o que há de poético no histórico, de eterno no transitório.

Adorno considera que a modernidade se inicia por volta de 1850 e a observa com os olhos de Baudelaire e da arte de vanguarda. Com Baudelaire e sua teoria de arte influenciada por Edgar A. Poe, o caráter da modernidade assume contornos mais claros. Ele se desenvolve nas correntes da vanguarda, como o dadaísmo e o surrealismo, de uma vanguarda que se expõe aos riscos de encontros e choques súbitos, que conquista um futuro ainda não explorado, que precisa orientar-se, isto é, encontrar uma direção num território ainda não demarcado. Na verdade, porém, o rumo sempre em frente, a antecipação de um futuro indeterminado, contingente, o culto do novo significam o enaltecimento de uma atualidade sempre a engendrar passados subjetivamente estabelecidos.

A primeira literatura de Bernadette Lyra tem um caráter de modernidade estética tal qual o imaginou Baudelaire, explicitado anteriormente. Portanto, sua escrita assume o culto do novo para estabelecer uma atualidade que tenta romper com a tradição. Como ela o faz é o que tentarei mostrar neste panorama analítico. Com traços muito marcantes das vanguardas, seus primeiros contos e últimos romances tomarão o rumo do pós-modernismo.

Seu primeiro livro de contos intitula-se *As Contas no Canto*, premiado no Concurso Fernando Chinaglia de 1975 e editado em 1981, pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida. Nessa coletânea de 32 contos, dividida em três partes — “Segundo as espécies”; “Essas palavras” e “As Contas no Canto”, a autora persegue o sublime por vias avessas, sempre na tentativa de violá-lo, por meio de uma clara e intensa excitação dos narradores pelo perverso e insólito saídos da força imaginativa da autora: em *As Contas no Canto*, no conto “Os pântanos”, por exemplo, a autora deixa suas personagens à mercê de tempos imersos em

---

<sup>9</sup> JAUB, op. cit., nota 4.

panteões destinados a perpetuar a amargura das figuras. Contudo, ela o faz jogando o que poderia ser sublime (o beijo) à beira do abismo: “Porém se estão a sós, o marido quer beijos na boca. No lugar fica um ardume ligeiro, todo seco”; ou então usa como cenário o próprio abismo a que são condenadas as personagens: o pântano. Não aquele *habitat* dos répteis, ou regiões inundadas por águas estagnadas. Vai além. Coloca-os na lama congelada. E dessa forma vai, lenta e perversamente, construindo sua fábula por meio de uma ilusão grotesca e sádica: após o beijo seco “[...] fica uma cicatriz que se franze na polpa dos lábios, sob o pó de arroz. Disfarçada, mas que a sogra confere muitas vezes por dia” (p. 13). Tomei esse conto como exemplo, porque ele é um vigoroso painel da escrita da autora que transgride em todos os sentidos. Suas tramas poéticas desafiam sua própria finitude, na fascinação que Lyra parece nutrir pela sua própria desmedida no comando das rupturas e das violações, seja de conceitos, seja de gêneros, em que a imaginação da ficcionista vai às raias do desejo surdo e ilimitado da experiência com a linguagem fragmentada, com a desestrutura do processo narrativo e com o gosto pelo interdito, temática e lingüisticamente.

Logo, impacienta-se todo o tempo de sua escrita com a regularidade formal e busca atingir liberdade de forma e expressão, mutilando, de certa forma, a receita do gênero conto<sup>10</sup>. Ou mais claramente: “[...] não faz contos, tampouco faz crônicas, mas poemas [...] se entendermos a narrativa como a seqüência de pelo menos dois fatos ligados um ao outro pelo fator tempo e de tal forma que a inversão da ordem desses fatos altere a interpretação semântica original”<sup>11</sup>.

A escritora é, em relação à sua própria obra, delirante e persecutória. Seu repertório não pode ser compreendido sucessivamente de uma só vez. Há de ter o leitor mais atento uma distância correta para entender o subtexto (neuroses, ódios, mutilação, castração, etc.) em narrativas que tendem para o realismo fantástico-maravilhoso. Estou, então, situando, aqui, o início de sua presença na literatura brasileira, ao dar-lhe um lugar estilístico de época. Ver-se-á que, no decorrer de sua produção, a autora vai se tornando mais híbrida, mais hermética e mais preciosista.

Ao resumir as temáticas dos 32 contos que compõem *As Contas no Canto*, Carvalho<sup>12</sup> inicia pelo conto que dá título ao livro: “As Contas no Canto” falam de uma sala quadrada com cinco cantos; “Álbum de figurinhas” fala de uma moça que se transformou em garça e

---

<sup>10</sup> Não raramente, seus contos assumem formatação espacial singular, remetendo-se a outros códigos estéticos, principalmente ao cinema, à música, ao drama e à pintura.

<sup>11</sup> LABOV; WALETZKI apud CARVALHO, José Augusto. *Discurso e Narração*. Vitória, ES: FCAA, 1995, p. 89.

<sup>12</sup> CARVALHO, José Augusto. *Panorama das letras capixabas*. Vitória, ES: FCAA, 1983.

foi engaiolada pela família; “A filha adotiva” trata de um casal que adota uma montanha, ao final assassinada; em “Divisibilidade”, um feto mata seu irmão gêmeo no útero materno, enforcando-o com o cordão umbilical; em “Extermínio dos anjos”, o narrador confessa que está caçando anjos; em “Tarde de resfriado”, há uma caverna dentro de casa; em “Dezessete rubis”, o relógio se incorpora à própria carne da personagem, fazendo parte de seu organismo; em “Ritual”, um galo confunde-se com a própria pessoa do narrador. E assim por diante”<sup>13</sup>.

O conceito de fantástico para Todorov se define em relação ao real e ao imaginário, ocupando o tempo da incerteza. A narrativa fantástica é, assim, alçada por meio da ambigüidade, e o leitor é obrigado a considerar o mundo das personagens como o mundo das pessoas, identificando-se com o caráter hesitante de uma das personagens. Além disso, o mesmo teórico procura a fundamentação do gênero literário no interior do texto, mas com características externas ao literário, baseando-se na oposição normal/anormal própria do mundo exterior, de um espaço não-libertado dos valores sociais nem da literatura.

Bernadette Lyra corresponde. Seu texto é condutor de sensações proposadamente contraditórias (como prazer/desprazer; felicidade/infelicidade; atração/repulsa, etc.). Há, portanto, uma absoluta subjetividade da matéria diegética apresentada, da multiplicação das formas no projeto estético articulado na imaginação da artista, onde é nítido o prazer da (des)criação que aumenta em cada obra. Assim veremos em *O Jardim das Delícias*<sup>14</sup>, *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras*<sup>15</sup>, *Aqui começa a dança*<sup>16</sup> e os romances *A Panelinha de Breu*<sup>17</sup>, *Memória das ruínas de Creta*<sup>18</sup> e *Tormentos Ocasionalis*<sup>19</sup>.

Retomando o fio: Todorov (a partir da conceitualização de gênero baseada em Northrop Frye) define alguns gêneros afins ao fantástico: o estranho (acontecimentos explicados por leis da realidade) e o maravilhoso (onde o sobrenatural é aceito). Desses dois gêneros compõem-se ainda hibridismos que se ligam ao fantástico: o fantástico maravilhoso (novas leis surgem para explicar o fenômeno, como acontece em “Dezessete Rubis”, de Lyra) e o fantástico estranho (mantém por longo tempo a hesitação, mas dá aos acontecimentos, por fim, uma explicação racional). Tendo em vista a teoria de Todorov, o leitor-analista vai se dar conta de que Lyra procura, às vezes, romper com a fundamentação do gênero literário conto no interior do seu próprio texto. Por isso mesmo, seu discurso fantástico em *As Contas no Canto* possui um eu narrador que alimenta dúvidas a respeito do que diz, muitas vezes pelo

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> LYRA, Bernadette. *O Jardim das Delícias*. Vitória, ES: FCAA, 1983.

<sup>15</sup> Id., *Corações de Cristal ou a vida secreta das enceradeiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

<sup>16</sup> Id., *Aqui começa a dança*. Vitória, ES: FCAA, 1985.

<sup>17</sup> Id., *A Panelinha de breu*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

<sup>18</sup> Id., *Memória das Ruínas de Creta*. Vitória: À Lápis, 1997.

<sup>19</sup> Id., *Tormentos ocasionais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

corde da fantasia. Por exemplo: no mesmo conto “Os Pântanos”, a tríade formada pelo casal e a sogra (“que se desmancha em delicadezas” mas “trincha o maior pedaço da carne para o filho”) as alegorias são, ao contrário do fantástico em Murilo Rubião, por exemplo, aniquiladas na (des)animação da trama, pois a dinâmica da narrativa é propositadamente colocada em “marcha-à-ré”. Essa (des)animação é uma ruptura clara com a velocidade imposta ao “cartunismo” cinematográfico e mágico de “Teleco, o coelhinho”, por exemplo, onde Teleco é sempre “maravilhosamente” (des)locado dentro da narrativa justamente para viabilizar a identificação das alegorias, do seu conjunto de alegorias e da relação das unidades com o todo. A autora se diferencia de alguns autores do realismo fantástico porque usa e abusa de estereótipos: a (des)animação das personagens anônimas é anunciada logo no primeiro parágrafo do texto: “[...] e se volta com enfado para o rolo de linha, cuida de seu crochê”. O corpo da sogra é lento, seus movimentos só se dinamizam quando interesses seus estão em jogo. É um estereótipo da sogra que mima e protege o filho e vigia a nora. Este estereótipo se fortalece bastante quando o corpo lento cede à fala cruel, aí dinamizada, pois a personagem é fissilingüe. Lyra usa essa técnica da (des)animação, a fim de jogar certas (des)fantasias na sua ficção, por meio da destruição do automatismo perceptivo, em que a imagem (o significante) não procura facilitar-nos a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto. Daí a ligação habitual de imagem e singularização<sup>20</sup>.

A linguagem é flagrada na figuração, na imagística e se diversifica pelas máscaras criadas, conferindo, assim, às personagens, uma identidade que, apesar de individual, dá um salto, pois os sinais particulares são transformados em máscaras universalizantes. Por conseguinte, marcas que, *a priori*, parecem particulares das personagens, são quebradas para mostrar suas verdadeiras identidades, quando associadas a uma linguagem mais universalizada, que também comporta o dual identidade/diversidade. Nesse sentido, Lyra nos proporciona algo mais que simplesmente o modo vitalista de leitura, que vem da antropologia. Como leitor-analista, acho que trabalhar esse motivo, no âmbito da metafísica, de modo a extrair dele o traço propriamente transcendental do prazer estético, ou seja, sua experiência imediata de ser partilhada universalmente, é, talvez, o melhor caminho para se adentrar, pelo menos nessa fase, no texto lyriano. Como isso pode se dar? Lyra, em sua produção, objetiva sentimentos que se organizam além da mera recepção (identidade). Seu traço literário transcende a exigência do leitor, quando seu texto mostra precisamente que essa mesma exigência está inscrita imediatamente no engendramento dos contos. Vejamos o segundo conto, que, aqui, transcrevo na íntegra.

---

<sup>20</sup> EIKHENBAUM, B. La théorie de la méthode formelle. In: *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965, p. 45.

## Branca de neve e um anão

É preciso que haja uma exata proporção de água e cal para que, quando o balde entornar, toda a massa escorrida me cubra dos pés à cabeça. É preciso estar bem ensaiado para que não se perca um centímetro cúbico de cal nem o efeito. Na perfeitíssima execução desse número, dependem muito mais da rapidez de minhas penas curtas que da comicidade de meu companheiro.

Necessito correr vinte metros — a largura do picadeiro — para súbito sobre a terceira ponta da estrela desenhada no chão contra a frisa direita a fim de receber toda a cal no exato momento em que é atirada. Nem um segundo a mais nem um a menos, ou se estraga o impacto sobre os espectadores.

Aí, me volto. E exhibo essa máscara de cal. E eles riem, riem, riem. Sincronizadamente. Os bastardos!

Mas eu posso esconder todo ódio sob a face de Branca de Neve.

Como nos é dada a idéia de deposição da identidade do anão (estereótipo de muitas coisas, mas indivíduo-significante rico/linguagem; ao mesmo tempo que nos é apresentada uma outra, que é mítica, fabulosa — Branca de Neve)? Mais do que com uma história, depara-se com o conceito de desidentificação. Mais do que a banalização imposta por certas paródias, há uma (re)velação de si mesmo, do anão, uma abnegação de um ser a uma profissão que o (des)identifica, mas não o diversifica, já que, como anão de circo, ele tem que diariamente cumprir o seu papel. Está criado, assim, o que Burke<sup>21</sup> chama de gesto de pensamento que desvia o horror, o odioso do presente, ao subvertê-lo em maravilha, mesmo que grotescamente (o anão vira Branca de Neve). Outra fórmula para subverter o sublime, usada pela autora. É assim que a autora, ao criar essa (des)ilusão sórdida [da mesma forma que o faz em seu romance *Tormentos Ocasionalis*, ao descrever um programa de TV culinário: “Maria Moreira, esta gracinha que está aqui de avental, vai ensinar a temperar um verdadeiro peru de natal. Não é emocionante?”, sublinha sua intenção para o baixo-irônico e grotesco. E de que maneira o anão (narrador das suas próprias queixas) expressa o seu rancor! O anão-narrador (via perversão da autora, sempre muito atenta ao operar a subversão do sublime) é paralisado sob uma máscara de cal — jogo cênico — sob a qual esconde todo o ódio de ser o anão que vira Branca de Neve. Há também uma intenção antropofágica que se repetirá em outros momentos da ficção lyriana. Além da auto-ironia contida no próprio jogo da linguagem. Acrescenta-se a isso o riso da platéia: “[...] os bastardos riem, riem, riem”. Há, a meu ver, uma depreciação voluntária da personagem. Pérfido, o narrador hostiliza-se a si mesmo: joga com sua (im)proeza. Dessa forma, mostra que é algo além de anão: é também uma linguagem — anão — uma linguagem à qual só cabe o significante, a imagem da deformação. Assim, a autora reafirma o seu próprio estilo sintético, perpassando uma série de episódios da realidade hipócrita que sempre se intradialogam, sob uma (des)fantasia,

---

<sup>21</sup> BURKE apud LYOTARD, Jean-François. *O inumano*. Coimbra: Estampa, 1991, p. 62.



(pre)meditada e dirigida, rasgando-a sempre que é preciso fazê-lo. Em seu último romance<sup>22</sup>, a escritora, por meio do narrador, reitera sua constante preocupação com o tempero alegórico (“Em breve, quando a caixa de vidro do herbário por acaso foi aberta, espalhou-se uma tênue poeira que mudava de cor de acordo com a incidência da temperatura e da luz<sup>23</sup>”), também presente nesse conto. Para o anão, “[...] é preciso que haja uma exata proporção de água e cal para que, quando o balde entornar, toda a massa escorrida me cubra dos pés à cabeça”. A tal realidade hipócrita nos é, então, apresentada, como resultado de peregrinações da autora por “fagulhas de dor”, de angústia e de cuidado com a dissimulada doçura no dizer: “Na perfeitíssima execução desse número, dependem muito mais da *rapidez* de minhas *pernas curtas* que da comicidade de meu companheiro”. Esse, talvez, seja o valor do seu tono lingüístico que incorpora ricamente a sua ficção: falar “docemente” o que é “revoada de angústia”.

Nos vinte e um contos de *O Jardim das Delícias*, seu segundo livro de contos, a autora dá seguimento ao seu ácido literário: não poupa a subversão. Em *O Jardim das Delícias* estão a crítica, o humor negro e vários tropos meticulosamente premeditados, num elaborado exercício de fabulação. Francisco Aurélio Ribeiro reitera opinião de Amylton de Almeida, ao comentar o livro:

Com um humor feroz, ela investe contra este mundo de favores, mesquinhas, estratégias e desconfianças — as principais armas dos medíocres. Bernadette Lyra simplesmente introduz no conto capixaba o seu tempo. [...] Divide seus personagens entre os humildes e os alienados. Dispensa pela obviedade (*sic*), a mensagem e o panfleto [...] <sup>24</sup>.

Discordo de que haja tal obviedade em Lyra. O conto “Repibárdei” de *O Jardim das Delícias*, por exemplo, não é óbvio. Integralmente dialogado, entorna sobre leitores menos avisados a história da aniversariante senhorinha Lúcia de Melo. O champanhe tomado em copos de plástico “— Glug. Glug. Glug”<sup>25</sup> é antropofagia cultural pura, não obviedade. Daí o tom de ironia sagaz, dado em forma de rol, ao final do texto:

De repente:  
— os bigodes do senhor Diretor respingados de doce  
— os babados de gaze de seda em cima do vestido da mulher do senhor Diretor  
— o mel de dona Zélia em torno do senhor Diretor  
— os beijos de seu Mário empapados de vinho como mata-borrão  
— os dedos umedecidos de suor e de tédio  
— as bocas famintas de açúcar de torta

---

<sup>22</sup> LYRA, op. cit., 1998.

<sup>23</sup> Ibid., p. 70.

<sup>24</sup> RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória, ES: SPDC: UFES, 1993, p. 161.

<sup>25</sup> LYRA, op. cit., 1983, p. 33.

Lyra desmente os atos de suas personagens pela interferência brusca do Narrador em seus estados de espírito, retirando delas a ingenuidade e fortalecendo-as em excesso, para que seus atos não encontrem dificuldade em transpor os abismos da trama. Assim, desracionaliza-as, ao mesmo tempo em que lhes confere uma efemeridade ampliada (“Últimos dias de Gomorra”), pois, reafirmo, subverte o sublime. Para finalizar essas considerações sobre *O Jardim das delícias*, cito um trecho em que Lyra vai à Bíblia<sup>26</sup>. No conto “Horto das Oliveiras” inicia, assim, seu mo(vi)mento ficcional: “Jejuou à vela benzida por dona Zuleica com o nome bordado entre contas vermelhas. Jejuou sete dias. Jejuou e orou: ‘pai afasta de mim este cálice’”<sup>27</sup>. O trato argucioso com a matéria diegética são frutos de um olhar de alteridade (“outridade”) de Bernadette Lyra: estão localizados literalmente na sua crença de que a palavra vale ouro se bem conduzida pelo olhar do outro (veremos mais à frente que ela usa e abusa da polifonia e da heterogeneidade nos seus narradores). Conscientemente recorre aos que já transformaram palavras em ouro em pó. Manipulando sua alquimia, a contista vai à Bíblia, tal qual Chico Buarque, aos mitos gregos e a tantos outros elementos constituintes da sua narrativa, espécie de constantes, de linhas de força da sua obra, sempre elementos fortes e recorrentes. Tais elementos serão visitados, revisitados e analisados no momento oportuno. Veja-se que, no mesmo conto, ao cálice se juntam outras personagens que bebem em comunhão: travestis, damas de copas, cartomantes, marinheiros, etc. (figuras muito caras à autora). A autora não panfleta. Contudo, põe cartas embaralhando os estereótipos que usa, quando mostra o ser humano no que ele poderia ser. Mostra, sobretudo, a hesitação que está dentro dele, ou seja, nas palavras da própria autora “Do outro lado do ser mesmo, como ele seria dentro de si, mas sem psicologismo”<sup>28</sup>.

Portanto, a questão da identidade/diversidade, já apresentada anteriormente, pode mostrar-se mais clara nesse momento da argumentação. Em busca da sua essência maior, o homem se diversifica, podendo identificar-se ou não. Como o anão. Para tal, tem de conviver com seus sonhos de preguiça, avareza, cobiça, orgulho, luxúria, ira e mentira, temas do conto que dá título ao livro *O Jardim das Delícias*.

No que diz respeito às personagens, da infância à velhice, as mulheres que aparecem nos contos formam um painel variado, mas, na verdade, representam uma única, multiplicada num calidoscópio que o leitor pode manipular em busca de diferentes imagens. Assim, em

---

<sup>26</sup> BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001, Livro de São Mateus 26:39; São Marcos 14:36 e São Lucas 22:42.

<sup>27</sup> LYRA, op. cit., 1983, p. 41.

<sup>28</sup> LYRA, op. cit., 1984.

“Guardiã dos tesouros”, compraz-se em desnudar erros e vícios humanos, pelo crivo da impiedade: “A senhora está impossível, mamãe — a filha gritou horrorizada. — Dessa forma te pomos no asilo” (p. 70).

Em 1984, B. Lyra publicou *Corações de Cristal ou A Vida Secreta das Enceradeiras*, já transpando as barreiras do eixo editorial e sendo lançada nacionalmente. Na epígrafe do livro, Wedekind: “O caminho é como se fosse um tapete de pelúcia — não há pedras nem espinhos [...]”. Há sim, e muitos, quer dizer a autora. Os espinhos da língua, por ela tão perseguida e trabalhada. E aqui vale citar duas opiniões do crítico Muniz Sodré. No prefácio que abre o livro, ele nos diz: “Ela parece estar mais preocupada com a palavra em si mesma, com os efeitos que às vezes uma só palavrinha, solitária qual pepita no meio da ganga, pode provocar”. Quero aproveitar para relembrar que Reinaldo Santos Neves já valorizava esse aspecto da experiência estética e, como já aponte em outros autores, essa parece ser uma constante preocupação, senão obsessão, de alguns escritores capixabas. Vale a pena ressaltar que, na obra lyriana, isso se dá por várias outras formas, em processos muito mais complexos e herméticos: onde estará a chave?

Também são importantes as observações de Francisco Aurélio a respeito da linguagem: “A extrema amargura e a absoluta contenção da linguagem [...] dão lugar a uma maior efabulação da narrativa, como se, passado o sufoco político maior dos anos setenta, houvesse tido uma recuperação da palavra e do próprio sentido da História nos anos seguintes”<sup>29</sup>. A essa época, a literatura brasileira já tinha Dalton Trevisan como contista do grotesco e do patético, para quem Berta Waldman reservou as seguintes palavras: “O delírio, por sua própria natureza, tem fundamento na cisão do sujeito com a realidade”<sup>30</sup>, ao se referir à personagem Nelsinho de *O Vampiro de Curitiba*. Bernadette Lyra, muito atenta aos acontecimentos dos centros maiores, e ainda mais audaciosa no tocante a construir uma poética de ruptura, introduz elementos da poesia e temas eróticos em seus contos, ainda que, por muitas vezes, abuse do insólito e de matizes cortantes no seu discurso pungente: “De qualquer forma, jamais se aventuraria a treinar uma só dessas nádegas frenéticas de jazz. Essas incômodas, polidas e carnudas circunstâncias anatômicas (p. 7)”; ou em “O treinador gritou exigindo a saída com um duplo mortal. Os horrores suavam para acompanhá-la. Retesou-se e girou. Os horrores arfaram com seus olhos em fogo. Atravessou o ar. Explodiu como estrela no espaço (p. 7)”. Nessa história de uma ginasta, em “Paralelas assimétricas”, a autora trabalha basicamente com o obsceno que está diluído no horror das pessoas: “A

---

<sup>29</sup> RIBEIRO, op. cit., p. 165.

<sup>30</sup> WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste, uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. Campinas, SP: Hucitec: EdUNICAMP, 1989, p. 68.

multidão uivou de repente. Todo o oco do ginásio fremiu. Os horrores remoeram as mandíbulas de modo obsceno. OH OH OH — exclamaram repetidamente os horrores (p. 6)”. Não seria “a mulher codificada no texto metonimicamente” de que trata Waldman<sup>31</sup>? O livro é dividido em três partes: “Primavera”, “Insetos” e “Mel”. Já na primeira parte é importante dar atenção a “O baile dos pequenos lírios vermelhos”, imperdível na sua composição gráfica e trabalho com a linguagem, o que já coloca, de certa forma, a autora aqui estudada ao lado de muitos dos nossos contistas mais conhecidos, entre os quais Sérgio Sant’Ana, Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca e Márcia Denser. Já tendo se desligado sobremaneira do realismo fantástico, Lyra intensifica, nesse livro, uma densa atmosfera emocional, comprometida com o próprio sentido moral de sua criação, em que o centro da preocupação é o homem e suas relações pouco normais com o outro. A tal ponto que a paisagem se dissolve e se reduz a mero suporte. Aí reside sua autenticidade, categoria pela qual se deve aferir a validade da transposição estética da experiência humana e que se encontra em declínio numa época em que se faz o elogio franco da sofisticação, por incapacidade, em alguns casos, de se estabelecer a fronteira entre o ludismo da arte e o falso, o extravagante, que apenas quer chocar. Em Lyra, o direito ao prazer do sexo reivindicado pela mulher parece abalar o sistema social fracamente alicerçado, evocando novos alicerces para um novo sistema social que o próprio progresso do mundo contemporâneo está exigindo. Pode parecer lugar comum. No entanto, não se pode negar ao sexo a posição de uma das mais vendáveis mercadorias do mundo contemporâneo. O erotismo passa a ser, em *Corações de Cristal* [...], uma espécie de representação do desejo feminino sem recalques, mais notadamente em alguns contos: “Quando o jovem engenheiro roçou suavemente seu braço e devorou seu corpo com os olhos, Marta tremeu. Depois, teve a sensação terrível de querer que o jovem lhe beijasse o clitóris”<sup>32</sup>. Ou ainda mais banal e automatizado em “Lã de vidro”: “A pergunta seguinte é de caráter estritamente pessoal. Se achar conveniente, limite-se a um aceno. Você tem orgasmo? V ou C? Tanto faz — [...] Ah! o poder clitoriano”<sup>33</sup>.

Quanto ao estilo, já reconhecível em qualquer dos tratamentos narrativos dados aos diversos conteúdos temáticos dos contos, varia, no entanto, de prismática, de história para história, pois não é uma característica da escritora a concentração, em cada livro, de uma ordem particular de assunto. Nesse livro, dessacraliza o sexo frágil, trata com certo humor dirigido a questão do casamento, e, principalmente, detém-se em registrar, por metáforas e breves referências descritivas, a multiplicidade de ângulos que o núcleo de cada problemática

---

<sup>31</sup> WALDMAN, loc. cit.

<sup>32</sup> LYRA, op. cit., 1984, p. 49.

<sup>33</sup> Ibid., p. 67.

sugere, para chegar, ao fim de todas as situações especiais criadas, à instauração de uma atmosfera de crivo sarcástico e cortante. As mulheres temperam com enganos o princípio fatal com que os homens as governam. Quantas dessas delicadas florezinhas do claustro, obrigadas pelo pai a escolher o mármore da virgindade, se consomem no fogo noturno dos sonhos. A ilusão as sustenta. Com deleite e devaneio, ouvem histórias. Fantasiam para si outras vidas, misturando os fios do artifício aos de Deum e às ladainhas. Só então encontram consolo para a dor daquilo que poderia ter sido e não foi. Para elas, conta a fantasia. Afinal, contra o que é inumano, a verdade jamais pôde se agüentar<sup>34</sup>.

Não há, rigorosamente, como situar o conteúdo simbólico da obra de Bernadette Lyra além do recado, ora explícito, ora implícito, contido nos títulos e nos aspectos representativos das tramas. Interpretações que se afastam desse ângulo mais ou menos literais podem descambar numa multiplicidade contraditória e especiosa, como no caso de alguns textos de Lewis Carol, cuja epígrafe (“Todo tempo o Fiscal ficava a observá-la. Primeiro com um telescópio, depois com um microscópio e, afinal, com um binóculo”) abre a terceira parte de *Corações de Cristal* — “Insetos”. São exegeses que vão da postura psicanalítica, com uma escabrosa correspondência de símiles sexuais, ao *non sense*. Como por exemplo, em “O que a tartaruga disse à dama”, em que a senhorita Deleide morde a borda da xícara para depois engolir seu café.

Relendo a pouca crítica existente a respeito, localizei *A Cabeça da Medusa — outra leitura de Bernadette Lyra*, de J. Arthur Borgéa ex-professor de literatura brasileira da Universidade Federal do Santo, estudioso da autora na época em que ela se dedicava exclusivamente aos contos, escreveu *O ABC de Bernadette Lyra*<sup>35</sup> que afirma ser *Corações de Cristal ou A vida Secreta das Enceradeiras* “um livro monstruoso”, usando para justificar sua afirmativa um conceito de Vernant: “o monstruoso [...] tem a característica de só poder ser abordado de face, num confronto direto do poder que exige, para que o vejamos, à entrada no campo de sua fascinação, com o risco de nos perdermos”.

A relação da autora com os mitos já há muito intriga a todos que a lêem e analisam. Não se trata de novidade a busca intensa da autora de ocultar segredos em figurações (imagens e palavras) enigmáticas sempre presentes em suas narrativas, que se mostrarão mais recorrentes no seu último romance, *Tormentos Ocasioneis*. As máscaras, revestidas de “purpurina” em temas (sub)rutilantes (para ocultar à ida de muitas personagens ao fosso e à escuridão; ou para mostrar o gozo masoquista escondido nas vestes do monastério, como em

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 55.

<sup>35</sup> BORGÉA, J. Arthur. *O ABC de Bernadette Lyra*. Belém: UFPA.

“O Dourado e o negro”, de *O Jardim das Delícias*, ao dar vazão ao prazer do sacristão em fantasiar-se eroticamente e gozar com o anjo do vitral da igreja): “De repente, o sacristão esfregou as mãos sobre o fio de metal agudo das grades. Ele apertou as palmas das mãos até que o alto-relevo de ferro despedaçou a carne. Um pequeno risco de sangue escorreu, pingou sobre a serpente”<sup>36</sup>. Ou ainda folheadas pelo decapê no uso intencional do postição da linguagem, como em *Tormentos Ocasionalis*:

Para descrever-te, seria necessário fisgar as palavras, cravá-las uma a uma em uma página com um alfinete que brilha.  
Seria necessário metaforizar-te. Usar todos os clichês.  
Braços ourodouridescentes.  
Mãos orquidiamacentes.  
Colo dulcelisente.  
Pescoço coralardente.  
Tendões suavindízíveis.  
Mel. Mnelme. Mnemosine. Melme.  
Oh, por que me atormenta a linguagem? O que a linguagem tem contra mim?<sup>37</sup>.

Na escrita de Bernadette Lyra, reiteram-se elementos e recursos que representarão maravilhas e horrores, o humano e o bestial, o monstruoso, os minotauros, os perseus, pandoras e dédalos. Sem querer generalizar, a narrativa lyriana tem constantes bem latentes: personagens míticas, anjos e arcanjos, representações oníricas, enigmas e charadas históricas, personagens sem nome, a incursão pela memória, o terrorismo temático de alguns contos, o erotismo gótico, a ironia gótica, o feminismo ao avesso, entre tantas outras que formarão juntas o grande jogo de decifrações que a escritora capixaba Bernadette Lyra faz de sua ficção.

Em *Corações de cristal* [...] algumas personagens já se apresentam pelo jogo da autora de figurar sistematicamente, de jogar sempre com as interferências entre o humano e o bestial, associados e misturados de diferentes maneiras. Assim também acontecerá em *Memória das ruínas de Creta*, um *topos*, uma Vitória solitária, povoada de fantasmas que só aparecem no imaginário “desse lugar” labiríntico, por onde o leitor terá que arriscar a evocar, na geografia da memória, certos tipos familiares da ilha, apresentados sob a imagem dos mitos: em labirintos, minotauros, dédalos, ícaros e Ariadne; na *Ilha*, encruzilhadas de becos, ruas, praças, túneis, vielas e escadarias, “[...] e chamava a cidade por um outro nome mais apropriado e mais belo: terror”<sup>38</sup>. A autora se preocupa em nos revelar que se não houver o desentranhamento da memória, o indivíduo se perderia no labirinto, ou seja, nos alerta para o perigo da perda de identidade.

---

<sup>36</sup> LYRA, op. cit., 1983, p. 24.

<sup>37</sup> Id., op. cit., 1998, p. 64.

<sup>38</sup> Id., op. cit., 1997, p. 19.

A autora mais do que dialoga com suas próprias condições de criar uma certa atmosfera de terror; muito freqüentemente opera com o terror encrustado nas personagens a ponto de não se poder ignorá-lo: “[...] os horrores arfaram com seus olhos de fogo” / “[...] os horrores (que) remoeram as mandíbulas de modo obsceno”, estão na face, gesto e voz das personagens de “Paralelas Assimétricas”, certamente o mais obsceno de todos os contos de B. Lyra. Uma obscenidade ímpar, magnética, construída sob toda e qualquer energia de um processo dinâmico. Ali, o pensamento se desenvolve um tanto à semelhança do funcionamento de um firme “comando” da autora sobre sua narrativa (na pele da personagem do treinador), posto em movimento pela máquina principal, um ímã que tira certamente qualquer leitor da posição de repouso, pois ele há de ficar perplexo e/ou excitado diante de tamanho terror erótico.

Bella Josef nos diz que “Uma literatura nasce sempre frente uma (*sic*) realidade histórica e, freqüentemente, contra essa realidade”. O romance *A Panelinha de Breu*, de B. Lyra, não é uma exceção à regra. Escrito em torno da personagem histórica e mitificada de Maria Ortiz, esse romance sobressai para além do tempo histórico a que se acha estreitamente associado. Em seu primeiro romance, Lyra nos remete a relatos e tramas que visam, de certa forma, ao resgate do passado, por meio da memória que, por sua vez, é evocada pelas lendas e mitos locais.

Entre lendas e lendas, Maria Ortiz é uma figura concretamente presente no imaginário capixaba. Conta a lenda que ela, juntamente com outras mulheres, resistiram à invasão dos holandeses no séc. XVII, defendendo os espanhóis e expulsando os invasores com pedras e caldeirões de água fervente. Fico pensando em como devolver à luz a história de Maria Ortiz sem aprofundar suas raízes folclórico-populares, e como aprofundá-las sem que a escrita da romancista desça à origem da tradição do povo capixaba (suas famosas panelleiras), correndo o risco, já tão decantado neste trabalho, do regionalismo mudo? Trabalhando essa sua matéria-prima de maneira irônica e distanciada, como se verá ainda neste item.

A história de Maria Ortiz se passa na Vitória do séc. XVII e a sua trajetória mítica começa quando ela cria, juntamente com outras mulheres, uma gigantesca resistência ao ataque holandês à ilha. É mitificada porque é uma mulher em sua dupla natureza, panelleira artesã e guerreira corajosa (coisa de homem). Esse outro lado da personagem (o mais conhecido) recobre o primeiro com a marca de uma origem perene, que o passado longínquo não absorve. Isso porque, segundo Benedito Nunes, “[...] qualquer momento posterior da História, como processo de mudança, remontará a esse tempo primordial enfeixado pelo mito,

e que subsiste, em estado puro<sup>39</sup> e completo, no caso da tradição capixaba nesse romance em particular. Desse ponto de vista, Maria Ortiz deveria, então, narrar, sempre contar, em qualquer história onde aparecer, o que se produziu sobre ela, num tempo único que ela mesma instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. Porém, (“será mais correto — como afirma Benedito Nunes — dizer que como o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva [...]”<sup>40</sup>) é no imaginário coletivo capixaba que está registrado o feito heróico de Maria Ortiz. O heroísmo feminino representa, então, a destruição de tudo aquilo que representa o colonizador: a soma de idéias, sentimentos coletivos e normas éticas da época, no momento das grandes aventuras ultramarinas, penetração de novos valores, etc. É assim que, escavando o passado, a romancista se vê diante de idéias ancestrais, arquetípicas, que os seus antepassados transmitiram às gerações futuras. Como os mitos manam continuamente da própria alma humana, é nesse poço da memória que Lyra põe a sua sonda de ficção.

Perfura sua sonda até a infância. A epígrafe do romance são os versos da parlenda infantil: “Pocou, fedeu”. A *Panelinha de Breu* vai se constituir, assim, como afirma Francisco Aurélio Ribeiro “numa alegoria da história de Maria Ortiz”, ou ainda, “[...] uma metonímia do próprio órgão sexual”<sup>41</sup>. Recuperada no tempo e na memória, e aqui usada para mostrar o duplo do feminino, sua heroicidade por meio do jogo da sinédoque, simbolizando a panelinha fervente, corajosa, viril, toda a gama de virtudes heróicas (próprias do homem, mas nem sempre exploradas por ele).

Vejamos a posição do crítico Ribeiro: para ele a história de Maria Ortiz estava “perdida no tempo e na memória”. É sabido que a história veio até nós pela tradição oral. E também que o par oral/escrito, fundamental para a história, se coloca ao lado da importância da passagem do oral ao escrito, por sua vez deveras importante, quer para a memória, quer para a história, pois a ficção está sempre baseada na memória.

Assim, o saber mnemônico (que nunca está perdido, podendo até estar adormecido, mas “acorda”, à medida que precisa, de alguma forma e por algum motivo, servir de base para a ficção) restringe, mecaniza, enquanto a escrita traz mais liberdade, além de poder apresentar sempre um caráter mágico que a torna mais ou menos intocável. O que faz, então, a autora de *A Panelinha de Breu* com seu “artefato mnemônico”? Ela não o acha, porque não o procura. Ele não está perdido, pois está no imaginário do povo capixaba. Ela o desperta e o filtra.

---

<sup>39</sup> NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, p. 66.

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

<sup>41</sup> Francisco Aurélio Ribeiro, em posfácio ao romance, afirma: “*A Panelinha de Breu* é uma metáfora dessa história, perdida no tempo e na memória, símbolo da heroicidade feminina e metonímia do próprio órgão sexual”, p. 91.



Sabemos que o filtro da memória leva muitas vezes o memorialista a momentos notáveis de pura ficção. Por conseguinte, o presente no romance de Lyra não se limita a um instante, a um ponto de definição da estrutura das fábulas diversas encontradas no seu texto somente na história de Maria Ortiz. Há inúmeros devaneios e delírios, próprios do estilo da autora. Fragmentariamente, essa problemática se torna primordial na operação histórica do romance. Conscientemente Lyra se dá conta de que a ausência de um passado conhecido e reconhecido (como o episódio de Maria Ortiz), pode também ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidade coletivas: é aí que sobressai a perspicácia da ficcionista em lidar com os elementos do seu texto híbrido, polifônico e polissêmico. Sua escrita se sobrepõe insistentemente a outras histórias, recompondo várias outras histórias entrelaçadas com situações que visam à construção de diversos significantes para Maria Ortiz, que atua como personagem multifacetada e lapidada por vozes que susurram, a todo tempo, sua origem. Todavia, a voz que se ouve mais nitidamente é a da (re)condução do mito a uma história de deuses e personagens da tradição greco-latina. Sabendo tornar-se necessária, antes de mais nada, a pertinência do mito que existe na consciência coletiva, e mais especialmente na consciência social, a autora chama a atenção para a distinção passado/presente que nesse romance nos ocupa. De que forma ela o faz? Evoca o par passado (a história de Maria Ortiz) / presente (a performance do travesti-atriz Dame Kiri no papel principal da peça teatral — Maria Ortiz — dirigida por M), usando, para tal, diversos narradores, dos quais um é o predominante, justamente o que opera a alternância entre passado/presente e tempo ficcional/tempo histórico. Além disso, há histórias corriqueiras de pessoas comuns, de amor e ódio, presentes nas histórias de todas as personagens, forçando o texto a dialogar com os contos das *Mil e uma noites*, ou *O Decamerão*, de Boccaccio e *Alice no país das maravilhas*, de L. Carrol, observação já feita por outros leitores da autora. No entanto, como esse diálogo entre textos se inclui na composição plural da narrativa, fica, aqui, o registro.

Como o narrador principal não é explicitamente apresentado ao leitor, é pelos olhos cegos do tio de Elissa que se tem o principal ponto de vista da narrativa. Os mesmos olhos cegos que deram a Tirésias da mitologia e das tragédias gregas o dom de desafiar Creonte, com suas profecias e maus augúrios. Tem-se, desse modo, nessa personagem de extrema importância na formação da trama, a retomada do mito clássico. O confronto é premeditado. O mito clássico usado no romance (os mitos voltarão em *Memória das ruínas de Creta*) expressa diversas concepções que chegaram até nós quase sempre pelos mais variados meios, muitos deles textos literários de autoria dos maiores escritores gregos e latinos. Por exemplo: não raramente a ficção lyriana nos coloca, leitores, diante de códigos cifrados, de enigmas

esfíngicos, de relatos sobre damas e gatos, alinhavando, à margem do texto principal, toda uma simbologia que funciona como andaimes por onde se pode tatear o caminho das respostas; no entanto, essas escadas/andaimes/pistas sempre nos conduzirão a abismos infernais e vertiginosos. Dos códigos mais (de)cifráveis exemplifico:

O objeto de interesse especial, a sudeste, é Gama de Vela (2a. magnitude), metida em uma tripla com dois companheiros (de 6a. e 8a.). A noroeste, Betelgeuse (Iadal-Gaouza) sobe muito vermelha. Sírius (1,58) orbita, como é de seu costume, em volta de uma branca anã.

— Dois motivos de estimação cultural conseguiram emocionar nosso tio — Elissa continuou. — A luneta e um antigo desenho holandês, uma estampa atribuída a um tal Depper, emoldurada em metal sobre o sofá da sala<sup>42</sup>.

Dos enigmas esfíngicos, a autora cria momentos dramáticos para o jogo cênico da peça dirigida por M:

Para mim, a História é ficção científica — disse Doc. — Metáforas. Metáforas são pãezinhos mágicos.

— Se não fosses tão hábil cenógrafo, eu te convidaria a sair — disse M. — Depois, achar atriz adequada ao papel da heroína é a minha preocupação mais urgente.

— Gorducho nojento — comentou Jair, o iluminador. — Baixinho e insensível. Com aquelas roupas horríveis que ele acredita cool, aqueles óculos de aros redondos de pseudo-intelectual.

— É inegável que seja um bom diretor — disse Doc. — Só o aturo por isso.

— A questão é: por que Piet Gyzsoon Heyn, um antigo morador, regressa à ilha no posto de comando de um navio holandês e arrasta o inimigo para o assalto, guiando-o para dentro da baía — disse M<sup>43</sup>.

Dos relatos:

O relato da dama

[...] Reconheço que nesse relato venho evitando falar sobre minha irmãzinha. Aliás, pouco tenho a dizer sobre ela. Não que guarde rancor. Mas não posso em boa fé afirmar o contrário. Lembro-me de como ela rondava em torno do estrangeiro, encantada com o fulgor de tantas armas, com a barba vermelha, com os olhos azul-marinho gêmeos dos de meu irmão.

Quanto a mim, eu estava alucinada de amor pelo estrangeiro. Ninguém nunca jamais me chamara como ele de mana, menina, seu coração, seu carinho<sup>44</sup>.

A narrativa do gato

As mulheres temperam com enganos o princípio fatal com que os homens as governam. Quantas dessas delicadas florezinhas do claustro, obrigadas pelo pai a escolher o mármore da virgindade, se consomem no fogo noturno dos sonhos. Ilusão as sustenta. Com deleite e devaneio, ouvem histórias. Fantasiam para si outras vidas,

---

<sup>42</sup> LYRA, op. cit., 1997, p. 18.

<sup>43</sup> Ibid., p. 32.

<sup>44</sup> Ibid., p. 44-45.

misturando os fios do artifício aos Te Deum e às ladainhas. Só então encontram consolo para a dor daquilo que poderia ter sido e não foi. Para elas, conta a fantasia. Afinal, contra o que é inumano, a verdade jamais pôde se agüentar<sup>45</sup>.

Fornece pistas sempre que escarnece o que acabou de (re)formular: “O imperador Leão VI, de Constantinopla, o qual viveu mais ou menos em 88 DC, conforme relata Gonçalo de Ilescas, na primeira parte de sua História Pontíficia, livro IV, capítulo 4o., onde atesta-lhe a fama de dezesseis profecias, das quais seis em hieróglifos. Todas já constatadas”<sup>46</sup>.

Além do mais, na tentativa de pastichar a vida civilizada, que, para a autora, é um labirinto, uma prisão onde os homens pagam frívolos prazeres com terríveis males, Lyra acaba por parodiar a própria condição feminina, quando usa o mito feminino para dessacralizar o herói mítico masculino e sua arma(dura), espalhando no seu discurso essas tantas trilhas e pistas, que sempre levam a narrativa a nos questionar: onde está a chave? Por conseguinte, a narrativa nos conduz, em busca da decifração, ao mesmo lugar. O que importa, parece nos dizer a autora, é o olhar, o ângulo, a leitura, o *travelling* pelos quais nos guiaremos até a *chave* dos enigmas. Como pela voz do tio cego: “— As estrelas estão despencando do céu — disse o velho tio cego de Elissa. — Uma chuva de estrelas. São estrelas de nomes gregos, árabes, latinos, chineses. Uma chuva desavergonhada de estrelas”<sup>47</sup>. São, certamente as estrelas da tradição, a que a autora tão freqüentemente evoca para o seu discurso mítico-fantasiado.

Nesse seu romance, quem veste a armadura é uma mulher, que também comanda a resistência aos invasores. Cria, por essa via, no romance, também uma Idade/Tempo Míticos. De que forma ela o faz? Todos os mitos são mastigados pelo velho cego à frente de uma TV em cores, de catorze polegadas, com controle remoto. Nesse jogo intersemiótico patético, o cego, usando nos botõezinhos os dedos, muda a esmo de canal. Como o faz a autora na condução da narrativa, pois há vários relatos contados por vários narradores. É como se, ironicamente, ao dar ao velho cego o controle remoto, sendo ele o principal narrador, lhe atribuísse a autora o direito de um narrar ciclicamente, com interrupções, interferências de outros relatos, opção de não ouvir, etc. como o é, na realidade, o jogo dos canais, ou narrar em *zapping*. Portanto, “Indiferente a todo espetáculo, o velho cego tio de Elissa arregalava para a escuridão as amêndoas das pupilas foscas, babava um fio grosso e teclava os botões sem

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 55.

<sup>46</sup> Ibid., p. 59.

<sup>47</sup> Ibid., p. 64.

parar. Mastigava sempre aquelas palavras, aquelas mesmas palavras, enquanto mudava, a esmo, os canais”<sup>48</sup>.

O traço estilístico-formal dominante passa a ser, via controle-remoto nas mãos de um cego, a fragmentação intencional da forma. Ao escolher a fragmentação como sua técnica narrativa, Bernadette Lyra quer valorizar a visão feminina do mundo, reforçando a sensibilidade exigida para a leitura da obra. Como Maria Ortiz, primeiro passo, há vários exemplos na Literatura Brasileira de histórias de mulheres que ocupam uma posição de resistência e combate em nossa sociedade. É assim que o motorista de táxi vê na protagonista de *Inventário das Cinzas*, de Rachel Jardim, uma filha de Iansã que não precisa esconder a idade, por ser a deusa da natureza e da espontaneidade<sup>49</sup>. A protagonista de *A Mulher no Espelho*, de Helena Parente Cunha, se deixa envolver por um negro e se hipnotizar pela cultura mítica da Bahia — mas seu desejo de liberdade lhe custa o abandono dos filhos e do marido, e termina em morte e punição<sup>50</sup>.

Como Lyra faz o arranjo da sua narrativa fragmentada? Saindo da mera prática da experimentação da linguagem (ainda que não abandone a ânsia de (re)descobertas e de experimentação com o vocabulário), para jogar com a fantasia e a imaginação do leitor. Assim, ela desloca a história de Maria Ortiz para uma peça de teatro que será encenada nas comemorações pela “Ação de uma Valerosa Donzela de nome Maria de Urtiz”. A inventividade do enredo cresce quando Lyra inverte papéis destinados ao homem pela sociedade, mudando valores estabelecidos. Não há nenhuma submissão a minucioso cálculo cronológico para a narrativa maior, o que a torna intemporal e desordenada, ainda que determinados episódios (ou narrativas menores) contenham acontecimentos que informam as ações mais temporais possíveis. Lyra vai ridicularizando gradualmente os valores que têm sido atribuídos às mulheres na sociedade urbana moderna. Aliás, já vem fazendo isso desde *Corações de Cristal* [...], como mostrei anteriormente. De que maneira? De muitas. Desde a alegoria *kitsch* que ridiculariza e deserotiza a personagem Alice (uma alusão à personagem de Lewis Carol) propositadamente “Aqueles cabelos castanhos encaracolados, aqueles lábios cor de café, aquele pescoço enrolado no pisca-pisca embriagante das contas vermelhas”<sup>51</sup>, passando pela personagem que usa uma bateriazinha dentro do sutiã, um dispositivo ligado a um colar que acendia e apagava suas delicadas contas vermelhas, até o misterioso relato do gato e suas simbologias. O ambiente cultural da história do velho cego, das irmãs Alice e

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 8.

<sup>49</sup> JARDIM, Rachel. *Inventário das Cinzas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 130.

<sup>50</sup> CUNHA, Helena Parente. *A Mulher no espelho*. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 87.

<sup>51</sup> LYRA, op. cit., 1984, p. 30.

Elissa e Haroldo (ator), é o conjunto habitacional *O Jardim das Delícias* (título de um dos seus livros de contos anteriores), onde os prédios têm nomes poéticos. Morangos Silvestres é um deles. Ali o tio cego vive com “a língua seca de expectativas”, envolvido com uma ilustração (um antigo desenho holandês) e uma luneta. No entanto “não consegue decifrar o enigma”<sup>52</sup>. A autora nos coloca diante de sua própria indagação sobre como se ler uma narrativa de ficção. Literariamente, na página 19, abre a metáfora:

Você tem de tentar ver a casa como uma anamorfose, sobre um eixo de perspectivas não perpendicular ao écran plástico, mas tangendo-o de todos os pontos [...] vire sua cabeça num ângulo de quarenta graus, de maneira que olhando de frente você fita a paisagem em toda a sua glória. Porém, na rotação, no ângulo novo, a verdadeira face da paisagem flutua em você com sua carga de horror e maravilhas e, além de um torcicolo, se a casa era assim ou o navio era assado passa a não te importar.

Outro questionamento sobre o criar uma história é encontrado na página 21, onde o narrador diz:

Nunca indaguei a Elissa por que foram, ela e Alice, criadas por um tio. Posso, então, inventar um começo: Um senhor de muitíssimo boa aparência, colarinho impecável de pontas, perfumado com certa discrição, chega ao parlatório:  
Irmã, quero duas meninas. Pago em dólares. Mas providencie que tenham a pele branca.  
A freira:  
Oh, por todos os anjos e santos! Isso é providencial. Justo hoje temos duas enjeitadinhas na roda.  
Cara Elissa, não fiques amuada. É apenas um começo de história. Uma farsa. Uma historiazinha comum. Considere qualquer outro começo [...] <sup>53</sup>.

Vê-se que, pelos recursos criados, a autora vai se sentindo à vontade para mostrar que, ao contrário de Maria Ortiz, o mito lendário, o fato de muitas mulheres serem restringidas social e psicologicamente (Alice e Elissa), as torna prisioneiras de seus próprios corpos, casas ou muros de seus jardins. Alice é uma bailarina que levita em suas sapatilhas feito uma libélula, erguendo-se em *pliés*, e que vive na sala do apartamento bailando a Copélia, enquanto Elissa tenta extrair a sujeira da mente mergulhando-a na meditação, “[...] com as pernas dobradas na pose de Buda por cima de uma almofada de tecido xadrez”<sup>54</sup>. Assim, o apartamento de Alice e Elissa expressa não apenas as estruturas sociais, mas também as tensões, os conflitos, a dominação entre classes, grupos étnicos, etários e categorias sexuais (estruturais, acima de tudo, culturais, e que voltarão a ser abordadas em *Tormentos*

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 19.

<sup>53</sup> Ibid., p. 21.

<sup>54</sup> Ibid., p. 9.

*Ocasionais*):o fato de Haroldo, namorado de Elissa, repartir seu prazer e sua paixão com Doc, o cenógrafo sensível da peça dirigida por M., serve como exemplo.

Outro elemento bastante latente na obra de Lyra é o humor, principalmente o *humour noir*, que pode aparecer pela introdução do onírico e do absurdo: “Sim, houve um dia um começo promissor de um romance. Pedacos de vozes, faíscas de lembranças que se agarram na gente como braços de algas atrapalhando o leme. Uma mulher pode viver de restos, afinal. Nada sério que um bom comprimido de Vallium não possa resolver depois”<sup>55</sup>. Ou, para falar da morte, recorre a uma reflexão sobre a memória, tema tão caro à escritora, que chega, aqui, a arriscar o sublime:

A morte de uma pessoa interrompe tudo o que se poderia saber sobre ela. Porém sobram indícios. O próprio diabo salpica por aí ganchos e espinhos. Todos nós, ao passar, deixamos lascas de nossas identidades agarradas nesses anzóis diabólicos. E é nisso que se resumem as memórias. Lascas e lascas. O que sobra são divagações. Mas como não morreste, Elissa querida, o que ainda teremos de saber? A pequenina dor de Haroldo nada era comparada a tuas amargas elocubrações<sup>56</sup>.

Em outros episódios do romance, a autora está mais preocupada com o onírico e o diálogo com ele, provocando um jogo de damas onde as peças “comem” umas às outras — jogo metafórico-dialógico — espacial narrativo que dá a forma, no seu conjunto, o caráter de fragmentos narrativos subseqüentes: “O Relato da Dama” está inserido no sonho do regateiro. A dama lhe aparece dizendo palavras de Sheherazade ao Califa Sharyar, na milésima primeira noite. A escrita se torna delirante: um narrador abstrato e distanciado serve, com frequência, a uma função crítica no texto, mas usa do humor, tropo toante da linguagem literária. Não obstante, entre os sonhos, encontra-se o pesadelo. “Foi-lhe o sono muito atribulado. Uma rã pinchava no regueiro e uma porca cevada teimava em persegui-lo. Esta, tendo-o alcançado, revelou-se em tudo, nas feições e no porte, ser a sua mulher, a qual agarrando-se pelo toutiço entrou a sacudi-lo de forma não branda”<sup>57</sup>.

No texto altamente híbrido, o humor realiza a total inversão dos valores sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres. Em *A Panelinha de Breu* as personagens femininas são, não raramente, bruxinhas. A autora pergunta se a certeza moral e a necessidade política de as mulheres atuarem ativa e democraticamente na sua sociedade não serão varridas por discussões ornamentais. Bernadette Lyra inclui-se, assim, na discussão sobre políticas culturais e nos mostra que há muito a ganhar com o esfriamento da retórica auto-

---

<sup>55</sup> LYRA, op. cit., 1998, p. 74.

<sup>56</sup> Ibid., p. 74.

<sup>57</sup> Ibid., p. 22.

engrandecedora da marginalidade, da condição de forasteiro e da transgressão, tão caros a alguns teóricos da atualidade. E a ganhar mais ainda com um traço que movimentava a sua ficção para além dos conceitos-metáforas de centro e margem que tão insistentemente reproduzem polaridades absolutas, e, o que é mais importante, que disfarçam a cumplicidade da teoria dita “[...] pós-moderna” na construção dos sistemas globais totalizantes de que a própria teoria fantasia “sair”.

A escritora oferece-nos, então, essas metáforas, ridicularizando-as na sua ficção: Alice, a fada-bruxinha-bailarina “neoqualquer” e *kitsch*, a exibir seu colar pisca-pisca, é casada com Leo, filho de conceituada família e saxafonista da banda de Pierre le Fou (na tradução literal, Pierre o louco; mas que pode sugerir Pato Fu, a banda de rock preferida de Rita Lee, uma boa referência, na cultura brasileira, para a metáfora que usei da bruxa “neoqualquer” — uma “miss brasil 2000”?), um ex-colonizado francês, que optara por ocupar um espaço habitualmente esquecido pelos grupos de rock que seguiam o típico padrão europeu. Som terceiro-mundista misturado com ielaiês. Alice sofre de epilepsia e “[...] cada *ataque no palco* (grifo meu) valoriza sua interpretação”<sup>58</sup> — palavras de Elissa sem deixar transparecer nenhuma exaltação na voz. Mas interessante mesmo é a frase favorita de Alice. Ela costuma falar começando por “Vamos fazer de conta” (grifo meu). A escritora parece ironizar uma “cultura de resistência” falsa, em que as práticas culturais estão localizadas numa arena onde a constatação acaba sendo passiva, com raríssimas exceções: Maria Ortiz, por exemplo. Talvez por isso alegorize suas personagens femininas. Essa atualização do mito é uma tomada de posição moderna por excelência. O fim das “grandes narrativas” não representa, para a autora, o fim da moralidade nem da memória. Fica claro que o romance, em sua essência, se constrói no (des)território de alguns contos famosos e alguns da própria autora. A(s) fábula(s) que lhe serve(m) de representação ficcional, no âmago da problemática-motriz, encontra(m)-se no mesmo patamar de intenções: sondar, detectar no fundo misterioso da vida das pessoas a plenitude existencial que, talvez, em épocas remotas ou míticas, tenha sido possível e que os arcanos da memória talvez tenham guardado. Essa figuração que revira o tempo no seu oposto (fadas-bruxinhas “neoqualquer”, a representação dramática do episódio de Maria Ortiz, com Dame Kiri, um travesti soprano no papel principal), como se a narrativa se completasse no palco, pela encenação, é muito presente na obra de Bernadette como um todo. A autora propositadamente (des)perpetua uma visão falsamente absoluta da totalidade lacrada da “sociedade”, de um lado, e da intrépida e heróica exposição do “FORASTEIRO”, DO

---

<sup>58</sup> LYRA, op. cit., 1992, p. 30.

OUTRO. Literatura na “outridade”. Expressão de alteridade do duplo. Bipolaridade ou esquizofrenia, como quer Frederic Jameson.

### **Referências**

ALBUQUERQUE, Virgínia. “Viagem ao redor de uma ilha (viagem de retorno à Ítaca). In: *Você*, ano V, n. 50, out. 1977, Vitória, ES: UFES.

ARANTES, Paulo Eduardo; FIORI, Otília Beatriz. *Um ponto cego no projeto Jürgen Habermas – arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *A Literatura Brasileira Contemporânea do Espírito Santo*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IEL: UNICAMP, 1999. Xerocopiado.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARVALHO, José Augusto. *Discurso e Narração*. Vitória, ES: FCAA, 1995.

\_\_\_\_\_. *Panorama das letras capixabas*. Vitória, ES: FCAA, 1983.

CUNHA, Helena Parente. *A mulher no espelho*. 3ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

EIKENBAUM, B. La théorie de la méthode formelle. In: *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.

JARDIM, Rachel. *Inventário das cinzas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano*. Coimbra: Estampa, 1991.

LYRA, Bernadete. *Tormentos ocasionais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Memória das Ruínas de Creta*. Vitória, ES: À Lápis, 1997.

\_\_\_\_\_. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Panelinha de breu*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

\_\_\_\_\_. *Aqui começa a dança*. Vitória, ES: FCAA, 1985.

\_\_\_\_\_. *Corações de Cristal ou a vida secreta das enceradeiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984

\_\_\_\_\_. *O Jardim das Delícias*. Vitória, ES: FCAA, 1983.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.



RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória, E.S: SPDC: UFES, 1993.

VALS, Álvaro L. M. *Estudos de Estética e Filosofia da Arte*. Numa Perspectiva Adorniana. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste, uma leitura de Dalton Trevisan*. Campinas, SP: Hucitec: Ed. UNICAMP, 1989.