

CARMEN LÚCIA ALVES LEAL

**O CROMATISMO: UM CONSTRUTO FENOMENOLÓGICO DE
SENTIDO E SUPORTE SIMBÓLICO NA CONTÍSTICA
DE LYGIA FAGUNDES TELLES
(Dissertação de Mestrado)**

Goiânia/2009

CARMEN LÚCIA ALVES LEAL

**O CROMATISMO: UM CONSTRUTO FENOMENOLÓGICO DE
SENTIDO E SUPORTE SIMBÓLICO NA CONTÍSTICA
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Banca de Defesa do Mestrado em
Letras: Literatura e Crítica Literária, da
Universidade Católica de Goiás – UCG.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida
Rodrigues

Goiânia/2009

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

BANCA EXAMINADORA DE DEFESA

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Mestranda – Carmen Lúcia Alves Leal

Goiânia, 28 setembro de 2009

Resultado: _____

- L435c Leal, Carmen Lúcia Alves.
O cromatismo : um construto fenomenológico de sentido e suporte simbólico na contística de Lygia Fagundes Telles / Carmen Lúcia Alves Leal. – 2009.
121 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2009.
“Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues”.
1. Cromatismo – fenomenologia – percepção – simbologia – análise literária. 2. Telles, Lygia Fagundes – crítica literária. 3. Literatura brasileira – conto. I. Título.
- CDU: 821.134.3(81)-34.09(043.3)

Para

Iara e Elyana netinhas que, como bolhas de sabão, colorem e tornam leves os meus dias.

AGRADECIMENTOS

À Alexandra e Rodrigo por sempre acreditarem em mim. Filhos, vocês são minhas cores básicas.

Aos irmãos Telma, Ivany, Terezinha, Nina e Leal – Samyra, Amanda, Eleonor, Jorge e Leila que sempre trouxeram luz e cor aos meus momentos de sombra e preto e branco. Manos, vocês são o meu arco-íris;

À minha mãe, grande incentivadora e principal pintora de toda essa aquarela;

À Professora Dra. Maria Aparecida Rodrigues orientadora cuja percepção vai muito além de fenomenologias;

Agradeço às minhas companheiras de tantas “viagens” Wellitania Cabral e Ane Lise Furlan pelos momentos de partilha literalmente na longa estrada;

Agradeço à Issa, Merita, Ivânia, Nina, Laura, Ivany, Cris, Leo, Branca, Teka e Cássia pela presença, apoio, carinho e por me ensinarem como se nasce com e do encontro, ao mesmo tempo, todo o tempo nessa grande paleta que é a vida.

O maior benefício da expressão não é consignar em um escrito pensamentos que poderiam perder-se, um escritor quase não relê suas próprias obras, e as grandes obras depositam em nós, na primeira leitura, tudo aquilo que a seguir extrairemos dela. A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão.

Maurice Merleau-Ponty

RESUMO

LEAL, Carmen Lúcia Alves. O cromatismo: um construto fenomenológico de sentido e suporte simbólico na contística de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

Esta dissertação propõe-se a analisar o cromatismo enquanto construtor fenomenológico gerador de sentido e suporte simbólico na (de)codificação do proceder literário. O ponto de partida deste trabalho é o da natureza dinâmica do repertório simbólico das cores e de como estas se integram à compreensão humana e, naturalmente, das personagens em literatura. Com o objetivo de analisar a abrangência desse fenômeno que desdobra-se na inesgotabilidade dos processos perceptivos que permeiam a obra de arte literária, entramos constantemente no mundo sensível humano, o que faz com que a significância dessa questão esteja em constante articulação com a psicanálise, principalmente no que tange a hermenêutica dos sentidos fenomenológicos da simbologia das cores. Trata também, do encontro entre o código cultural e as enunciações ficcionais na acepção da fenomenologia da percepção justamente objetivando pensá-lo em sua relação com a arte pelo juízo estético.

Palavras-chave: Cromatismo. Fenomenologia. Percepção. Simbologia. Lygia Fagundes Telles

RÉSUMÉ

LEAL, Carmen Lúcia Alves. O cromatismo: um construto fenomenológico de sentido e suporte simbólico na contística de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

Le but de cette recherche est d'analyser le cas des couleurs en renvoyant aux idées qui règlent les propriétés du sens et support symbolique des opérations perceptibles en ce qui concerne les concepts phénoménologiques. Le point de départ des analyses y comprises est la qualité dynamique de l'aspect sensoriel et par quels moyens celles-ci s'intègrent aux sensations humaines et naturellement, aux personnages en littérature. Pour analyser le champ de ce phénomène qui n'obéit pas la continuité des processus perceptibles de l'oeuvre littéraire, on entre fréquemment dans la nature sensible humaine, ce qui nous mène à l'articulation avec la psychanalyse, concernant surtout les sens phénoménologiques de la symbologie des couleurs. En plus, on cherche à démontrer comment la perception des couleurs est présentée dans les énonciations imaginées basées sur la philosophie de la phénoménologie de la perception ainsi que d'y penser dans sa relation avec l'art par la valeur esthétique.

MOTS CLÉS : Couleur. Phénoménologie. Perception. Symbologie. Lygia Fagundes Telles.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CROMATISMO ENQUANTO CONSTRUTO FENOMENOLÓGICO DE SENTIDO	13
1.1 O Construto do Cromatismo na Literatura	17
1.2 Fenômenos Perceptivos e Fenômenos Intuitivos	22
1.3 O Cromatismo enquanto Fenomenologia	26
2 O JOGO DIALÉTICO: LUZ E SOMBRA	44
2.1 A Transparência: as Metamorfoses Conscientes	49
2.2 A Opacidade: o Jogo do Desconhecido	54
3 A MANIFESTAÇÃO DO HORRÍVEL	66
3.1 Os Estados Negativos e a Repulsa Perceptiva	68
3.2 O Medo: uma Inquietação Simbólica dos Sentidos	77
4 A CONFIGURAÇÃO DO ARCO-ÍRIS EM SEUS ESTADOS POSITIVOS	90
4.1 O Cromatismo e o Prazer Estético	97
4.2 Os Processos Figurativos	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

O propósito desta dissertação é analisar o cromatismo enquanto construto fenomenológico das operações perceptivas, recurso gerador de sentido e suporte simbólico na contística de Lygia Fagundes Telles. Buscaremos descrever os aspectos simbólicos balizados pelas cores, pela força e poder destas na percepção do leitor, logo, humana, na perspectiva de Oswald Ducrot em *O Dizer e o Dito* (1987) percorrendo a trilha desenhada por alguns críticos sobre os processos perceptivos principalmente, os fundamentos teóricos da obra *Fenomenologia da Percepção* (1999) à luz da filosofia de Maurice Merleau-Ponty e considerações de teóricos, como: Anna Balakian, Roland Barthes, Bolzano, Gaston Bachelard, Susanne K. Langer, Octavio Paz, Tzvetan Todorov entre outros.

Convém salientar que, as abordagens pelas vias da Fenomenologia da Percepção vêm a compor uma moldura metodológica que pode intervir na (de)codificação do proceder literário, uma vez que se quer (des)construir os efeitos de referência direta ao mundo sensível humano, mesmo estando este em estado de linguagem literária e, portanto, numa relação simbólica.

Devido ao largo emprego das cores nas narrativas lygianas que, nesta dissertação se constitui em principal objeto, é que se pretende analisar/descrever o fenômeno das propriedades cromáticas. Em vista da natureza dinâmica do repertório simbólico das cores e do não empirismo da fenomenologia da percepção defendida por Merleau-Ponty é que as análises/descritivas e/interpretações que faremos estarão situadas no contexto geral da cultura.

Estamos indicando, neste contexto discursivo, o encontro entre o código cultural, as condições de enunciação ficcional, a fenomenologia da percepção e o construto cromatismo sem nos afastarmos, entretanto, da idéia de que não há muita distância entre o símbolo e sua encarnação imaginário-perceptiva. Nesse sentido, e para completar a força de nossa leitura argumentativa nessa direção, reportamo-nos às idéias de teóricos

que integram a hermenêutica aos sentidos fenomenológicos dos símbolos, como Sigmund Freud e Carl G. Jung, na compreensão do comportamento humano e das personagens na literatura.

O trabalho está dividido em quatro partes, sendo a primeira a apresentação breve do aspecto formal da contística de Lygia Fagundes Telles, principalmente, a descrição dos modos de composições de algumas narrativas, permeadas de detalhes cromáticos e uma apresentação do aspecto teórico que embasa esta análise, ou seja, a fenomenologia da percepção. A segunda parte versará sobre o jogo dialético: luz e sombra, enfocando a transparência e o desconhecido no processo de construção do fazer artístico.

A terceira demonstrará o modo como o discurso literário espelha a manifestação do horrível em todos os seus estados negativos, como, por exemplo, o medo e a insegurança. Nesta parte, enfocaremos dois aspectos: os estados negativos e a repulsa perceptiva, e o medo como uma fonte de inquietação simbólica dos sentidos.

A quarta e última parte versará sobre a configuração do arco-íris em seus estados positivos – que expressam os estados de alegria. Nesta última, citaremos *A História das Cores*, uma lenda mexicana sobre a origem das cores escrita pelo Subcomandante Marcos (pseudônimo usado pelo autor) como analogia aos processos de percepção cromática. A abordagem central é dada ao cromatismo e prazer estético, bem como, aos processos figurativos.

Nesse contexto, reafirmamos que nossa proposta é analisar o cromatismo na contística de Lygia Fagundes Telles pela *Fenomenologia da Percepção* como fenômeno artístico, no qual pressupõe o processo de criação do objeto literário, o modo de expressão da contista e, fundamentalmente, a percepção do leitor. Daí, analisarmos, nesta Dissertação, os efeitos cromáticos e simbólicos, subjacentes ao plano da expressão, derivados das coerções que os regem no mundo sensorial e que respondem pelas primeiras articulações, provocadas pelas manifestações discursivas (o momento da leitura), como também, ao plano do conteúdo, estes mesmos efeitos cromáticos advêm das condições da intuição, que informa a substância, a cor, do conteúdo. Estes efeitos entram em ressonância com o conjunto total das articulações do discurso literário onde a distinção entre o físico e o psicológico deixa de ser pertinente.

O *corpus* deste estudo científico são os fragmentos de contos selecionados da obra de Lygia Fagundes Telles, contidos no livro *Pomba Enamorada ou uma história de amor* (1999) e que serão analisados/descritos no modo de composição literária por

meio do construto cromático, segundo, principalmente, a visão linguística de Oswald Ducrot (1987) e a fenomenologia de Merleau Ponty (1999).

1 O CROMATISMO ENQUANTO CONSTRUTO GERADOR DE SENTIDO

O cromatismo enquanto construto gerador de sentido é uma ocorrência particular mobilizada entre o sujeito que fala (enunciador) e o seu leitor (enunciatário) cujas relações fazem corresponder, a cada emprego das cores, em enunciações. A produção de sentido acontece, segundo Ducrot (1987), quando se declara que um enunciado estudado possui tal significado e que este significado não está centrado apenas no próprio enunciado, mas, nas diversas situações em que ele é utilizado e que, ir além dessas situações “implica ultrapassar o terreno da experiência e da contestação, e estabelecer uma hipótese” (DUCROT, 1987, p. 13). Em nota de rodapé, o linguísta ainda reforça o dito da seguinte forma:

Para ser rigoroso, seria necessário precisar que, mesmo em um contexto definido, a descrição de uma significação tem maiores implicações do que uma simples constatação, pois a própria escolha da fórmula que auxiliará a descrever a significação já exige que se faça abstração de certos matizes considerados não-pertinentes, e a validade desta abstração constitui uma hipótese e exige uma justificação. (DUCROT, 1987, p. 13,14).

Ducrot afirma que fazem parte das implicações, além dos conhecimentos linguísticos, certa quantidade de leis de ordem psicológica, lógica ou sociológica, ou seja, informações referentes às diferentes utilizações da linguagem na comunidade ou no espaço social em que o contexto se dá. A esse conjunto de implicações Ducrot denomina “descrição semântica”.

Segundo o linguísta (1987, p.14), uma descrição semântica a cada enunciado se basearia em uma hipótese sem nenhuma evidência, mas que se constituiria em condição para a descrição. Para ele, a descrição semântica “consiste em um conjunto de conhecimentos que permitem prever, frente a um enunciado A de L, produzido em circunstâncias X, o sentido que esta ocorrência de A tomou neste contexto” (1987,

p.15). O que geraria uma infinidade de significações, decorrentes da infinidade de contextos possíveis.

Em decorrência desse estudo, num primeiro momento, Ducrot divide a produção de sentido em dois compartimentos principais: um *linguístico* que faz corresponder ao enunciado uma significação e um *retórico* que calcula, a partir da significação do enunciado e de uma descrição da situação, o sentido da enunciação.

Ao longo da leitura dos contos lygianos, deparamo-nos com numerosas referências ao nosso imaginário que, propositadamente, constroem em nós, a idéia que ela, a voz criadora, quer que tenhamos não só da ambiência em geral, mas, de todos os elementos que, num conjunto, vão produzir em nós a resposta planejada por ela.

As leis psicológicas como diz Ducrot, entram nesse processo por meio da percepção evocada pelo sentido da enunciação. Veja-se nesse fragmento extraído do conto “Lua crescente em Amsterdã”: “O silêncio foi se fazendo de pequenos ruídos de bichos e plantas até formar um ténue tecido que perpassava pela folhagem, enganchava-se imponderável numa folha e prosseguia em ondas até se romper no bico de um pássaro”. (1999 p.143), o que a voz enunciativa deseja evidenciar é uma situação de transformação, de metamorfose, e esse fenômeno precisa de uma ambiência escura, calma, silenciosa como uma floresta no período noturno.

Daí que a descrição de uma palavra, como folhagem, não é, simplesmente, fazer a correspondência desta palavra a certa noção, é antes, “fazer a indicação de uma regra que permita prever – ou mesmo, idealmente, calcular – o efeito da palavra nos discursos em que é empregada” (DUCROT, 1987 p.46-7). Portanto, o que caracteriza a semântica sintagmática é dar-se por tarefa prever a significação dos enunciados e não descrever o sentido das palavras.

Voltando ao estabelecimento de uma “hipótese” das situações de enunciado, mencionada anteriormente, Ducrot atribui dois valores semânticos aos enunciados: uma *hipótese externa* que funciona como uma construção explicativa e não como um dado de observação, e uma *interna*, ou seja, que considera o sentido do enunciado como uma construção do sentido intencional, e que é uma liberdade que, se não fosse, assim, seria injustificável, daí ser uma pura noção operatória.

A partir dessa reflexão de Ducrot, percebemos que um enunciado deve revelar a transparência de sentido que nada mais é do que a relação de identificação do enunciatário – o leitor – com o enunciador – a contista. E, dessa identificação e do

diálogo constante com outros textos, é que os processos discursivos passam a gerar sentido.

Então, a hipótese externa da expressão “folhagem” contida no fragmento citado anteriormente, e que se encontra no leitor, é a cor verde. A mata é o que explica a construção mais ampla do ambiente. Para esse leitor, são apenas folhas, enquanto que a hipótese interna, isto é, a escritora quer dar, por meio dos valores contidos na expressão “folhagem”, o sentido de um ambiente fechado, calmo e propício às metamorfoses, ou seja, uma folhagem diferente, muito mais densa. Dessa maneira, tem-se a transparência no processo de orientação de sentido defendido por Ducrot.

Dentre as muitas facetas dos sentidos alcançados pelo cromatismo, pretendemos realçar, enquanto construído, apenas o que Guimarães, em *As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo* (2003) destaca, como na citação a seguir:

- 1-a sensação provocada por uma cor aciona mecanismos cerebrais que se repetirão todas as vezes que aquela qualidade dessa cor apresentar-se à mente captável;
- 2- a reação resultante da sensação experimentada buscará interpretá-la em consonância com experiências prévias da cor de origem ou em similares (ou análogas) vividas ou observadas;
- 3-a denominação da experiência de uma cor como cor de algo, gera uma convenção reaplicável a situações similares (ou análogas) futuras. (GUIMARÃES, 2003, p.20).

Nesta passagem ao final do conto “Pomba Enamorada ou uma história de amor” tem-se a aplicabilidade da configuração cromática na construção de sentido no que tange à sensação provocada, à reação resultante dessa sensação e a reaplicação das cores em situações similares. Observe-se que a contista escolhe exatamente “objetos de uma paleta cênica” ligada às fórmulas místicas para dar a idéia de ilusão:

[...] No noivado da sua caçula Maria Aparecida, só por brincadeira, pediu que uma cigana muito famosa no bairro deitasse as cartas e lesse seu futuro. A mulher embaralhou as cartas **encardidas**, espalhou tudo na mesa e avisou que se ela fosse no próximo domingo à estação rodoviária veria chegar um homem que iria mudar por completo sua vida, Olha ali, o Rei de **Paus** com a Dama de **Copas** do lado esquerdo. Ele devia chegar num ônibus **amarelo e vermelho**, podia ver até como era, os cabelos **grisalhos**, costeleta. O nome começava por A, olha aqui o Ás de **espadas** com a primeira letra do seu nome[...] (1999 p.137).

Preso a uma cronologia de dados e acontecimentos (domingo, noivado) os fatos falam por si mesmos, a partir das relações de causa/efeito enunciadas através de descrições que necessitam da participação do leitor-observador. Nessa abordagem, tem-se uma organização textual abarcada por uma temática mística de forma a articular o fenômeno do cromatismo com a percepção do leitor tornando-o, não como um fato isolado, mas contextualizado à rede que lhe dá significado.

Assim, aparecem o “encardido” (tecido ou pele que perdeu o brilho, o matiz), a sensação; o “Rei de Paus” que nas cartas de tarô usam um rico traje militar que embaixo da couraça, sobre a saia azul existem lâminas da mesma cor representando os raios fluídicos e nos ombros, lâminas amarelas indicam uma radiação indo para o alto. O conjunto visual-simbólico do rei de paus significa que todo sucesso material só é conquistado através de um trabalho preciso, o que é diferente do significado das cartas do baralho comum, daí a reaplicação de nossas experiências, nós conhecemos os dois tipos de baralho.

Para complementar nosso argumento do cromatismo construído simbólico como gerador de sentido, buscaremos reconstruir a teoria das cores de Bolzano (1837) que nos apoiará no sentido de que as cores se explicitam por processos cognitivos de três maneiras:

1- elas são propriedades reais ou “aderências” dos objetos, em sua tese, ele diz que o que nós vemos por meio da visão e não pela percepção, é a propriedade real da cor, ou seja: o verde ou o vermelho. Aí não existe a subjetividade, é a cor aderida ao objeto.

2- elas são subjetivas ou cores oriundas da intuição ou sensação; ele demonstra que as superfícies coloridas são também, fenômenos subjetivos ou ilusões perceptivas e diz que o que nós vemos pela percepção é obtido por meio de um recurso de conhecimento inferencial.

3- e elas são conceitos gerais de cor que são conceitos de propriedades que se aplicam às nossas sensações, tanto da visão quanto das intuições de cor. Ele também sustenta em sua tese, que as sensações de verde ou vermelho podem nos acessar seja de um objeto externo, pela afeição do olho, seja de memória ou imaginação, mesmo que os olhos estejam fechados.

1.1 O Construto do Cromatismo na Literatura

O cromatismo enquanto construto fenomenológico das operações perceptivas, recurso gerador de sentido em discursos literários, nos remete à própria materialização de um texto. Pode-se dizer que o discurso é muito mais o resultado de um ato de enunciação, como defende Ducrot (1987), do que uma configuração morfológica de encadeamentos de elementos linguísticos, embora ele se dê na manifestação lingüística e é uma materialidade de sentido. É Merleau-Ponty em seu livro *Signos* diz que:

a palavra, a que profiro ou a que ouço, é pregnante de uma significação que é legível na própria textura do gesto linguístico, a ponto de uma hesitação, uma alteração de voz, a escolha de certa sintaxe bastarem para modificá-la, sem jamais estarem contidas nela, pois toda expressão me aparece sempre como um vestígio, todas as ideias me são dadas apenas em transparências, e todo esforço para pegar na mão o pensamento que habita a palavra não deixa entre os dedos senão um pouco de material verbal. (PONTY, 2007, p. 95).

Ponty (1999, p.12) afirma que “quaisquer que possam ter sido os deslizamentos de sentido que finalmente nos entregaram a palavra e o conceito de consciência enquanto aquisição da linguagem nós temos a experiência”, a tal “experiência” também defendida por Ducrot (1987), vista anteriormente, a consciência de que somos a experiência de nós mesmos como meio de acesso direto àquilo que o sentido designa. Portanto, não se separa as essências da existência uma vez que esta traz consigo todas as relações vivas da experiência. E o filósofo complementa afirmando que é função da linguagem fazer as essências existirem, pois, na verdade, é através **e não por meio** (grifo nosso) da linguagem que as essências repousam na vida antepredicativa da consciência..

A obra literária da atualidade, e nela se inserem as narrativas lygianas, decorre da noção textual, constituída pelo conjunto explícito ou implícito de várias linguagens, assim, fica, cada vez mais claro, que as questões da linguagem se estendem dos recursos expressivos e passam a incorporar as dimensões discursivas nas quais estão inseridos os interlocutores, as relações que se estabelecem entre eles, os conhecimentos de que partilham as intenções e propósitos específicos do texto. Isto significa que são as leituras do escritor e sua vivência de mundo, o conhecimento e atualizações evolutivas

das teorias literárias que lhe atribuem a matéria prima necessária e precisa para a construção de sua obra.

A materialização do texto literário não está desvinculada da formação da própria linguagem poética, muito menos do que lhe concebe como estrato de formação os processos perceptivos que estarão permeados na linguagem das personagens, narradores e, certamente, dos próprios autores. A materialização de um texto literário é, pois, um conjunto de interações de significados, de percepções, que faz com que a informação, interpretação etc, ocorram. Nesse sentido, as trocas lingüísticas deixam de ser vistas simplesmente como sentenças e passam a ser entendidas como relações de poder simbólico.

Essa materialização textual depende de dinâmicas mentais internas dos sujeitos (o enunciador e o enunciado) que apresentam diferentes experiências, conhecimentos, crenças, valores, atitudes, signos (estes influenciam muito a percepção), como falados anteriormente, além de habilidades literárias comprovadas dos autores. Estas dinâmicas são apenas parte de um conjunto ora explícito, ora implícito de linguagens e fenômenos que ocorrem em todo processo de criação literária e, em especial, na obra contística de Lygia Fagundes Telles. Para tanto, demonstrarei, neste capítulo, o modo como os fenômenos cromáticos se formam nas percepções do receptor a partir da leitura da obra de arte, isto é, o lugar da imaginação e da memória nos processos perceptivos do leitor.

As reações humanas são possibilitadas por nossa capacidade de criação mental. O desenvolvimento da imaginação se realiza por acesso a novas informações, a imagens e a símbolos que elaboramos mentalmente. Isso é resultado de vivências e práticas culturais, da observação e do registro da natureza, bem como, de fenômenos científicos. Desse modo, a imaginação mobiliza os conhecimentos anteriores por meio de processos de evocação da memória de longa duração. Sua “matéria bruta” é o acervo de idéias, imagens, experiências, vivências emocionais e práticas culturais ali guardadas.

Dentre as funções mentais envolvidas no ato de criação no mundo da fábula – memória, atenção, percepção, pensamento e imaginação - talvez a imaginação deva ser a mais evocada pois, é ela o suporte que faz desenvolver o processo todo do pensamento e se utiliza de instrumentos mentais que dão autonomia ao processo imagético. Esse processo abriga: razão e sentimento, misticismo e cultura, criação e regras a seguir, razão e imaginação, conhecimento racional e conhecimento sensível, que, num esforço entre a técnica, o que se quer expressar, e o que se quer provocar, deixa (in)definidas as zonas dos escaninhos das sensações.

Laymert Garcia dos Santos prefaciando *No tear de palas: imaginação e gênio no século VIII* (ano, p.?), diz que Diderot já colocava problemas de tradução, de transposição, de interpretação, de decifração, de transformação e de imaginação para elucidar experiências de vida à luz de uma outra experiência de vida. Daí a evocação à hermenêutica da natureza, dos pressentimentos, das iluminações súbitas “levar à aceitação da imaginação como elemento fundador do conhecimento no campo das artes” (DOBRÁNSZKY, 1992 p.19).

No “Diálogo I” de POPPER e ECCLES em *O Cérebro e o Pensamento* (1992), Eccles ao responder o questionamento de Popper sobre como acontecem as impressões sensoriais, responde que estas vem através dos sentidos devido a nossas disposição inatas que derivam das formações genéticas e das memórias armazenadas através das quais nossos cérebros se tornam sensíveis à interpretação de estímulos e que funcionamos como uma espécie de “central” para as percepções (POPPER e ECCLES 1992 p.14) mas, somente após estarmos constituídos culturalmente como pessoa, como um “eu” que, em si próprio, é o resultado de aprendizagens uma vez que, nunca nos deparamos com antecedentes sem nenhuma experiência passada, nenhum conhecimento anterior. Daí as nossas interpretações serem retiradas de nossas experiências inatas ou aprendidas e que permanecem em nossa memória.

O tempo todo fazemos uso dessa “central” ou dessas memórias, pois estamos sempre baseados na imensa estrada de informações provindas de nosso cérebro e originadas pelos nossos órgãos dos sentidos. Todo esse processo depende de um cérebro que aprendeu meios sutis para a interpretação sensorial de elementos do passado, associado a um desafio provindo do mundo perceptível presente e que põe o cérebro ou nós próprios para trabalhar sobre ele. Ora, os sentidos, segundo Popper (1992), têm vários papéis em nossas vidas. Um deles, que nos desafia para a criação de *hipóteses*, é a percepção que é conseguida somente como o resultado de muitas etapas envolvendo a interação entre o estímulo que alcança nossos sentidos, a aparelhagem para interpretar os sentidos (tendo aí um poderoso elemento, mas não o único, dessa aparelhagem que é a memória, grande responsável pela imaginação) e a própria estrutura do cérebro.

Ainda segundo Dobránszky (1992, p.26), a imaginação é uma faculdade intermediária, ligada às sensações e preliminar a atividade da inteligência, que não apresenta o *status* de sensação direta nem a logicidade do raciocínio abstrato e pertence ao reino da *aparência transitória*, da passagem; enquanto que a imitação é a produção propositada de imagens, a criação de imagens semelhantes, o espaço onde a verdade e a

ilusão, o conhecimento e a opinião, a realidade e a aparência delimitam os objetivos do imitado.

A primeira, isto é, a aparência transitória, trata da imaginação de ideias, e a segunda, de objetos imaginados. Daí que a imaginação, como criação de um mundo fictício, que é o caso das narrativas literárias em estudo, pertence ao nível das impressões passageiras em oposição, por exemplo, à arte representativa: a *mimesis*.

É no nível das narrativas literárias que se pretende verificar o fenômeno do cromatismo que perpassa tanto a imaginação criativa do artista quanto a do leitor. A imaginação, sob a ação do entusiasmo do artista, é o meio pelo qual a imitação estética, no sentido criativo representativo, atinge uma intensidade mágica que, pensa-se transportar o leitor para as zonas da fantasia. Esses processos mentais que fazem parte da criação literária em qualquer artista, não imitam os objetos visíveis, mas remontam aos objetivos planejados por ele, enquanto artista, de onde provieram essas idéias-imagens iniciais.

Nesse sentido, Cassirer apud (DOBRÁNSZKY, 1992, p.32-3) fazendo uma relação entre a imaginação e a realidade diz que o poder criativo do artista, sua imaginação, que produz uma '*segunda natureza*', não consiste em inventar essa lei, em criá-la como que do nada, mas em descobri-la e demonstrá-la. E continua assim:

O poder do espírito do gênio artístico, tanto quanto o do científico, não consistem em se entregar sem entraves ao arbitrário, mas em nos ensinar a ver e conhecer o objeto em sua verdade, em sua determinação suprema. No artista e no pensador o gênio encontra sua necessidade suprema. (CASSIRER, 1992 p. 32-3).

Apresenta-se aí um conceito de artista estribado em sua competência, de expressar harmonicamente as coisas por meio da transferência das qualidades de sua alma diante do sensível. Dobránszky (1992, p.33) completa: “a razão humana, o olhar humano, estimulado pela percepção sensível é que gera o transbordamento para além de seus próprios limites”. Esse conceito de infinitude criativa determina as funções da imaginação como capaz de potencializar os dados sensíveis.

Lígia faz com perfeição essas transferências, como se pode observar já no título de um de seus contos: “Pomba enamorada ou uma história de amor”. Nele, a voz enunciativa não só estimula a imaginação do leitor, como também o fascina por meio de uma linguagem íntima, extremamente sensorial e detalhista, fazendo-o realizar uma

viagem que apresenta aparência transitória. São esses detalhes que formam as imagens esculpidas no leitor pela ficcionista que Dobránszky (1992) classifica esse procedimento como infinitude criativa. E, por uma leitura atenta, percebe-se que a imagem de *pomba*, logo desaparecerá, permanecendo apenas o discurso que compõe a personagem simbolizadora de uma história de amor ou do próprio amor.

É característica, neste conto, a presença de fatos oníricos. Aborda-se nele o relacionamento entre personagens viventes em mundos insólitos. No conto, aparece a grande fascinação do ser racional em querer aceitar as energias de outros mundos para, assim, melhorar o seu próprio mundo num interesse individual, pois que a personagem central se enamora e passa a viver *nesse e desse* enamorar-se. Ela é bastante enigmática desde o início do conto.

Nesse sentido, o leitor se depara com a omissão do nome, pois que a personagem recebe o codinome “Pomba Enamorada”. Isto resulta de estratégia de construção textual usada pela escritora que confere muitas possibilidades interpretativas devido ao forte apelo simbólico-cromático desse codinome. Os nomes próprios já agregam em si muitas informações acerca da personalidade de quem o carrega. Bachelard (1996) teoriza esse princípio, quando afirma:

Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome (BACHELARD, 1996, p.93).

O codinome “Pomba Enamorada” não apresenta nenhuma característica forte de pessoalidade da personagem, daí apenas subentender-se que ela seja pura, santa, inocente, pois, “pomba”, de acordo com Chevalier (1999, p.728), “é um símbolo de pureza, de simplicidade [...]. Todo esse simbolismo provém da beleza e da graça desse pássaro, *de alvura imaculada*, e da doçura [...]. O termo (pomba) está entre as metáforas mais universais que celebram a mulher.” Enquanto que “Enamorada” simboliza a dificuldade da escolha que enfrenta todo adolescente que chega à encruzilhada da puberdade, significa todo um período em que a própria faixa etária incita os jovens a viverem estados de eternos devaneios.

Esse processo de imaginação criativa não implica, necessariamente, predisposição do leitor para aceitar o que vem do mundo das palavras. Porém, são as

imagens sugeridas pelas palavras enunciadas pela artista que provocam essas sensações. O leitor apenas deixa-se entrar em contato com a realidade vivenciada pelos personagens do texto, o que proporciona que a interpretação do que foi lido seja capaz de transportá-lo a infinitas dimensões.

Pensa-se que o julgamento estético obtido pelo efeito das sensações, provocadas pelo cromatismo em Literatura, não pode ser definido senão em termos de subjetividade. O exercício das sensações pode ter um fundamento na objetividade, como no caso de “Pomba Enamorada”, mas apenas em relação ao funcionamento da aparelhagem, que compõe o cérebro humano, espaço onde se encontra a intencionalidade criativa do artista. Assim, pode-se deduzir que se trata de uma objetividade indicada pela intelectualidade do artista.

1.1 Fenômenos Perceptivos e Fenômenos Intuitivos

As narrativas de muito encantam o homem pela pluralidade das linguagens empregadas para construí-las. Daí que a linguagem ficcional, numa condição oposta à científica, pinta as narrativas, desde sempre, utilizando-se de códigos simbólicos muitas vezes oriundos das sensações de cor. O construto cromatismo encontra-se ligado, ora aos fenômenos perceptivos, ora aos intuitivos.

A maioria das noções espaciais dos fragmentos dos contos lygianos se passa, quase sempre, próximo a um jardim, uma fonte, um cemitério, uma barca ou interior de uma casa, recebendo assim uma forte dose de coloração, ou seja, da sensação perceptiva. Embora, o espaço nunca seja o mesmo em suas narrativas, Lygia (1999) consegue elaborar uma composição requintada, permeada de detalhes emprestados das cores, como podemos ilustrar, enquanto fenômeno perceptivo com uma passagem do conto “Venha ver o pôr-do-sol”, em que a personagem chamada Raquel vai ao encontro de Ricardo, um antigo amante, a convite deste, para “ver o pôr-do-sol”. Diz a passagem:

Perplexa, ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.

- Ver o pôr-do-sol! ... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso! ... Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr-do-sol num cemitério [...] (TELLES, 1999, p.64).

Segundo Bolzano (apud VON DUHN, 2003, p. 463-488), logo que se percebe uma cor particular, (nesta passagem os tons alaranjados de um pôr-do-sol) lembra-se de uma idéia, no caso da cor laranja passada em um outro pôr-do-sol registrado e, tão logo, observam-se traços, nessa passagem, que o laranja está sendo indicado pela hora, final da tarde e pela luz, ou falta desta, isto é, o estar escurecendo, inferi-se que já se tinha tido esta percepção anteriormente.

Na passagem transcrita, há a percepção de uma idéia de tons alaranjados vivenciada, pois já se conhece os tons cromáticos de um pôr-do-sol. É a “experiência”, descrita também por Ponty (1999), que leva o leitor ao conhecimento da idéia de tons de alaranjado presente: o pôr-do-sol que está na frente do leitor no momento em que ele (leitor) está fazendo a leitura. Então, esta é uma informação passada compondo a informação presente. Eis aí o resultado de um ato de enunciação em que o cromatismo envolve tanto o narrador quanto o leitor. Dessa forma, temos um fenômeno perceptivo.

E Bolzano (apud VON DUHN, 2003//04) complementa o raciocínio dizendo que quando se vê uma coisa, sobretudo quando se trata de uma coisa familiar, como é o caso de um pôr-do-sol que todos conhecemos, as experiências passadas que correspondem a essa percepção são revividas. É graças a esta associação, entre percepções presentes e passadas, que identificamos as cores que, independente da existência ou não de luz, as percebemos.

Segundo DUHN:

Bolzano antecipa os psicólogos descritivos e, sobretudo, explica a constância das cores em termos de cores-lembranças dadas por Hering em 1878 que dizia que nós associamos o branco com a neve, o amarelo com o ouro etc., porque nós reproduzimos experiências anteriores vendo objetos familiares e que, por consequência, nós percebemos objetos familiares com as cores relativamente constantes (2003, p. 463-488).

São essas espécies de “cores-lembranças” que fornecem os dados perceptivos para a construção da imagem de um pôr-do-sol, funcionando como reflexo do que se

deseja intencionalmente que se perceba. Ou melhor: *deixe-se influenciar, permita-se viver a cena*.

No momento da leitura, o interlocutor não se questiona sobre o fenômeno do cromatismo, ele apenas sente, não percebe que o enunciador “tomou emprestado da estrutura do mundo, constrói para o universo da verdade e do pensamento”, como disse Ponty (2000) e os tons de laranja da imagem pôr-do-sol independentemente do espaço cemitério o influenciam.

Ao manejar as suas narrativas Lygia produz um cromatismo que se mostra pela massa de fatos visíveis cuja verdade não é a coisa que se vê com os olhos nem a unidade global do mundo sensível, mas, o mundo inteligível determinado pelas operações autorizadas pelas entidades cromáticas por ela definidas e que dão ordem aos fatos, como se pode comprovar com o fragmento abaixo citado.

[...] dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr-do-sol. – E tomando-a pela cintura: - Sabe, Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai (TELLES, 1999, p.69).

As composições cromáticas, no entanto, não são puramente sensoriais, alegres e multicoloridas como a mostrada acima. O cromatismo é muitas vezes, *intuitivo* e pode está ligado ao estado emocional que cabe à personagem reviver traduzindo situações por ela vivida intuída e/ou sentida.

Segundo Ponty (1999), as pretensas condições da percepção só se tornam anteriores (intuição) à própria percepção quando, em lugar de descrever o fenômeno perceptivo como primeira abertura ao projeto, nós supomos em torno dele um meio no qual já estejam inscritas todas as explicitações e todas as confrontações que a percepção analítica obterá: “Se nós nos atemos aos fenômenos, a unidade da coisa na percepção não é construída por associação, mas, condição de associação, ela precede os confrontos que a verificam e a determinam, ela se precede a si mesma” (PONTY, 1999, p. 40).

Essa é a descrição pontyana do fenômeno intuitivo. Tomemos como ilustração um fragmento do conto “O Jardim Selvagem” (1999) para deixar claro como a ficcionista expõe o desejo de plenitude da palavra poética inscrita, construindo, dessa maneira, uma hipótese cromática na qual não se fazem associações para tornar

verdadeiro o fenômeno da percepção. Ela apresenta mais do que apenas uma representação, ela apresenta uma encarnação da realidade.

“O Jardim Selvagem” é um conto que desenvolve, dentre outros temas, a metáfora paterna, fundando-se, no questionamento de uma das mais traumáticas realidades humanas: os tabus, que em sua natureza psicológica, rejeitam qualquer motivo consciente, manifestando essa inconsciência que será cromaticamente apresentada.

À sua própria maneira, Lygia colore “as sombras do mundo inconsciente, criadas simbolicamente” (1999), fazendo-as competir com o real e levando o leitor a se permitir enredar nas essências psicológicas das personagens por meio das malhas cromáticas. O trecho escolhido faz parte de um diálogo noturno da personagem principal chamada Pombinha com sua sobrinha, quando ainda era criança, antes de dormir. A personagem narra experiências dela mesma com o irmão mais novo no passado. Vejamos a cena:

- Não sei, não sei, mas foi como se eu estivesse vendo Ed menino outra vez. Tinha pavor do escuro, só queria dormir de luz acesa. Papai proibiu essa história de luz e não me deixou mais ir lá fazer companhia, achava que eu poderia estragá-lo com muito mimo. Mas uma noite não resisti e entrei escondida no quarto. Estava acordado, sentado na cama. Quer que eu fique aqui até você dormir? Perguntei. Pode ir embora, disse, já não me importo mais de ficar no escuro. Então dei-lhe um beijo como fiz hoje. Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar. (TELLES, 1999, p.31) .

Nesta passagem, tem-se muito evidente o contraste entre claro e o escuro, luz e treva, passado e presente. Temos a sombra do passado se fazendo “ver” no presente de forma apenas intuitiva. É esse jogo do claro-escuro, do passado-presente que conduz toda a cena. É o negro da noite e a própria noite que encobrem/descobrem os pesadelos. E é, numa ambiência, também de luz e de treva, que todo o discurso de Pombinha e da tia tem lugar no presente. Constitui-se, então, um cenário com pouquíssima cor, como se pode observar na citação, mas tem-se evidente o grande desejo sexual da personagem pelo irmão. É, nesse contexto, Éros falando mais alto e, para encobrir seu pecado, (este aqui no sentido cristão, “Cristo-Rei!” dito a toda hora no transcorrer da narrativa) a personagem lança mão da metáfora paterna, que funciona, na narrativa, como interdição social (isso é sombra também), uma forma de conter os impulsos e as emoções, além da realidade presente, no momento da narração dela para a sobrinha.

Segundo Kant, apud Ana Vicentini de Azevedo, in *A metáfora paterna na Psicanálise e na Literatura* (2001, p.30), os tabus não diferem do imperativo categórico, o qual opera de maneira compulsiva e rejeita qualquer motivo consciente. Observa-se, aí, no presente da personagem, um fato que aconteceu psiquicamente no passado (o desejo, a proibição social etc.), que esteve guardado, escondido na memória e que agora vem à tona em forma de resíduo de uma história mental. Essas *trevas inconscientes*, bem projetadas por meio do construto do cromatismo intuitivo, percebidas pelo enunciatório e que Lygia faz com perfeição, como no fragmento a seguir:

[...] Tinha pavor do escuro, só queria dormir de luz acesa. Papai proibiu essa história de luz e não me deixou mais ir lá fazer companhia, achava que eu poderia estragá-lo com muito mimo. Mas uma noite não resisti e entrei escondida no quarto.[...] (TELLES, 1999. p. 31).

Ao contrário do fenômeno perceptivo em que se tem muito mais massa do que pensamentos, as tais “cores-lembranças”, a imagem evocada, é puro pensamento, por ser invisível, sem transição de uma imagem para outra. Esse funcionamento evidencia os sugestivos propósitos da contista de dizer o que ninguém vê e sua determinação em nada remete ao contato com as “experiências”.

A partir desse pressuposto, Ponty diz que “é segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é ‘mais antigo’ que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar” (PONTY, 2000, p.23). E complementa: “falamos e compreendemos a palavra muito antes de aprender que nossa realidade é o pensamento” (p.23).

Nesse sentido, a criação poética, se fazendo valer da fenomenologia, torna universal uma experiência particular, levando-nos, enquanto leitores, a percorrer seduzidos os seus construtos inventivos, os limites entre o real e a representação.

1.2 O Cromatismo enquanto Fenomenologia

A cor enquanto fenômeno sempre despertou o interesse dos estudiosos desde a antiguidade. Nossa dificuldade maior é não poder acessar uma bibliografia que descreva

a riqueza das cores empregadas em textos ficcionais, uma vez que a Literatura é arte e, como tal, as tessituras textuais, a “tela” e o “quadro” são repletos de cores-símbolos e cores-metáforas. Sem essa referência direta do cromatismo especificamente na Literatura, nos basearemos, principalmente, em Bolzano (apud VON DUHN, p. 463-488) que explica as sensações de cor julgando que elas têm uma causa externa, mas também apresenta o que a intuição capta e aciona.

Para ele, esses conceitos funcionam como leis que regulam nossa percepção das cores. Explica os processos cognitivos, estipulando leis estabelecidas sobre uma base de observações. Bolzano pressupõe que as sensações de cor são causadas por essas propriedades que são reais nos objetos, daí propor uma tese sobre o cromatismo como sendo *de propriedades*. Em seu estudo sobre as cores, no trabalho *Theory of science* (1973), estabelece uma distinção entre as cores sensoriais e não sensoriais, dizendo que as idéias percebíveis das cores não são conceituáveis, devido nossa percepção de cor não ter conteúdo conceitual, mas, ao contrário, nossas idéias gerais de cor, de som, de odor etc. são conceitos de propriedades sem conteúdo sensorial.

O teórico sustenta que esses conceitos de cor, de som e de odor agem como leis que regem a nossa percepção uma vez que nós as aplicamos às nossas sensações de cor, de som etc. O objetivo principal de Bolzano é explicar como nós determinamos isto que percebemos, considerando como as cores.

A tese bolzaniana do fenômeno da percepção das cores é que nos leva mais diretamente aos processos fenomenológicos pontyanos, nos quais nos detemos, nesta dissertação, principalmente no que esse filósofo classificou como *fenômenos perceptivos* e mais precisamente *nas essências* contidas neles.

O termo fenomenologia (“ciência dos fenômenos”) remonta a outros pensadores, no entanto, a fenomenologia enquanto movimento e método do pensar inicia-se com o filósofo Edmund Husserl e tem como lema o “retorno às coisas mesmas”, o regresso aos fenômenos, ao modo de aparecer vivido antes de ser tematizado. Nas palavras de Merleau-Ponty (1999), “trata-se de descrever e não de explicar nem analisar, é uma filosofia que estuda as essências colocando-as em suspenso, para compreender as ações de uma atitude natural” (1999, p.17). É uma *filosofia transcendental* que não se vincula ao empirismo. Antes, o embasa.

A fenomenologia, nesse sentido, faz retornar às coisas mesmas de uma forma distinta do retorno à consciência como no empirismo, ela busca a gênese, o natural, o espontâneo, partindo da noção de que não se apreende algo como existente se não se

experimenta primeiramente esse algo. Portanto, o experimentar esse algo é que chamamos de fenomenologia. Isto pressupõe, ainda, o buscar ligação, conexão entre o espetáculo do perceber e o mundo ao qual este se liga.

Dessa forma, a fenomenologia visa a todo universo da ciência que é construído sobre o mundo vivido, sobre a experiência do mundo e é o regresso a este mundo *antes* do conhecimento, mas de que o conhecimento fala sempre que é o objeto da fenomenologia.

Na perspectiva de Merleau-Ponty (1999) também tudo o que conhecemos do mundo, conhecemos através da nossa própria vivência, da nossa experiência singular; mesmo na ciência, o universo que esta constrói é edificado sobre as nossas experiências. Assim, a ciência nunca alcançará o mesmo sentido que o mundo percebido, pois este é um mundo vivido, é uma experiência vivencial que é descrita e a ciência é apenas análise desse mundo percebido. Por mais explicações que engendremos, o homem inicialmente é experiência vivida, é a fonte que origina e sustenta todas as explicações posteriores acerca dele, o «eu» enquanto ser humano existe por si só, está antes de todas as explicações possíveis e imaginárias provenientes dos saberes tematizados e assim entendemos a fenomenologia como uma descoberta vivencial e originária, a saber, toda a fenomenologia do nosso filósofo fundamenta-se no mundo da vida.

Destarte, o mundo, para Ponty, é um meio natural e é a origem de todos os nossos pensamentos e de todas as nossas percepções, e não fomos nós que o criamos ou constituímos, apenas o percebemos e o descrevemos. No fundo, o homem é o que é porque está no mundo e é neste que ele se conhece, o mundo surge como a casa ou fonte das minhas percepções e nunca o contrário como nos faziam crer os dogmáticos.

A Literatura, nesse sentido, são os modos de ver e conceber o mundo e que são passados a partir de cenários, poses, comportamentos, recortes. São portanto, os resíduos do mundo que são narrados, daí serem portadores de sentido. Esses ruídos falam, interrogam, informam, delíam, enfim: comunicam.

A literatura é, nesse contexto, uma arte relacional e Lygia com estratégia técnica e reflexão que privilegia as coisas do mundo, aborda os paradgmas vigentes apontando pelo meio do campo imagético relações de razão/emoção como nesse trecho do conto “A Barca” em que o tema da morte é visto com naturalidade:

Fiquei meio que sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei o xale que cobria

a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. [...] (TELLES,1999, p. 45).

Ou ainda, natureza/cultura como nesse fragmento de “As formigas” em que temas como o da realidade educacional brasileira é exposto:

Nenhuma pensão nas redondezas oferecia um preço melhor a duas pobres estudantes, com liberdade de usar o fogareiro no quarto, a dona nos avisara por telefone que podíamos fazer refeições ligeiras com a condição de não provocar incêndio (TELLES,1999, p.100).

Esse segundo “fato do mundo” (inclusive foi vivenciado por mim e minhas companheiras de Mestrado) trata-se de uma enorme realidade da cidade (de Goiânia) que funciona como polo catalizador tanto na área médica quanto educacional. Como se vê, as percepções do mundo passam a fazer parte da estrutura ética-estética do fazer literário de Lygia Fagundes Telles.

Ponty define o idealismo fenomenológico como idealismo constitutivo sendo, portanto, o tema fundamental e central na filosofia fenomenológica. A constituição não trata apenas do mundo, nem apenas da experiência transcendental. O tema da constituição na fenomenologia requer sempre a correlação necessária entre mundo e transcendental, ou seja, a constituição da objetividade na subjetividade pura.

A *constituição transcendental* trata da constituição do mundo, ou ainda, de como todo ser do mundo se constitui no campo transcendental. A constituição depende inicialmente do caráter intencional da consciência, mas também da autoconstituição do eu através do tempo fenomenológico. Parte-se de uma colocação pontyana na qual o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que “ligariam as sensações aos aspectos perspectivados do objeto” (PONTY, 1999, p.5).

O texto artístico, sendo “o mundo”, está, portanto, ali. É a obra. A leitura da arte literária concede-nos sempre um novo conhecimento ou uma nova possibilidade de verdade. Pois a literatura é um discurso que busca o verdadeiro, as coisas do mundo, mas sem quaisquer conjuntos de formas impositivas de verdade, a não ser a convenção da linguagem. É assim que a arte literária causa, provoca no leitor, uma experiência estética que, ao mesmo tempo, está presente no texto artístico e faz parte do

conhecimento daquele que, ao analisar esse objeto, sente-se parte integrante do narrar, uma vez que o narrado é a aventura humana em seus trajetos pela vida.

Embora esteja sempre conectada aos acontecimentos históricos e sociais, a contística de Lygia é, fundamentalmente, a exposição de estados mentais. Seus contos procuram surpreender o sujeito leitor por meio de sua palavra, o que o faz conhecer a si mesmo enquanto sujeito e aos outros. A dinâmica de seu processo de escrituração materializa tanto as imagens mentais das personagens surpreendidas no presente de seu discurso, quanto os vãos de julgamento e análise dos seus leitores. Assim, se entende os textos lygianos como artísticos que apresentam a capacidade de nos trazer o novo oriundo do já conhecido.

O verdadeiro tema da fenomenologia não é nem o mundo, de um lado, nem de outro uma subjetividade transcendental que se trataria de *l'he opor*, mas o *vir a ser* do mundo na constituição da subjetividade transcendental. Ponty diz que

o real deve ser descrito e não construído ou constituído, pois, a cada instante, nosso campo perceptivo é preenchido de reflexos, de impressões fugazes as quais não podemos ligar de maneira precisa ao contexto percebido (PONTY, 1999, p. 5).

Nesse sentido, a explicação de Ponty não dá conta do ato ou processo criador em toda a sua completude. A expressão das sensações e dos sentimentos, por exemplo, material complexo, mas tênue e difícil de capturar, carece de um grau de conhecimento substantivo. É verdade que o leitor cria uma obra bastante diferente da imaginada pelo escritor, mas não se pode dizer que essa criação seja ilimitada. Como pode-se perceber no fragmento abaixo do conto “O menino”:

O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda, quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoli-o com esforço, como se fosse uma bola de papel. (TELLES, 1999 p.95)

A expressão resultante dos textos de Lygia evidencia uma experiência da memória do leitor fundada num conhecimento simbólico que se adere, como disse Bolzano em se tratando das cores, à pele das personagens e o transporta ao percebido que é a disposição da própria vida. Assim, entre o que a artista quis fazer e o que o leitor

acredita ver, existe a obra. Ela é que é real. Sem ela a recriação do leitor, ilimitada ou não, fica impossibilitada. Destarte, a subjetividade transcendental na arte literária pode ser tanto o próprio leitor uma vez que é este quem inventa outra obra, quanto a própria obra, pois, é desde ela que este mesmo leitor inventa a outra.

No *Dicionário de filosofia*, Abbagnano afirma que o mundo efetivo devidamente modificado e a subjetividade pura formam uma comunidade radical e indubitável, a qual determina uma relação constitutiva tal como um entrelaçamento ontológico especulativo uma vez que está distante da ciência (ABBAGNANO, 2006, p. 268).

Desse modo, buscar a “essência da consciência” não é fugir do universo das coisas, mas reencontrar essa coisa que está presente em mim da mesma forma que buscar a consciência do mundo não é buscar a idéia mundo. Ponty (1999, p.6) fala que essa busca da consciência e do mundo fora de si, reduz tanto o mundo quanto o idealismo transcendental uma vez que, a simples correlação de nosso conhecimento, se torna imanente à consciência e através disso à qualidade que as coisas possuem por elas mesmas, sem depender de outras coisas, estará suprimida.

O valor de um conto ou qualquer outra criação artística deve ser medido pelas possibilidades de combiná-las com outros mundos. Assim como as personagens lygianas que vivenciam histórias *do e no* mundo e que apresentam a capacidade de nos trazer o novo oriundo do já conhecido, a escritora, através de sua criatividade e inventividade, nos faz apreciar a realidade da vida, a existência ou não dos destinos, bem como, a violenta e pura elevação da alma.

De tudo o que foi dito até agora, não se pode deduzir, de modo algum, que a obra de Lygia não apresente a qualidade das coisas apresentadas por elas mesmas como sugere Ponty, basta atentarmos para os seus jardins com fontes ou alamedas em cemitérios, pessoas drogadas ou ainda as luas crescentes. Nem a paixão nem a verdade podem ser introduzidas em uma obra, senão com benefícios para esta, já que podem servir para aclarar ou para potencializar o seu efeito global.

O verdadeiro artista há de se esforçar sempre, antes de tudo, em criar correlações de conhecimento do leitor com as coisas do mundo em vez de reduzi-las a um papel propício ao objetivo pretendido, e depois moldá-las, tanto quanto possível, com a estratégia da beleza artística, como se fosse um programa de significar.

Ponty é um estudioso da obra de Husserl e concorda com este quando diz que há duas espécies de ciências: as ciências de fatos, ou *fáticas*, que se apoiam na experiência

sensível e as ciências de essências, ou *eidéticas*, com fundamento nas essências. Esta divisão está em função à doutrina de que; temos uma intuição das essências, ao mesmo tempo em que exercemos a experiência sensível, o fenômeno aqui, é simultâneo.

As ciências fácticas, ainda que se ocupem dos elementos sensíveis, se baseiam nas ciências *eidéticas*, cuja lógica utiliza. Além disto, cada experiência sensível contém uma essência, que é, ao mesmo tempo, percebida pela intuição mental. A matemática e a filosofia são ciências *eidéticas*, no entender de Husserl (Apud Ponty 1999), porque se ocupam simplesmente da essência, à qual descrevem e examinam em suas conexões essenciais. Todas as ciências fácticas se baseiam nas *eidéticas*, porquanto usam a lógica e a matemática (que são *eidéticas*).

Disso vem a *célebre redução fenomenológica* como uma prática metodológica da fenomenologia, a que, segundo Ponty, Husserl deu bastante importância chagando a depender muito tempo em compreender-se a si mesmo. Destacou as modalidades de redução: a *epoché*; a redução *eidética*; a redução *transcendental*. A *epoché* - a partir do significado grego de estado de dúvida, suspensão do juízo - consiste na suspensão do juízo a respeito de qualquer opinião; tem por propósito ir em busca simplesmente dos dados.

Já a *redução eidética*, ou das essências, no postulado pontyano, é tida como uma antítese e coloca entre parêntesis a existência individual da coisa, para que reste apenas a consideração do mais imediato, que ela oferece é a resolução de fazer o mundo aparecer tal como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos é, segundo o postulador, “a ambição de igualar a reflexão à vida irrefletida da consciência.” (PONTY, 1999, p.13). Ainda sobre redução fenomenológica, para Ponty, devemos perceber o mundo da seguinte maneira:

Se eu dissesse, com o sensualismo, que ali só existem “estados de consciência”, e se eu procurasse, através de “critérios”, distinguir minhas percepções de meus sonhos, eu deixaria escapar o fenômeno do mundo. Pois se posso falar de “sonhos” e de “realidade”, se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o “real”, é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário (PONTY, 1999, p.13).

Portanto, Ponty sugere que devemos descrever o mundo da forma que nós o percebemos uma vez que posso pôr em dúvida o real, então essa distinção já estava

implicitamente feita por mim antes do processo analítico. Certamente eu tinha uma “experiência do real assim como do imaginário”. O que precisamos então é descrever essa percepção do mundo como aquilo que funda a nossa idéia da verdade. É preciso, pois, dizer que o mundo é aquilo que nós percebemos (PONTY, 1999, p.14). Em “A Ceia” no trecho:

Sentaram-se numa mesa próxima ao muro e que parecia a menos favorecida pela iluminação. Ela tirou o estojo da bolsa e retocou rapidamente os lábios. Em seguida, com gesto tranqüilo, mas firme, estendeu a mão até o abajur e apagou-o (1999, p.47).

Temos, nesse fragmento, descrita uma situação do real das mais variadas formas, na qual o narrador é quem conduz o leitor aos processos perceptivos das coisas do mundo. Ora, buscar-se um canto em que a iluminação seja desprestigiada e ainda próximo a um muro, disso, só se pode inferir que quem buscou essa situação, não quer ser visto, quer a obscuridade, esta é a idéia da verdade, é a coisa do mundo, conhecida.

Por outro lado, o fato de a personagem ter tirado um estojo da bolsa ali na própria mesa do restaurante, também é uma coisa do mundo e carrega uma simbologia social muito grande chegando a ser uma referência mesmo sobre os costumes e experiências latino-americanas, essa é a percepção oriunda do real.

Tanto a ação comportamental quanto a cultura presentes no fragmento mostram que o descrito é essa percepção do mundo como aquilo que funda a nossa idéia da verdade. O que foi dito pela autora, foi o percebido tanto na sua dimensão comportamental quanto na social sul americana, tanto por ela quanto pelo leitor.

Na literatura de Lygia, memória (verdade) e invenção (literariedade) confundem-se e misturam-se sob a égide da “idéia”. Em boa parte dos seus contos, notam-se os mergulhos nos detalhes sociais por meio de incógnitas, enigmas e charadas que nos faz julgar a procedência dos fatos, discernirem os motivos e as inclinações das pessoas assim como ajuizar suas ações com critérios sensíveis, compassivos, pois que pedem o afago da percepção do mundo. Isso é fazer parecer o mundo tal como ele é como sugere Ponty.

Já a *redução transcendental* coloca entre parêntesis (mais do que consideração da existência) tudo o que não diz respeito à consciência pura; desconsidera a realidade do objeto, para retê-lo simplesmente como referência da vivência intencional. Daí que o idealismo transcendental, segundo Ponty, também reduz o mundo, pois, ele o toma por certo, e faz valer como simples correlativo de nosso conhecimento de forma que a

aseidade das coisas fica suprimida como já falado anteriormente. Diz Ponty que a melhor fórmula da redução é a que dava Eugen Fink, o assistente de Husserl quando aquele discorria sobre uma admiração diante do mundo. Dizia ele:

a reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal (FINK apud PONTY, 1999, p.10).

Continuando seus estudos da redução, diz Ponty que a percepção não é uma ciência do mundo, ela é o fundo em que todos os atos se destacam e a própria percepção é pressuposta por eles. O mundo é o meio natural onde os pensamentos e percepções humanas são explicitados. Para ele o mundo é o grande teatro do imaginário. E conclui: “quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de uma verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo” (PONTY, 1999, p.6). Esse princípio aplica-se muito bem à personagem do conto “Pomba Enamorada ou uma História de Amor”:

Ela foi à Igreja dos Enforcados, acendeu sete velas para as almas mais aflitas e começou a Novena Milagrosa em louvor de Santo Antonio, isso depois de telefonar várias vezes só pra ouvir a voz dele (Antenor). No primeiro sábado em que o horóscopo anunciou um dia maravilhoso para os nativos de Capricórnio [...] telefonou de novo e dessa vez falou [...] (TELLES, 1999, p.131).

O princípio pontyano de que o mundo é o meio natural onde a verdade e as percepções são encenadas. A literatura diminui a distância entre a sutileza do mundo e a ciência do humano, pois é registrando os anseios, as realizações e os fracassos deste que aquela tem seu lugar. Se a literatura diz algo, é porque nela fala um sujeito e dessa fala extrai-se a testemunha da essência humana.. Testemunha, principalmente, do esforço do conhecimento desse humano no mundo, já que a literatura é uma arte cuja inferência básica é a humanidade em seu humanismo.

Talvez pelo fato de que a vida desta personagem também seja rodeada de perigos, incertezas e solidões que ela faz parceria com as magias. Ora, semanticamente magia é uma espécie de mágica, fantasia, estar fora do mundo real, mas é absolutamente do mundo real o desejo humano de recorrer às magias para a resolução de problemas. Essa personagem pratica muitas atividades voltadas a cultos e seitas, ela respeita a

numerologia dos astros, dos horóscopos e até das promessas a Santos dos quais ela se faz devota. Comprova-se a fragilidade humana da personagem e sua grande relação com o mundo do devaneio, fora da razão, mas, que sempre faz parte das coisas do mundo, ou seja, da razão.

Para o leitor, a atitude da “Pomba Enamorada” é de grande estranheza. Bachelard explica, em *A poética do devaneio* (1996), muito bem a origem desse tipo de comportamento, que faz parte das coisas do mundo, quando diz:

Assim, as imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância. (BACHELARD, 1996, p. 95).

Pomba Enamorada é uma mulher que luta por um amor não correspondido, ela quer se livrar da provável solidão sofrida na infância a qualquer custo e se comporta fora de nossa realidade objetiva. Mas ela vive, entretanto, no mundo dos sonhos que é uma característica de um sujeito consagrado ao mundo. Com o exposto acima, comprova-se que a literatura manifesta esse humanismo não apenas no aspecto individual, mas também, no social já que a opção pelas coisas mágicas faz parte do comportamento social da população brasileira.

A literatura nesse contexto, é uma estética que se empenha em realizar o acontecimento da verdade, sempre levando em conta a experiência humana, daí ser o teatro do imaginário. Sua sedução se exerce para nos tornar também atores da mesma experiência.

A fenomenologia, como método, consiste no tratamento adequado do que é dado imediatamente como conteúdo conhecido; não se ocupa com o que vem depois e que pertence à continuação do saber. Em fenomenologia, como método, a acepção de fenômeno é muito mais ampla que anteriormente se dizia com este termo, por exemplo, em Kant (1974), apenas se dizia dos fenômenos sensíveis. Daí nos questionarmos sobre o que é a sensação.

Segundo Ponty (1999), a sensação inicia a percepção, é a sua gênese, aqui o filósofo se opõe drasticamente aos clássicos que associavam a percepção à linguagem, por exemplo: eu sinto o azul. Isso não é a sensação. Para ele, a sensação pura será a

experiência instantânea e pontual. Dizer que eu sinto o azul, não corresponde em nada que eu tenha tido a experiência, não prova nada em termos absolutos.

Tendo como base a idéia pontyana de que uma sensação é que inicia uma percepção, paremos para sentir o provocado em nós pelo fragmento a baixo ainda do mesmo conto “Pomba Enamorada”:

No dia do Baile das Hortênsias, comprou um ingresso [...] e pediu à dona do salão que lhe fizesse o penteado da Catherine Deneuve que foi capa do último número de *Vidas Secretas*. Na tarde seguinte comprou o disco *Ave-Maria* dos Namorados na liquidação, escreveu no postal a frase que Lucinha diz ao Mário na cena da estação, Te amo hoje mais do que ontem e menos do que amanhã, assinou P.E. (TELLES, 1999, p.134).

É evidente que ela é alfabetizada e gosta de ler, mesmo que seja o horóscopo e romances, é familiarizada com temas musicais da época, ou seja, possui uma base intelectual razoável para expressar suas idéias afetivas por meio da escrita isso sem contar a sua cultura cinematográfica, mas isso é oriundo da linguagem, das palavras escolhidas para a tessitura textual, isso pertence à continuação do saber.

No entanto, o narrador descreve a personalidade da personagem Pomba Enamorada com a presença fortíssima de tudo que é sensível e que caracteriza sua fantástica tendência ao mundo das ilusões, do devaneio. A Pomba é um ser especial, criada para transpor o leitor a mundos desconhecidos, com a finalidade de comparar mundo real e mundo imaginário, é hesitante, e acima de tudo, instiga o leitor a conhecer outras maneiras de analisar o comportamento humano, isso é a fenomenologia, isso já é o que é imediatamente conhecido, é o que é sentido imediatamente ao momento da leitura. Bachelard observa que:

Os poetas ajudam-nos a afagar as nossas felicidades de alma. Naturalmente, o poeta nada nos diz do nosso passado positivo. Mas, pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados. (BACHELARD, 1996, p.100).

O prazer mais intenso, mais elevado e mais puro não se encontra mais que na contemplação do belo. Quando se fala de beleza em fenomenologia, não se entende precisamente uma qualidade, como se supõe, mas uma impressão: em suma, tem-se

presente não o que vem do intelecto ou do coração, mas, o que resulta da contemplação do belo. Nesse fragmento sentimos imediatamente a leveza da personagem. Ela é assim, pura de idéia e Lygia consegue por meio de sua arte, acender em nós essa sensação.

A *Gestalttheorie* afirma que uma figura sobre um fundo é o dado “sensível” mais simples que podemos obter. Ponty critica veementemente essa afirmação dizendo que isso não é real uma vez que o caráter contingente da percepção é que nos deixaria livres para uma análise fenomenologicamente ideal. Para Ponty (1999), trata-se do fenômeno perceptivo, o “algo” que estará “sempre” (grifo nosso) no meio de outra coisa e esse “algo” não nos oferece nada para se perceber e que é somente a estrutura da percepção efetiva que podem nos ensinar o que é perceber. A noção clássica de sensação não era a reflexão, mas um produto tardio do pensamento voltado para os objetos, ou seja, o elemento mais distanciado da fonte constitutiva e, por isso mesmo, o menos claro. E ele conclui:

Portanto, a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. Se a introduzem, é porque, em vez de estarem atentos à experiência perceptiva, a esquecem em benefício do objeto percebido. Um campo visual não é feito de visões locais. {...} Um dado perceptivo isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo (PONTY 1999 p.24,5).

Ponty evidenciando o prejuízo deixado pelos clássicos, não aceita definir a sensação pela impressão pura, mas afirma que:

ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um lá. O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto (PONTY, 1999, p.25).

A intuição das essências, a pura impressão, implica na passagem obrigatória aos estudos fenomenológicos, da orientação ingênua do mundo natural à orientação verdadeira do campo perceptivo. Tal orientação requer uma atitude transcendental, uma modificação no modo de tratar as ciências a fim de conduzi-las às suas raízes, ou seja, à sua gênese ao algo que nos faz perceber, sentir.

As ciências tendem a ser positivas e passam a existir no plano da possibilidade por meio da disciplina, ou seja, tratam de descrever as formas essenciais fundantes dos

fenômenos existentes. Elas se ocupam da constituição originária de suas teses e fenômenos e não das sensações e impressões.

Quando um texto faz uso das técnicas e modalidades perceptivas como é o caso do silêncio no fragmento abaixo de “As pérolas”:

o piano inesgotável, o ar morno da noite de outubro, tinha ainda que ser outubro com aquele perfume indefinível da primavera. A folhagem parada. E os dois, ombro a ombro, palpitações e controlados, olhos fixos na escuridão. “Lavínia e Roberto já foram embora?” – perguntaria alguém num sussurro. A resposta sussurrante, pesada de reticências: “Estão lá fora na varanda”. ” (TELLES, 1999, p.77).

Aqui, a orientação transcendental nos é dada, não pelas leis da física, responsáveis pela constituição ordinária da ausência de ruídos, mas, pela sensibilidade e impressão que são responsáveis pela nitidez com que desvendamos o pensamento do personagem que se encontra em estado taciturno. É por meio dessa impressão que não está transparente mas, evidente, que o leitor é conduzido a intuir o silêncio, a escuridão, o desassossego, o que se passa na mente soturna do personagem.

Gerar um sistema de sensações e criar seres de sensação exige método que, certamente, varia de escritor para escritor. Lygia tem sua própria fórmula, seu próprio método. Esta fórmula própria encontra-se na maneira como se fundem em seus escritos as diferentes vibrações provocadas pelas sensações que os constantes contrastes de interior e exterior despertam no leitor as percepções mais intensas.

Reconhecer os escaninhos íntimos, os planos de um sistema de sensações é que despertam o pormenor encantatório do olhar do leitor que registra e passa, as matérias presentes acusando as diferenças das superfícies, o gosto das texturas, uma presença cromática que ora aparece aderida às coisas e ora parecem mutações que os percursos interpretativos acusam e sobrepõem aos dados recolhidos.

Lygia busca sempre envolver pelos materiais, como o perfume indefinível de primavera, ela respeita esse material, mas usa-os, avança na sua descoberta na incorporação dum discurso cujas palavras já surgem com nitidez no seu dizer. Essas palavras são retiradas do vocabulário simples do dia a dia, mas que sem pretensão de tradução, a sua tessitura literária vai com propriedade elaborando.

Para Ponty, a qualidade nunca é experimentada imediatamente e toda consciência é consciência de algo sendo esse algo não necessariamente identificável e apresenta duas formas de nos enganarmos sobre a qualidade: uma é justamente fazer

dela um elemento da consciência quando ela deve ser “para” a consciência (grifo nosso) e tratá-la como impressão, sem observar um sentido; outra é crer que esse sentido e esse objeto, em se tratando de qualidade, seja pleno e determinados como o empirismo queria definir. Para ele, a sensação é um elemento da consciência e diz: “O visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende “pelos” sentidos” (PONTY, 1999, p.28).

Nesse sentido e ainda segundo Ponty (1999), se tivermos uma superfície colorida, esta para nós, terá a mesma cor em toda a sua extensão o que não é real uma vez que, os limiares cromáticos das diferentes regiões da retina a fazem aqui vermelha, ali alaranjada, em certos casos até acromática. Daí que a grandeza aparente de um objeto vai variar sempre e a sua cor também será aparente com as recordações que dela temos. Então, os processos sensoriais são acessíveis a influências, além das diferentes partes do conjunto, da cor e da qualidade, apresenta um *sentido* particular. Dessa forma, o sensível não deve ser definido como o efeito imediato de um estímulo exterior.

Além do mais, o filósofo não define sensação como sendo fisiológica ou um fato da psique uma vez que, para ele, o próprio acontecimento fisiológico obedece a leis tanto biológicas quanto psicológicas e que esse fenômeno deve ser compreendido como um processo de integração em que o texto do mundo exterior não é recopiado, mas constituído. A palavra indica apenas uma direção, nunca uma função primitiva. Isso nos leva a crer que a sensação é como uma rede interativa na qual os “nós” aparecem, cada vez mais claramente.

Como citado anteriormente, as reações humanas são possibilitadas por nossa capacidade de criação mental. O desenvolvimento da imaginação se realiza por acesso a novas informações, a imagens e a símbolos que elaboramos mentalmente. Isso é resultado de vivências e práticas culturais e da observação e registro da natureza e de fenômenos científicos.

A imaginação mobiliza os conhecimentos anteriores por meio de processos de evocação da memória. Sua “matéria bruta” é o acervo de idéias, imagens, experiências, vivências emocionais e práticas culturais ali guardadas.

No fragmento:

No escuro eu sentia essa paixão contornando sutilíssima meu corpo. Estou me espiritualizando, eu disse e ele riu fazendo fremir os dedos-asas, a mão distendida imitando libélula na

superfície da água mas sem se comprometer com o fundo, divagações à flor da pele, ô! Amor de ritual sem sangue. Sem grito. Amor de transparência e membranas, condenado à ruptura. (TELLES, 1999, p.147).

Lígia, então, evoca uma disciplina como a física e a transforma numa ontologia da natureza. A sensação percebida aí, não é nem fisiológica nem psicológica, antes constituída em que esse fenômeno é compreendido como um processo de integração em que o texto do mundo exterior não é recopiado, mas constituído, a expressão “fremir os dedos-asas” indica a direção do processo de percepção, jamais terá uma função primitiva uma vez que jamais os dedos serão ou foram asas, nem mesmo os dedos dos mágicos conseguirão esse valor. É isso que nos leva a perceber a sensação e compreender bem a aderência do percebido a seu contexto.

A divisão principal entre as ontologias que se constituem no campo transcendental está entre ontologia *formal* e *material*. Todas as disciplinas existentes e as possíveis se enquadram numa destas regiões de ser. Toda ciência presente no plano natural só pode ser estudada na fenomenologia se reduzida de seu conteúdo natural. O fremir das asas de uma libélula sobre a água, o material, é que dá origem aos fenômenos transcendentais, o percebido, sobretudo, quando se trata do universo feminino e suas diversas facetas, as percepções e desejos próprios da mulher. Essa pode ser uma vivência emocional gerada por uma prática cultural.

Dessa forma, não se estuda mais o fenômeno, mas as estruturas de possibilidade que determinam ou dão sentido ao aparecimento do fenômeno. A constituição transcendental destas disciplinas, suas relações essenciais remetem ao problema mais geral da constituição do mundo na experiência transcendental.

Ponty discorre, então, sobre a associação e a projeção das recordações como Ducrot e Enid citados anteriormente, para decompor a noção de sensação e diz que antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores. Dessa forma, o apelo às recordações experimentadas explicará os dados e darão um sentido ao caos sensível. A questão agora é: O que desperta a “cor da recordação?” Dessa feita, o filósofo responde dizendo que as recordações vêm da memória e não da visão, como poderia parecer, e exemplifica:

Assim, em um quadro plano bastam algumas sombras e algumas luzes para produzir um relevo, em uma adivinhação alguns galhos de árvore sugerem um gato, nas nuvens algumas linhas confusas sugere um cavalo. Mas só depois a experiência passada pôde aparecer como causa da ilusão, foi preciso que a experiência presente primeiramente adquirisse forma e sentido para fazer justamente voltar esta recordação e não outras. É, portanto sob meu olhar atual que nascem o cavalo, o gato, a palavra substituída, o relevo. As sombras e as luzes formam do quadro formam um relevo imitado o fenômeno originário do relevo, em que elas se encontravam investidas de uma significação (PONTY, 1999, p.45).

Desse modo, para Ponty, perceber não é uma pura operação de conhecimento nem experimentar muitas impressões portadoras de recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma infinidade de dados um sentido imanente que justifique às recordações, é o sujeito estar diante do mundo como o cientista está diante de suas experiências. Recordar não é trazer à consciência um quadro do passado, mas enveredar no horizonte do passado e buscar desenvolver perspectivas até que essas experiências sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal.

A lógica pura pensada isoladamente pela atitude natural, ou seja, fora do estudo fenomenológico, ignora as percepções analíticas oriundas das impressões das experiências passadas e as inserções das essências no campo da consciência. O cromatismo vem fazer parte desse método de escrituração de Lygia Fagundes Telles como elemento constitutivo, como construto gerador de sentido e não apenas como mais um dado de observação que busca recopiar apenas o mundo exterior.

Certo de que uma sombra está sempre muito próxima de um corpo e de que esta sombra só surge se se pensar nela é que Ponty (apud Mantovani 2003 p. 43-54) assevera que a compreensão e a interpretação só serão válidas e fiéis a esta sombra se, na procura pelas significações postas, elas permitirem pensar não o que já foi pensado, mas o que se esconde subjacente ao pensado.

A constituição destas significações formais na consciência depende de uma mudança de olhar operada em cada ato do eu. O primeiro passo é voltar-se ao correlato intencional, isto é, saber que há uma sombra e ir até ela, colocar-se na própria sombra para ter revelado a relação do pensamento com o mundo formal produzido na consciência.

Daí Ponty dizer, em sua obra *O filósofo e sua sombra* (1975), que a história da filosofia a de se fazer, fenomenologicamente, é a do subentendido e que, na ordem do subentendido, a busca da essência e da existência não é oposta, é a mesma coisa. (PONTY, 1975, p.431).

O universo de sensações que o fragmento abaixo do conto “O Menino” em que o filho presencia o envolvimento da mãe com um homem desconhecido no escuro do cinema, configura-se um exemplo de forma bastante subentendida na arte de Lygia. Observe-se:

- Agora sim! – disse baixinho, desembulhando o tablete de chocolate. Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.
O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo?! Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto. Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la. (TELLES, 1999, p.94-95).

Como se pode perceber, nesse fragmento há intervalos de sensações, momentos únicos, que têm início num cinema abrindo-se ao infinito, através do sonho e do devaneio de uma criança, e nas linhas da escritora, para infinitos espaços interiores.

As tessituras de Lygia têm como pretexto um pormenor íntimo da casa ou da rua, uma inscrição, uma porta, um espectro de luz, um ponto de vista, uma percepção, uma sensação da cidade, abrindo para o mistério, para o desejo de um lar, para o medo e a vertigem do interior. Interior da criança? Da mãe? Ou o espaço interior de cada um de nós? E é assim que se dá o apelo às nossas recordações experimentadas e que formam o quadro do subentendido, todos sabemos e conhecemos a cor da traição, principalmente de uma mãe que está acompanhada de um filho homem e criança. Aí, tem-se explicado o porquê de os dados darem sentido ao caos sensível.

Nesse processo misto de fenômenos perceptivos, as cenas que o menino viu e os intuitivos, as cenas percebidas pelo leitor por meio das ações comportamentais como a escuridão do interior do personagem ou por meio de outra coisa que denominamos de “algo”, e que não nos oferece nada para se perceber e que é somente a estrutura da

percepção efetiva que pode ensinar-nos, é que o cromatismo se configura enquanto fenomenologia.

Somente a fenomenologia pode dar aos conceitos da lógica formal uma validade verdadeira e racional. Em particular é ela que nos faz compreender que as verdades *a priori* da lógica colocam em jogo as relações que unem a possibilidade de um preenchimento intuitivo da proposição à forma sintática pura da proposição, e que esta possibilidade é ao mesmo tempo a condição de uma validade possível.

Esse preenchimento intuitivo é que provém das impressões retidas na memória da artista e que, por meio de uma redobrada atenção intelectual (intencionalidade, jogos de palavras, esses elementos oriundos da percepção, são ordenados não numa cópia real do exterior, mas numa imagem existente no espírito dela que, partindo dessa ordenação seleciona os elementos sensíveis e reproduz o conteúdo dessa realidade sensível pelas cores.

O que pretendemos comprovar por meio da Fenomenologia da Percepção, enquanto conceitos desenvolvidos por Merleau-Ponty, centrando o olhar no método fenomenológico, voltado, especificamente, para o estudo da percepção, é chamar a atenção para o aspecto cromático na construção das narrativas de Lygia F. Telles. Mais do que histórias narradas procuramos, pelo menos segundo essas leituras teóricas, des(construir) ou re(construir) as articulações e configurações que o próprio cromatismo ganha ao adentrar a construção dessas narrativas, o que nos permite contemplar, ao mesmo tempo, pela leitura crítica, a beleza-brilho de uma cena num jardim, como em “Jardim Selvagem”, e a emoção contida nos escaninhos da alma de uma mulher, como em “Pomba enamorada ou uma história de amor” “que, metaforicamente, numa espécie de abismo invisível, deixa transparecer seus fracassos.

Nesse sentido, do visível traduzido pelo fenômeno físico e do invisível pelo psicológico, Ponty diz com veemência que: “o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” e postula: “em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo” (PONTY, 2007, p.15).

2 O JOGO DIALÉTICO LUZ E SOMBRA

A cor participa de diversas formas em nossa percepção ao mesmo tempo em que a percepção cromática em um sujeito é construída durante toda a sua vida. A cor é uma das principais características agregadas aos objetos percebidos juntamente com o cheiro, o ruído, a forma, o gosto e outros. Daí, em nossa cultura, termos dificuldades em intuí de maneira a apreciar e utilizar uma cor por sua função ou tê-la como referencial.

Em Literatura, são raras as discussões em torno da importância das cores na geração das imagens. Geralmente, as discussões do cromatismo nessa área, voltam-se para elementos constituintes como o cenário por exemplo, em que os impactos tecnológicos na produção deles para o cinema, teatro ou televisão são meticulosamente planejados. A imagem literária, em se comparando com a pintura, não é análoga, pois, aquela recebe a interferência tanto do escritor quanto do leitor, enquanto que esta é o próprio pintor quem determina as intensidades e intencionalidades do cromatismo.

Em textos literários, a interferência do escritor é fundamental para que o dispositivo do processo perceptivo no leitor capture a imagem idealizada por ele, o que Lygia faz em suas produções, não se detendo na interpretação apenas no aspecto visual cromático, é empregar em larga escala o aspecto perceptivo cromático, o que Ponty (1999) classifica como fenômeno intuitivo. Por outro lado, a teoria da cor é interdisciplinar, pode ser aplicada em inúmeras situações, prevendo os múltiplos aspectos captados por meio do fenômeno da percepção.

Sendo a teoria da cor interdisciplinar e o fato de não termos um estudo do fenômeno do cromatismo específico para a geração de imagens literárias, é que nos apoiaremos em Bolzano (1973), cuja obra trata, além dos problemas do conhecimento, da particularidade das cores nos processos cognitivos em que ele analisa as sensações de cor sob os conceitos sensoriais (visão) e não-sensoriais (intuitivos).

Há teóricos mais recentes tratando do elemento cor, porém, numa realidade muito mais física e fisiológica, o que se distancia da percepção. Não devemos, no

entanto, confundir as explicações de Bolzano do aspecto cognitivo com o aspecto fisiológico ou físico envolvidos no fenômeno das cores na modernidade. Desejamos apenas nos embasar em suas descobertas no aspecto subjetivo da apreensão deste fenômeno e é desta maneira que o empregaremos às análises dos textos artísticos ficcionais lygianos que é o *corpus* desta Dissertação.

A luz é o primeiro aspecto que pode ser considerado como objetivo e como intersubjetivo, ou seja, aplicável a todo o olho humano uma vez que é pela visão que percebemos as cores como, por exemplo, uma folha verde de roseira que, o que é dado à percepção é um espaço pleno de qualidades sensoriais. É o conceito da cor.

Já a sombra é o aspecto subjetivo das cores que diz respeito ao fenômeno da percepção intuitiva, em que a essência das qualidades sensíveis percebidas é um ato de abstração, este não pode ser separado na percepção como, por exemplo, um jardim exótico. É a propriedade, a sensação da cor.

Certamente, a constatação do fator subjetivo na apreensão do cromatismo é fundamental inclusive para que possamos sustentar os efeitos dos fenômenos cromáticos, enquanto construto de sentido na literatura, uma vez que esse fenômeno não é somente físico, químico e fisiológico, mas também, o que muito nos interessa por causa da expressividade, o cognitivo.

Das artes, somente na pintura e depois do impressionismo foi que as cores passaram a ocupar uma função expressiva, o que se confirma no dito de Suzanne Langer que dizia ser curioso que as pessoas que passam a vida em contato com as artes - “os artistas, para quem a apreciação do belo é certamente uma experiência contínua e “imediate” – não assumam e cultivem a “atitude estética” (2006, p.47). Para essas pessoas, a percepção dos aspectos práticos pode estar presente, numa posição secundária, como se fosse desinteressante. Percebe-se nas tessituras lygianas exatamente o oposto, ou seja, o cromatismo é elemento construtor dos sentidos que ela deseja oferecer.

Por outro lado, longe da teoria da *Fenomenologia da Percepção*, ainda hoje se atribuí, culturalmente, a uma imagem desprovida de múltiplas cores e, em que as cores preta e branca predominem o sentido de uma imagem incolor, isto é, que não desperta a percepção cromática. Longe de serem imagens sem cor, elas fazem parte do mundo e funcionam como “chaves” na construção do fenômeno do cromatismo intuitivo na mente dos sujeitos, sendo esses, objetos, personagens ou pessoas que fazem explodir situações subjetivas e particulares com funções próprias.

Também queremos registrar que não desejamos nos ater neste ensaio de luz e sombra a uma exploração imanente da significação das palavras, isso seria a semântica das palavras. Desejamos antes, nos ater à essência fenomenológica da percepção apresentada nos fragmentos analisados em que o material e o sensível são eventos cromáticos reconhecendo um estímulo a partir da imagem capaz de provocar uma possível resposta perceptiva no observador. Daí poder identificar, perceptivamente, contrastes de luz e de sombra partindo de situações em que a imagem literária se apresente puramente à nossa visão, isto é, enquanto pura forma visual e imagens baseadas em uma pressuposição e que só existem em uma estrutura subjacente à nossa percepção. Suzanne Langer (2006) denomina esse fenômeno perceptivo de “semelhança” e diz que:

Se a recebemos (a imagem) como uma coisa completamente visual, abstraímos sua aparência de sua existência material. O que vemos dessa maneira torna-se simplesmente um objeto de visão – uma forma, uma imagem. Destaca-se do seu cenário real e adquire um contexto diferente. Uma imagem nesse sentido, algo que existe apenas para a percepção, abstraído da ordem física e causal, é a criação do artista. (LANGER, 2006, p.49).

Nos contos de Lygia, o leitor é conduzido a fazer parte das narrativas pela sutileza com que a artista pinta seus textos. Apoiamo-nos numa passagem de “As pérolas” para exemplificar o fenômeno do cromatismo perceptivo e apreciar a sua criação artística. “As pérolas” é um conto em que o narrador, sempre responsável pelos aspectos sombrios, descreve a nitidez do pensamento do personagem Tomás que vivia nas trevas do ciúme e, na sua cegueira, via:

O piano inesgotável, o ar morno da noite de outubro, tinha ainda que ser outubro com aquele perfume indefinível da primavera. A folhagem parada. E os dois, ombro a ombro, palpitações e controlados, olhos fixos na escuridão. “Lavínia e Roberto já foram embora?” – perguntaria alguém num sussurro. A resposta sussurrante, pesada de reticências: Estão lá fora na varanda. (TELLES, 1999, p.77).

É por meio da luminosidade ou da falta desta na descrição acima que o cromatismo se faz transparente. Ele é manifestado pelo conjunto de informações que descrevem o ambiente juntamente com a escolha de palavras de semântica escura, que fazem que o leitor seja levado a perceber a sombra, a escuridão. O desconhecido, o

intuitivo é o que se passa na mente do personagem. Eles são os processos de verdadeira tortura, provocados por um sentimento tão sombrio quanto o ciúme doentio experimentado pelo personagem-narrador.

Foi sob fortes tendências simbolistas a escolha do instrumento “piano” logo no início da descrição da ambiência. Ele foi ali, na descrição e na sala, intencionalmente colocado para comunicar o alcance de delicadas insinuações emocionais. Segundo Balakian (2007, p.84), o uso de instrumentos como: violinos, harpas, pianos produz uma escala cromática de estados de espírito subjetivos. No fragmento, a escolha do instrumento aliada aos fenômenos da natureza, está facilmente reconhecível como uma qualidade de melancolia, perda e medo.

A composição literária aqui obedece a uma sequência de operações incluindo o recurso das simbologias e da semântica das palavras para determinar o nível da imagem pretendida. Esse conjunto é o responsável por criar a fusão da realidade física ou concreta externa do ambiente ficcional, com o estado de espírito do personagem Tomás, provocando, assim, a reação no leitor. Ou seja, o fenômeno do cromatismo perceptivo. É novamente o narrador quem pinta a “sombra interior” provocada pelo ciúme no personagem Tomás, nesta outra passagem de “As pérolas” quando, em estado de elucubração pensa: “Seria triste pensar, por exemplo, que enquanto ele (o próprio Tomás) ia apodrecer na terra ela (a mulher dele) caminharia ao sol de mãos dadas com outro? Hein?...” (TELLES, 1999, p.76).

Essa é uma passagem em que se pode, falsamente, ter o cromatismo ocupando uma posição secundária devido a falta de multiplicidade cromática, no entanto, é um verdadeiro ensaio de representação da realidade, pois, o personagem está vivendo a ficção dentro da ficção, ele devaneia ardendo em ciúmes por uma possibilidade que acontece apenas na sua mente, ele está doente, de doença física e psicológica, vai morrer porque a vida se acabará e está morrendo corroído pelo ciúme. E ela? Ela é o sol. Percebe-se, então, o forte diálogo entre a luz e a sombra.

Analisemos agora, um outro fragmento. Trata-se da introdução do conto “Antes do Baile Verde” em que o fenômeno do cromatismo é, de imediato, acionado no leitor:

O rancho azul e branco desfilava com seus assistas vestidos à Luis XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante de duas mulheres

debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor. (TELLES, 1999, p.9).

Nosso propósito, em ter selecionado esse fragmento, consistiu em demonstrar que nenhum ponto de uma composição, verdadeiramente literária, pode ser atribuído à intuição do artista, aqui no sentido místico, ou à sorte que avançou até o término da escrituração, com a mesma exatidão, lógica, ritmo e harmonia rigorosos de uma bateria de escola de samba.

Queremos, com isso, dizer que, independentemente do sentido particular usado nesta ou naquela composição o desenvolvimento da imaginação se realiza por meio de uma fenomenologia na qual o cromatismo gera, por um processo ora analógico, ora intuitivo, ora analógico e intuitivo reações de percepção pelo qual o leitor estabelece relações distantes ou próximas com suas experiências de mundo. São essas relações escondidas no mundo e trazidas à tona por um evento ocasional, ou pelo curso do pensamento aparentemente dispersivo, ou por uma atenção redobrada do escritor, como no fragmento citado, as responsáveis pelo fenômeno da percepção. Esse fragmento mobiliza simplesmente as nossas impressões guardadas na memória. Aqui não existe sutileza, o que foi evocado foi tão somente uma nossa vivência cultural que é a festa do carnaval.

Assim, não tivemos necessidade de adentrar aos escaninhos da percepção. Está tudo aí, presente, transparente. No fragmento, a presença das cores está aderida, como diria Bolzano, às fantasias de carnaval que foram meticulosamente desenhadas na fantasia do leitor pela arte.

Desse modo, não é o sujeito leitor quem põe de lado o ambiente cromático que circunda o texto, mas é a obra literária que precisa se destacar do resto do mundo e criar a impressão de ilusão a envolver a matéria de que se constitui a obra.

Nesses fragmentos, fez-se a distinção do que é o cromatismo intuído, as percepções flagradas no âmbito da imagem–pensamento do personagem Tomás a qual, não é a imitação de coisas, é apenas a essência dessa coisa, pois, o verdadeiro poder da imagem está no fato de que o ciúme é uma abstração, e a transparência cromática, expressada na fala do narrador, em “Antes do Baile Verde”, faz-nos perceber que o que gera o ar de ilusão e que faz o leitor estar presente à cena é a evocação cromática projetada pela arte do texto artístico por ser o tecido literário, quando bem urdido, pura percepção.

As respostas aos estímulos, provocadas pelo fenômeno do cromatismo, se dão de muitas maneiras. Para que sejam minimamente mensuradas, serão descritas aqui em duas manifestações principais: a *transparência* considerando sempre a luz como sendo o determinante da vida, do pleno, do brilho, dos que vivem à luz das metamorfoses conscientes; e o *desconhecido* considerando a morte, o vazio, o oco, as metamorfoses inconscientes, os que vivem à sombra.

2.1 A Transparência: as Metamorfoses Conscientes

A luz é uma forma de energia que produz excitação em nossas terminações nervosas visuais. Em se tratando de uma tessitura literária, a luz é a própria percepção que temos e estará sob o controle da configuração dada pelo artista escritor. Assim, o nosso acesso a essa configuração dependerá dos estados significantes das cores, enquanto luz indicada pelas articulações textuais. Perceber o plano dessa configuração, permeando as narrativas, é que se torna a chave para a compreensão dos efeitos do cromatismo.

O que extraímos daquilo que vemos, o objeto ou estrutura estável que se manifesta por ação da luz, o ver ou aperceber as coisas por intermédio dos olhos, provém deles mas, não só isso. Ver é o resultado de um processo criado para representar as possibilidades permanentes da sensação, como bem explicou Enid (1992) quando dizia que, “numa obra, o plano, a disposição, o processo e os pensamentos vem antes das palavras, daí elas se constituírem na cor da obra” (ENID, 1992, p.52). Esse ponto de vista é geral na teoria da arte.

Na pintura, o desenho tem primazia sobre a cor. Na literatura, Lygia encanta tanto o espírito quanto os olhos, pois, a cor em suas tessituras não é um elemento accidental e muito menos casual, ela, a cor, se sobrepõe ao plano da obra, vem antes das palavras.

Ao lermos um texto literário de Lygia Fagundes Telles, o fazemos sem levar em conta o componente de invenção que existe no ato de cada descoberta no percurso textual propositadamente colocado por ela. Lygia urde tão bem seus tecidos que quase

não nos apercebemos do processo da colaboração leitora, que se sabe caber a cada leitor fazer a descoberta do percurso textual pelo seu estado de colaborador. Essa é uma das reflexões de Roland Barthes (1985) e que nos parece pertinente, pois, literatura é imagem, imaginação, representação e sem a colaboração não existiria a imaginação, logo nada estaria representado.

Expurgar o ruído que afeta essas representações, ao filtrar os dados não pertinentes que entram no campo da visão – os que provêm do exterior mas também os que têm origem no corpo – é dar o sentido do olhar literário. Este se exerce para identificar ou escanear (numa linguagem intersemiótica) o tecido literário com precisão é que nos parece a colaboração. Perceber medidas exatas, rigorosas e retirar não só informações daquilo que está a ser visto como também de tudo o que já foi visto antes, do que ficou registrado, do que já foi sentido é atribuição da colaboração.

Cumprir-se de fato essa função de colaborador, como disse Barthes (1985), recorrendo-se a três fontes de informação: os dados exclusivos do objeto avistado ou lido (os fenômenos visíveis ou percebidos), os dados que a memória lhes acrescenta de objetos como esse que já foram vistos, que ficaram guardados (a semelhança de Langer) e ainda, os dados que retira de todos os outros sentidos, com vista a deles tirar algum partido (a intuição de Bolzano). Desse modo, pode-se facilmente situar os estímulos transparentes presentes nos contos nas três fontes informativas dentro dos limites descritivo e comportamental, que é quando a metáfora quase se torna realidade.

Em “A estrutura da bolha de sabão”, por exemplo, conto em que a autora aborda, dentre outros assuntos, a formação da identidade do ser, emprega elementos como a intimidade do ser aliada a outros, como as bolhas de sabão, para construir a imagem da insustentável e transparente leveza que deveria ser a construção de um ser.

No conto, ela evoca, sobretudo, o universo feminino e suas diversas facetas: percepções e desejos próprios da mulher. Este conto pode ser analisado no sentido de repensar a realidade da mulher que deveria ser transparente sem viver em constante busca de emancipação. O fenômeno do cromatismo se configura na seguinte passagem:

No escuro eu sentia essa paixão contornando sutilíssima meu corpo. Estou me espiritualizando, eu disse e ele riu fazendo fremir os dedos-asas, a mão distendida imitando libélula na superfície da água, mas sem se comprometer com o fundo, divagações à flor da pele, ô! Amor de ritual sem sangue. Sem grito. Amor de transparência e membranas, condenado à ruptura. (TELLES, 1999, p.147).

Esse fragmento foi construído mesclando o cromatismo enquanto subjetividade na imagem “a paixão contornando sutilíssima o meu corpo” em que SE intui a cor vermelho, evocado pelo desejo sexual, provocando uma espécie de quentura corporal no personagem, e o conceito geral da cor vermelho enquanto propriedade que se aplica às nossas sensações ou intuições de cor em “amor de ritual de sangue” em que o vermelho é evocado, visualmente, pelo sangue derramado, num ritual de iniciação, quando uma membrana se rompe.

A narrativa de Lygia enuncia essa condição de sedução da palavra poética, configura analogias do conhecimento do leitor, expande os elos que vão se agregando na memória, formando um tecido simbólico que causa clareza, transparência, pelo ineditismo da reflexão, pela qualidade da experiência humana (amor de transparência, sem valoração de membranas, toda uma entrega sexual sem obstáculos) nela registrada. É uma tessitura que esgarça o aparente para delinear a realidade em mutação constante da consciência. Faz o leitor desembaraçar-se do aparente da linguagem e chegar ao cerne de uma experiência sexual de iniciação. O processo construcional da cena torna-se transparente nessa descrição.

A imagem “os dedos-asas imitando libélula na superfície da água” é de um estímulo transparente comportamental cujo sentido do olhar exerce-se e identifica-se no tecido literário com precisão por meio de medidas exatas, retirando não só informações daquilo que está a ser visto como também de tudo o que já foi visto antes, a experiência tão ao gosto de Ponty quando dizia que “a cada instante também eu fantasio acerca de coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto” (PONTY, 1999, p.6). Eis a transparência da percepção na cena citada anteriormente.

Observemos este outro fragmento, retirado do conto “Dolly”, em que o narrador personagem descreve um seu devaneio:

[...] Olho as luvas de crochê cor-de-caramelo e agora sei, preciso me livrar delas, não ver nunca mais o sangue que pingou e virou uma estrelinha irregular, escura, me livrar das luvas e seguir o meu caminho porque sou uma garota ajuizada e uma garota ajuizada faz isso o que eu fiz, toma o bonde Angélica e volta para casa antes da noite. [...] (TELLES, 1999, p.157).

Nessa passagem, tipicamente visual, cujo lado pictórico apresenta um intenso cromatismo, observa-se a presença das cores, mas de uma maneira serena e de fina sensibilidade. São as cores fundindo-se com o desenhar das palavras ou o entrelaçar dos fios nas luvas de crochê, sem perder a transparência intencional que invade o universo imagético do leitor, que visualiza a estrelinha vermelha do sangue exatamente como foi pintada pela artista no processo narratológico para que ele, leitor, pudesse ver.

Em “A Caçada” (1999) trata-se também de um conto em que se pode avaliar a força da palavra num enredo em que a tessitura de uma tapeçaria antiga, na parede de um antiquário, serve como metáfora para a tessitura de um texto narrativo. É a narratologia. Ou seja, o texto narrativo, assim como, a tela de tapeçaria, são produzidos de forma semelhante.

A arte de Lygia nos revela nesse conto é o espírito da tessitura textual, o método, a idéia crítica. Ao mesmo instante em que reflete sobre o seu fazer, Lygia sublinha a origem verbal, a poética de sua obra. Eis aí a transparência: pela fala de um narrador intelectual desenha-se, pinta-se o árduo processo do fazer artístico da autora:

O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se pelo chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano. (TELLES, 1999, p.24).

O assunto da tapeçaria e dos contos nos parecem ser a crítica, o proceder que, sem trégua, se destrói e se constrói; faz, desfaz e refaz num esforço de renovação. As semelhanças entre esses dois objetos artísticos ainda saltam mais aos olhos do leitor quando o narrador passa do aspecto intelectual, o assunto do tecido literário, para o formal, o fazer escorrer as palavras certas da folhagem, que é o pensamento estético, a árvore da vida, a vida espaço onde a tapeçaria e o texto literário afirmam simultaneamente sua necessidade de significar.

O fazer de Lygia é, assim, tecido com os fios da história do conto, eles se fundem em mil tons de verde. O verde, a vida! A seiva da tessitura que é empreendida

apenas com leves manchas violáceas, afinal, errar é humano é o escritor, o artista e não a arte.

Somos, então, enredados pelo método narrativo de Lygia, vamos à busca do que está atrás da tapeçaria, atrás da palavra, em busca do seu jogo de significados. Intrigamos esse universo concebido de forma tão perfeita, que nos garante uma vivência tão concreta. Sabemos que o valor da palavra não está em si mesma, mas naquilo que a perpassa metafórica e simbolicamente.

Em uma outra passagem em “Antes do Baile Verde”, a construção textual nos leva à percepção de transparência nos fazendo experimentar uma sensação muito próxima da realidade por meio dos objetos visualizados. Na teoria da cor, estudada por Guimarães (2003, p.51-54), essa é uma das principais características da transparência, a quase realidade. Comprove-se no fragmento:

A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saio e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejola que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saio (TELLES, 1999, p.10).

Ainda tratando de narratologia, constata-se, no fragmento, que essa qualidade de transparência visual é produzida também pela capacidade imaginativa do leitor, é a referida colaboração de Barthes (1985, p.149-151), na qual o leitor precisa ter experiência do que são lantejoulas para ver a cena. Trata-se de uma forma de escrituração em que a transparência sensorial é produzida intencionalmente, pois, causa, com muita acuidade, a sensação do cromatismo no leitor.

Desse pressuposto, apenas a sensação de brilho intenso provocado pelas lantejoulas, que o próprio texto diz ser uma constelação, é responsável pela transparência. Tudo aqui evoca a realidade. Aí reside intencionalidade: a autora não escreve para qualquer leitor, pois que o simples fato dessas lantejoulas estarem num pires com cola próximo, em nossa cultura, já diz muito.

Nesse contexto, uma construção textual literária emprega vários objetos responsáveis pelos percursos figurativos como as lantejoulas, a cola, o pires, o saio cuja função material é a confecção da fantasia-objeto, mas, ao mesmo tempo, esse mesmo material também “confecciona” a fantasia *do e no* próprio leitor. Essas técnicas vivificam o tecido ficcional pelo método criativo da organização visual através do

fenômeno do cromatismo. Nesse fragmento, a sensação de transparência é experimentada por meio dos processos construcionais, tanto da narrativa quanto do objeto fantasia ficcional.

Dessa forma, mestre na arte da fantasia, Lygia absorve-nos em suas criações. A admirável estrutura de suas narrativas comprova a riqueza de sua concepção criativa. Ela nos encanta no ato da leitura como um encantador de serpentes o faz ao espectador, só que o realiza pela aparência da linguagem, fazendo que aflorem as associações decorrentes da experiência de suas criaturas e das paisagens criadas em nosso imaginário com a intencionalidade de que elas nos guiem pelos labirintos de seus universos permeados de cores.

2.2 A Opacidade: o Jogo do Desconhecido

Lygia consegue sempre prender a atenção de nós leitores, uma vez que, ao mesmo tempo em que exige nossa compreensão da tessitura textual e evoca nossa capacidade para o sentir, em muitos de seus assuntos, leva-nos a contemplar o avesso das almas, as lacunas do pensamento, os reversos do espírito humano. Velejando pelos seus escritos, iniciamos um longo passeio pela paisagem das consciências, às vezes, calmo, às vezes, tenebroso como no ir e vir incessante das ondas do mar. Os seus textos são revelações nem sempre inusitadas, devido à realidade da vida subverter a ordem habitual dos padrões sociais e morais que estamos vivenciando a todo o momento.

A contista explora, literariamente, a realidade por meio da representação. Esse fenômeno criativo nos forja como sujeitos e nos permite dialogar com os objetos criados por sua arte. No seu fazer literário, nos lembra sempre, é não nos deixa esquecer que somos mudos sem essa relação de intermediação da linguagem entre nós e a realidade. Desse modo, é que Lygia, não nos ignorando enquanto sujeitos da percepção e se utilizando de sua especial sensorialidade, leva-nos a compartilhar com ela os seus sentires, as suas camadas interiores, as suas sombras esteticamente construídas.

Assim, os recursos da linguagem, enraizados no fenômeno do cromatismo com que elabora suas idéias, permitem que possamos perseguir os rastros simbólicos que vão sendo carreados no escorrer do texto, na tentativa de nos conclamar para a compreensão da realidade através do mistério poético.

Percebemos que o exercício crítico está sempre presente na obra de Lygia Fagundes Telles. Dela constam as aflições sociais, as inseguranças geradas pelo autoritarismo, a arrogância masculina. Ela dá voz a uma fala brasileira, observa a marcha da história nacional, como se pode sempre comprovar no fragmento abaixo:

[...] Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. [...] Inconsciência? Uma certa irritação fez com que me afastasse um pouco.

- A senhora é conformada.

- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

- Deus – repeti vagamente.

- A senhora não acredita em Deus?

- Acredito – murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas... (TELLES, 1999, p.44).

Consideremos o fenômeno do cromatismo, na imagem gerada pelos fragmentos do conto “A Ceia” (TELLES, 1999, p.47), em que Lygia não se prende apenas à efabulação. O conto inicia quando termina uma relação amorosa e um casal encontra-se num restaurante de segunda categoria pela última vez, pelo menos assim decidiu ele: “a última vez”:

A mulher parou no meio do jardim.

- Que noite!

Ele lhe bateu brandamente no braço.

- Vamos Alice... Que mesa você prefere?

Ela arqueou as sobrancelhas.

- Com pressa?

- Ora, que idéia...

Sentaram-se numa mesa próxima ao muro e que parecia a menos favorecida pela iluminação. Ela tirou o estojo da bolsa e retocou rapidamente os lábios. Em seguida, com gesto tranqüilo, mas firme, estendeu a mão até o abajur e apagou-o (TELLES, 1999, p.47).

A personagem é vivida por Alice que, à sombra, sente-se descartada por Eduardo por ser velha, enquanto que o homem, seu amante, seu usuário por tantos anos, está radiante de felicidade e cheio de luz por casar-se, em breve, com uma jovem cheia de vitalidade. A contista escolhe exatamente um restaurante modesto, para palco de sua narração configurando-se este, ora como espaço de ambientação ora desempenhando papel de personagem.

Ao longo da leitura desse conto, deparamo-nos com várias referências ao nosso imaginário suscitando-nos num jogo dialético de luz e sombra aspectos da vida real, que nos fazem entrever os diálogos entre a ficção e a realidade social nas mais variadas nuances. No fragmento abaixo, percebe-se claramente que o perfil de uma pessoa que, num restaurante, pede um “bife” é de quem está habituado a frequentar lugares para apenas “comer”, não degustar um prato. Por outro lado, apoiar “os cotovelos” sobre a mesa, mesmo na nossa cultura, não é uma atitude das mais refinadas, isso numa nuance apenas de regras de etiqueta:

Abrindo o cardápio, ele lançou um olhar ansioso para os lados.
Fechou-o com um suspiro.

- Também não enxergo os nomes dos pratos. Paciência, acho que quero um bife. Você me acompanha?

Ela apoiou os cotovelos na mesa e ficou olhando para o homem. Seu rosto fanado e branco era uma máscara delicada emergindo da gola negra do casaco (TELLES, 1999, p.47).

Na maioria das narrativas lygianas, é a figura de um elaborado narrador quem conduz o leitor aos processos fenomenológicos perceptíveis. Em “A ceia”, este, leva-o diretamente ao seguinte ambiente: “O restaurante era modesto e pouco frequentado, com mesinhas ao ar livre, espalhadas debaixo das árvores” (TELLES, 1999, p.47).

“Mesinhas ao ar livre, espalhadas debaixo das árvores...” (1999, p.48) referências que serão mescladas à descrição e à narrativa sobre certos costumes e experiências de um casal da periferia brasileira em fim de relacionamento amoroso. A cultura presente neste fragmento, se analisarmos “as mesinhas” enquanto elemento gerador de percurso figurativo, já faz com que vejamos o grande contraste com a realidade consumista reinante fora da ficção, daí ser de fácil transformação a cena introdutória ficcional em imagem-objeto, devido ao forte apelo à realidade.

A escritora, utilizando-se de um arguto narrador de forte visão crítico-social faz que o leitor atento deixe-se conduzir pelo fenômeno do cromatismo presente na

narrativa e, sem explorar claramente o elemento “social” leva o leitor a sentir, a ver “o outro”, enquadrando-o numa diferença social característica do capitalismo: os que vivem à sombra.

Nesse contexto, se o que é social implica reconhecimento da diferença, ela prioriza essa diferença explorando assuntos como relacionamento entre homem e mulher, criando imagens vividas por personagens marcados para evidenciar essa diferença e cria a ilusão de um espaço como esse, um restaurante modesto, para fazê-los encenar essas diferenças.

O fazer de Lygia tem a ambição de incorporar em uma linguagem literária elementos do quadro social real, apresentando uma solução imagética para as suas intencionalidades. Ela mexe pouco na ordem dos episódios e não altera sua estrutura narrativa, efetua uma ou outra mudança apenas para melhor adequar a linguagem imagética, quando precisa mostrar mais do que contar para, assim, criar um efeito de realidade ao mesmo tempo artístico e impactante.

Já desde o título “A Ceia”, a autora relembra ao leitor uma forte influência do domínio colonizador que, na cultura brasileira, deixou raízes profundas. A escolha dela para esse título parece natural, afinal, os seus enunciatários sabem muito bem as diferenças entre uma ceia e um banquete. Isso deixa claro que a autora optou por afirmar que a narrativa se passa na sociedade brasileira, daí poder ser lido como uma crítica social em que os contrastes é a maior evidência.

Com certeza, essa página, recriada por Lygia Fagundes Telles, resulta de uma construção fictícia, mas, bastante realista e não se constitui em um universo geográfico fechado, pois se situa de norte a sul do país, retratando as mais longínquas e verdadeiras regiões em que essa cena sai da ficção e encontra o seu lugar na realidade. Passemos à análise:

O restaurante era modesto e pouco frequentado, com mesinhas ao ar livre, espalhadas debaixo das árvores. Em cada mesinha, um abajur feito de garrafa projetando sobre a toalha de xadrez vermelho e branco um pálido círculo de luz. (TELLES, 1999, p.47).

Percebe-se claramente quem são as pessoas que, sem muitos brilhos, se fazem presentes num ambiente como o descrito acima, cujo fenômeno do cromatismo foi empregado numa economia proposital. O leitor vê em suas imagens-pensamento, forjadas pela criadora e por meio da tessitura textual, não o glamour dos grandes encontros de casais que, nas revistas da realidade atual, tem suas caras como os

elementos de maior significado, mas, a opacidade dos casais que, vivenciando o mesmo fim de relacionamento, permanece à sombra em sua insignificância no mosaico social.

Segundo Langer (2006) trata-se da “semelhança” que é o fato de que o verdadeiro poder da imagem está na abstração. Aí, nesse ambiente, sob a paleta do narrador, o símbolo, o restaurante é que é o portador da idéia, ele remete a uma outra coisa diferente de um restaurante, e estabelece conexão com a outra face do presente que não é a imagem visual, daí ser ora ambiente ora personagem. É, em síntese, esse símbolo o responsável pela evocação do que está ausente do desconhecido, mas que é conhecido.

Nesse ambiente, não se tem conhecimento de que, nesse mesmo espaço geográfico, existem espaços gastronômicos que também servem para palco de encerramento de casos amorosos, em que é necessário solicitar-se uma “senha” para aguardar lugar para sentar, como acontece nos iluminados restaurantes em que as caras são os elementos mais importantes. Este, o modesto, estará sempre lotado de sombras carentes em que as luzes não passam de um pálido círculo de luz projetada por um abajur feito de garrafa. O que reluz aqui é a indiferença perceptível em que só o capitalismo que, faz uns poucos brilhar, pode explicar.

A narrativa é sequencial e, na cena seguinte, evidenciam-se também os diálogos entre realidade (sombra) e devaneio (luz). São detalhes mostrados pelo narrador que a tudo observa, diz ele:

Sentaram-se numa mesa próxima ao muro e que parecia a menos favorecida pela iluminação.

Ela tirou o estojo da bolsa e retocou rapidamente os lábios. Em seguida, com gesto tranqüilo, mas firme, estendeu a mão até o abajur e apagou-o (TELLES, 1999, p.47).

O trajeto da moça no restaurante é aproveitado para mostrar que todos os detalhes iluminados pelo fenômeno do cromatismo, estão carregados de sensações. Eles compõem uma reconstituição de uma época real, bastante convincente e mostram cenas do cotidiano de pessoas também reais.

Ela era “a própria Alice! Sonha Alice!” Porém, Lygia não quer mostrar as cenas externas, quer se utilizar delas para inscrever as cenas interiores, o desconhecido. “Essa Alice deseja adentrar ao mundo fascinante da luz da jovialidade não é apenas um pálido círculo, ela existe, é esse desejo que a move” (SILVA, 1985 p.72-75). A personagem

então escolhe um cantinho fora do foco dos holofotes! Aceita sua condição de excluída e ali mesmo, sem dar a mínima para o “toucador” - lá não havia um, era um restaurante modesto - retira o estojo,- o estojo vendido pelos camelôs - da bolsa. É com intencionalidade que Alice sai do foco. É com intencionalidade que Lygia fecha a cortina encerrando esse ato.

Os estímulos cromáticos subjetivos, nesse fragmento, são abstratos, sem muita massa, daí serem de difícil acesso objetivo para descrições e análises como mencionado no capítulo I, porém, eles podem ser delimitados por exemplificações de estímulos e respostas no âmbito da fenomenologia da percepção em que o universo do pensamento, mesmo sendo invisível e lacunar, torna-se suficientemente pontual como o que foi descrito acima.

[...] Queria fazer hoje uma despedida mais digna. Queria que você...

- Não pense mais nisso Alice, que bobagem, você estava nervosa – interrompeu-a, voltando-se para chamar o garçon. Estendeu a mão. O gesto foi discreto, mas, no rápido abrir e fechar dos dedos, havia um certo desespero. – Acho que jamais seremos atendidos.

- Você está com pressa?

-Não, absolutamente. Absolutamente.

Uma folha seca pousou suave na mesa. Ele esmigalhou-a entre os dedos, com uma lentidão premeditada.

- Você gosta do meu perfume, Eduardo? É novo. (TELLES, 1999, p. 48-49).

Nesta outra cena, tem-se a metáfora da velhice ou da morte. O narrador não perdoa. Quanto mais real, mais próximo das aflições sociais. Sabe-se muito bem que no Brasil o envelhecer é uma das maiores feridas. O envelhecer carece de assistência. O Brasil, sempre foi um país *de e para* jovem. Não está aparelhado para o envelhecer.

Lygia, usando o narrador, coloca: “Uma folha seca pousou suave sobre a mesa. Ele (Eduardo) esmigalhou-a entre os dedos, com uma lentidão premeditada” (TELLES, 1999, p.49). Segundo Anna Balakian, “a morte está sempre presente, escondida nas sombras, comunicando sua presença através de um pequeno pássaro ou da queda de uma folha!” (2007, p.92). Não precisa dizer que o narrador tinha consciência que a folha caída, era a própria Alice! Tampouco que nossos velhos são folhas secas em nossa realidade.

Cabe destacar ainda que, nesse contexto do desconhecido, do opaco, as cores “percebidas” através desses estímulos, o marrom amarelado de uma folha seca, são

construídas num composto inconsciente, parte coletivo, parte individual, como mostra a teoria da percepção de Merleau-Ponty (1999) que defende o fenômeno da imagem intuitiva como sem transição de uma imagem para outra bem ao contrário do fenômeno perceptivo visível em que se tem muito mais massa do que pensamentos. A massa de cor empregada foi apenas para evocar a metáfora (PONTY, 2000 p.23).

Ao longo da narração de “A Ceia” o leitor se depara, com várias passagens de que esse mundo ficcional criado pela autora está numa linha de fronteira entre o real e o imaginário e que essa construção é fruto das várias intencionalidades da artista que nos apresenta uma construção narratológica extremamente perceptível. Lygia explora e brinca como nesta passagem:

De uma mesa distante, a única ocupada ainda, vinha o ruído de vozes de homens. Uma gargalhada rebentou sonora em meio do vozerio exaltado. E a palavra *cabrito* saltou dentre as outras que se arrastavam pastosas. Num rádio da vizinhança ligado ao volume máximo havia uma canção que contava a história de uma violeteira vendendo violetas na porta de um teatro. A voz da cantora era plana e um pouco fanhosa. (TELLES, 1999, p.52).

O texto apresenta sua ambiência construída sob a forma de fragmentos que começa com um restaurante modesto e pouco frequentado possuindo toalha xadrez sobre as mesinhas e continua a se desenvolver com a participação de vários outros elementos figurativos, chegando à canção tocada em um rádio da vizinhança e cuja letra é a mesma encenação da história dessa sonhadora Alice. Até a cor das flores, vendidas na canção e as violetas representam a perda, o fim, a morte, o luto. Todo fim de histórias amorosas é lilás e todo teatro significa encenação. Mais uma vez os contrastes de luz e sombra.

Numa leitura atenta, o conto revela que Alice é uma sombra humana, anulando a fonte de vida, enquanto olha o mundo através de seu estojo barato, é incapaz de olhar-se honestamente. Alice não sabe que, às vezes, a morte não está personificada na velhice, às vezes é a própria beleza que adota ares e posturas horríveis, escondendo-se atrás das máscaras.

Nesse mesmo percurso do desconhecido, tomemos como ilustração um fragmento do conto “O Jardim Selvagem” (1999) para deixar claro como a autora expõe o desejo de plenitude da palavra poética inscrita, utilizando-se do fenômeno cromatismo para construir, dessa maneira, uma hipótese de leitura na qual não se faz associações

para tornar verdadeiro o fenômeno da percepção. Ela apresenta mais do que apenas uma representação, ela apresenta uma encarnação da realidade.

- Daniela é assim como um jardim selvagem – disse tio Ed olhando para o teto. – Como um jardim selvagem.

Tia Pombinha concordou fazendo uma cara muito esperta. E foi correndo buscar o maldito licor de cacau feito em casa. Passei a mão na caixa de *marron glacê* que ele trouxera. Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual, eu já sabia que aquele nome era como o papel dourado embrulhando simples castanhas açucaradas. Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem? (TELLES, 1999, p.29).

O conto “O Jardim Selvagem” inicia fazendo uma comparação da personagem Daniela a um jardim, mas não se trata apenas de um jardim, trata-se de um jardim selvagem. Analisemos: “Daniela é assim como um jardim selvagem _ disse tio Ed olhando para o teto. _ Como um jardim selvagem” (TELLES, 1999, p.29).

Temos aí uma dimensão da imagem que nos dá a ilusão de uma pessoa nenhuma pouco homogênea em seu aspecto comportamental. Daniela é assim descrita pelo enunciador como: “sombria e introspectiva”. Essa descrição expressa pelo valor semântico da palavra “selvagem” nos põe em questão e problematiza a realidade, isto é, a própria vida. Aí entra a percepção do cromatismo fenomenológico intuitivo evocado semanticamente.

Observando-se a narratologia, pode-se dizer: é dessa metáfora que se delineia a tensão narrativa. Qual o perfil de uma pessoa comparável a um jardim selvagem? Mais uma vez, utilizando-se da fenomenologia do cromatismo, Lygia encena com muita habilidade esse conto e expõe a atmosfera do interior da personagem principal, ou seja, o que se passa em seu pensamento, o narrado na voz de uma menina.

É essa narradora que, de menina tem só a máscara, faz a ligação dos elementos componentes da história. Lygia, então, constrói o conto fazendo uso desses elementos textuais, sem que eles sejam a mera transposição de idéias, mas, antes, mantendo a densidade do que são, na vida e no texto literário, os palcos de encenação do próprio homem.

Numa narrativa, o narrador deve recontar, com sua fala, os registros de seus personagens com o léxico próprio deles e isso fica evidente neste conto, em que a voz

do narrador é a voz de uma menina em todo o texto, mantendo o mesmo registro linguístico e é ela quem se questiona e repete sobre o que é ser selvagem. Esse questionamento, aparentemente, infantil é a chave para a compreensão da mensagem.

Vejam os o intenso cromatismo no léxico da voz do narrador ao final da narrativa quando fica sabendo que o tio Ed se matou: “- Acho – concordei, enquanto esperava que caísse outra batata da frigideira. Pensava agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser” (TELLES, 1999, p.30).

A arte, enquanto Literatura, como explicitado na parte I, entra nesta análise em vários contextos levando-nos às reflexões decorrentes das relações sensíveis e silenciosas entre os personagens e a vida real. Lygia nos faz “olhar” para além do campo específico da narrativa e nos faz ir, como disse Nelly-Cecília, lá no fundo – simbolicamente, “quebrando o espelho das águas e desvelando o véu tecido de verdes, de muitos verdes...” (ROCHA, 2000, p.67).

Podemos também ver, nessa outra passagem de “O Jardim Selvagem” em que temos a fala da personagem Pombinha dirigindo-se à sobrinha, o uso da água para aplacar a angústia e provocar a sua liberação onírica enquanto personagem:

- Hoje de manhã quando você estava na escola, a cozinheira deles passou aqui, é a amiga da Conceição. Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata. - Nua? - Nuinha. Vão morar na chácara [...] (TELES, 1999, p.32).

A cena estabelece uma ligação de inconsciente, pois, essa Daniela só existe enquanto projeção de Pombinha, a irmã enciumada. Ela sonha, deseja o irmão e tira a própria roupa sob a água em forma de cascata. Usa a água para apagar o pecado. É uma cena, que deve ser vista de cima pra baixo na qual a chácara, o cenário isolado, o jardim cercado de verdes folhagens, tudo numa linguagem filmica desnuda para o leitor o pensamento mais íntimo de Pombinha.

O caminho entre o jardim e o comportamento de Pombinha está feito de reflexos. A identidade sai de si em busca de si mesma para nunca se encontrar. Mas os ecos e as correspondências entre uma e outra se estendem em toda a narrativa.

A paisagem em “O Jardim Selvagem” pode ser lida como um eco de vários outros contos que tratam dos conflitos humanos como Pomba Enamorada, A Ceia, Dolly em que aparece a mesma combinação de árvores, céu e água. A água e a árvore

são elementos humanos, cósmicos, físicos e psíquicos, ao mesmo tempo eróticos e irônicos.

Em “O Jardim Selvagem”, funcionam como forças invisíveis que colocam em marcha o trágico comportamento interior de Pombinha. A água e a árvore são elementos impregnados de sexualidade, operam na escuridão, no desconhecido e é nele que aparece a alegoria, a pobre irmã em pecado, como uma espécie de clarão, quase com a velocidade da luz! “Que transparência! Que desconhecido!”.

A cascata é um símbolo que tem sentidos contraditórios, alguns menos ágeis enquanto outros funcionam como peças móveis em uma sintaxe literária, pois, por si só não apresentam significado, precisa de uma relação. Pensa-se na água geralmente como símbolo feminino, mas mal se torna água corrente como é uma cascata em uma chácara, para passar a adquirir uma tonalidade masculina: penetra na terra ou brota dela (PAZ, 2007, p.82). A relação da cascata aqui está diretamente ligada à sexualidade mal compreendida de Pombinha.

Na vida humana, o físico-químico, o biológico e o simbólico se entrelaçam e se integram para produzir a experiência de si e do mundo. E diz que “todo comportamento é dotado de estrutura que exhibe sentido e intenção, não podendo ser nunca compreendido como mero disparo de mecanismos de causa e efeito” (PONTY, 1996, p.198). Desse modo, a projeção de “Pombinha tomou banho nuinha debaixo da cascata”, remete ao sentido perceptivo de que ela estava se purificando do pecado de desejar o irmão.

O fragmento contém uma dimensão pré-reflexiva ou não discursiva evocada pelo cromatismo intuitivo que tem uma riqueza e uma complexidade próprias, que não é dissolvido ou superado pela ordenação lingüística de significados. Esta dimensão abarca as formas de apreensão imediata da realidade, o conhecimento perceptual do mundo e do outro e com os objetos que articulam um sentido (a cascata), anteriores ou exteriores ao campo das ordenações lingüísticas. A cena apresenta uma imbricação entre matéria, vida e significação. Disse Ponty: Não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que percebemos. (PONTY, 1996, p. 198-199).

Veja-se agora, em uma descrição no conto “Herbarium”, que também se pode observar além da fenomenologia de Ponty, a “semelhança” de Langer quando Lygia nos faz compreender que o verdadeiro poder do fenômeno do cromatismo da imagem literária está na abstração:

Agora você vai me contar direito como foi, ele pedia tranquilamente, tocando na minha cabeça. Seu olhar transparente. Reto. Queria a verdade. A verdade era tão sem atrativos como a folha da roseira, expliquei-lhe isso mesmo, acho a verdade tão banal como esta folha. Ele me deu a lupa e abriu a folha na palma da mão: “Veja então de perto”. Não olhei a folha, que me importava a folha? Olhei sua pele ligeiramente úmida, branca como o papel com seu misterioso emaranhado de linhas, estourando aqui e ali em estrelas. Fui percorrendo as cristas e depressões, onde era o começo? Ou o fim? Demorei a lupa num terreno de linhas tão disciplinadas que por elas devia passar o arado, ih! Vontade de pousar minha cabeça nesse chão. Afastei a folha, queria ver apenas os caminhos. O que significa este cruzamento, perguntei e ele me puxou o cabelo: Também você, menina?! (TELLES, 1999, p.123).

O que extraímos daquilo que vemos, a estrutura estável que se manifesta por meio da imaginação ao lermos uma tessitura literária, o vemos ou apercebermos das coisas, provém de nossas experiências, como diz Merleu-Ponty, mas não só isso. *Ver* em literatura é o resultado de um processo criado pelo artista para representar as possibilidades permanentes da sensação.

Nesse processo, o nosso modo de ver tanto inclui como exclui os dados do visível, daí, gerar um bloco de sensações, criar seres de sensação, exigir um método, que, certamente, varia de ficcionista para ficcionista. E Lygia tem sua própria gramática, coincidente com a forma estudada por Langer (2006). A criadora sabe fundir, em seus escritos, as diferentes vibrações que os constantes de luz e sombra, real e imaginário, como os do fragmento acima, despertam no leitor.

Reconhecer as esquinas íntimas, os planos duma geometria larga, o pormenor encantatório do olhar próximo que se registra e passa, como a luz, as matérias presentes, acusando as diferenças das superfícies, o gosto das texturas, uma presença cromática que agarrada à realidade, às mutações que os percursos acusam e os dados recolhidos é a principal função do emprego do cromatismo e tarefa de um bom escritor, de um verdadeiro artista que colore a palavra. Assim, Lygia busca sempre envolver pelos materiais, tenta respeitá-los, mas usa-os, ela se faz a nossa “lupa”, avança na sua descoberta na incorporação dum discurso cujas “palavras” já surgem nítidas no seu fazer. “Palavras” estas que são retiradas do vocabulário corrente, mas que sem tradução, a tessitura literária, a sua urdidura vai com tenacidade elaborando, como no trecho a seguir:

Todas as manhãs eu pegava o cesto e me embrenhava no bosque, tremendo inteira de paixão quando descobria alguma folha rara. Era medrosa, mas arriscava pés e mãos por entre espinhos, formigueiros e buracos de bichos (tatu? cobra?) procurando a folha mais difícil, aquela que ele examinaria demoradamente: a escolhida ia para o álbum de capa preta. Mais tarde faria parte do herbário, ele tinha em casa um herbário com quase duas mil espécies de plantas. “Você já viu um herbário?”, ele quis saber. (TELLES,1999, p.119).

Oposta à técnica da transparência, o desconhecido pode significar a opacidade que oculta os elementos visuais e passa a evocar a intuição cromática. Tal como o pensamento em geral, a intuição cromática pode tomar diferentes formas. Toda modalidade de sentido possui propriedades mentais correlatas. De fato, no fragmento acima, toda a cena contém qualidades associadas com cada um dos sentidos. Do mesmo modo como qualquer objeto material, se nossos sentidos fossem suficientemente aguçados, poderia ser ouvido, provado, tocado, cheirado ou visto como é o caso do cromatismo.

Que a mente pode atuar, a partir de experiência, em cada um dos modos sensoriais, é óbvio, como disse Ponty. Agora, gerar artisticamente fatos em que a mente do leitor acompanhe o foco de intencionalidade do escritor por meio da visão cromática é que precisa ser estudado, descrito. A direção do foco depende tanto da situação do enunciador quanto das tendências do experimentador ou enunciatário.

Em nossa cultura, a tendência é dar mais preferência à maneira visível de expressão do que a intuitiva. Por exemplo, na clareira do jardim, preferi pôr minha atenção, meu foco, na cascata enquanto uma outra pessoa poderia pôr a sua atenção na sensação da grama debaixo dos pés, outra no aroma do ar, e outra ainda no sabor de uma frutinha silvestre. Por isso, a nossa intuição cromática geralmente corresponderá a essas “preferências” de leitor. Aos leitores que pensam mais visualmente certamente terão mais facilidade na visualização.

Por outro lado, a intuição virá muitas vezes em forma de imagens visuais, particularmente quando o assunto o exigir, como é o caso da arte. Em que, às vezes, o significado é óbvio, mas, outras vezes, precisa ser descoberto, o que pode exigir mais intuição, além de análise.

3 A MANIFESTAÇÃO DO HORRÍVEL

A fenomenologia pontyana tem como ideal de conhecimento, ao revelar o mundo, o descrever e interpretar fenômenos apresentados à percepção. Busca, assim, examinar a relação entre o ser e a sua consciência, e capacitar a esta última de conhecimento para referir-se a objetos situados fora de si mesmos. Ao exaltar a interpretação do mundo que surge de forma intencional à consciência, a fenomenologia enfatiza o ator, a experiência pura do sujeito desmistifica o conhecimento como coisa, como objeto de si mesmo, no nível da consciência, por sua subjetividade e intersubjetividade.

Bolzano (1833-1844), em sua tese para explicar as nossas sensações de cor, sustenta que essas sensações podem nos acessar seja de um objeto externo, seja da capacidade do olho, ou seja da imaginação, mesmo tendo os olhos fechados. Por outro lado, o ideal da literatura é expressar artisticamente o real ou o imaginado, de tal maneira que essa matéria seja percebida e não vista. Daí o embricamento da filosofia da fenomenologia com a arte literária e o fenômeno do cromatismo ser o contexto em que se quer explorar a obra lygiana.

Nesse sentido, é através da imaginação que vemos o mundo literário e o percebemos, logo, o mundo em literatura é aquilo que nós percebemos, é aquilo que figurativamente apreendemos e pensamos no momento presente à leitura. Mais uma vez, queremos dizer que o que tencionamos trazer à luz, o que, para nós permanece na opacidade, e até mesmo de modo reduzido, é o valor do cromatismo que, em literatura, está aquém do lugar que deveria ocupar, isto é, o cromatismo pode sim ser um ponto de partida, pois muitas vezes é a partir dele, por meio da multiplicidade dos signos por ele revelados e evocados, que o leitor pode ser colaborador de uma obra.

Criando, minuciosamente, essa sensação do horrível, Lygia nos propõe em seus feitos, muitas vezes, uma imagem forte, silenciosa e dura de uma realidade social, como, por exemplo, o desejo de morte provocado pelo alcoolismo, ou nos

remete ao espaço imaginariamente fechado de uma catacumba que, sobre ela, está inscrito em caligrafia trêmula ou semi apagada pelo tempo, um epitáfio melancólico, estando esse objeto no interior de um cemitério abandonado. São elementos muito característicos das sensações que nos provocam horror como no trecho abaixo descrito por um narrador irônico no conto “Venha ver o pôr-do-sol” que se passa no interior de um cemitério:

Ela adiantou-se e espiou através das enferrujadas barras de ferro da portinhola [...]

- E lá embaixo?

-Pois lá estão as gavetas. E, nas gavetas, minhas raízes. Pó, meu anjo, pó – murmurou ele. Abriu a portinhola e desceu a escada. Aproximou-se de uma gaveta no centro da parede, segurando firme na alça de bronze, como se fosse puxá-la. – A cômoda de pedra. Não é grandiosa?

Detendo-se no topo da escada, ela inclinou-se para ver melhor.

- Todas essas gavetas estão cheias?

- Cheias?... – Sorriu. – Só as que tem o retrato e a inscrição, está vendo? Nesta está o retrato da minha mãe, aqui ficou minha mãe – prosseguiu ele, tocando com as pontas dos dedos num medalhão esmaltado, embutido no centro da gaveta. (TELLES, 1999, p.71).

O recurso às sensações que provocam medo em literatura desde sempre se faz presente nas obras literárias e está longe de ser apenas a configuração de crendices e superstições, hoje superadas pelos tempos modernos. A temática do sobrenatural ainda é capaz de atrair e fascinar o público leitor. É essa convicção que a orienta esteticamente: Tudo aí, nesse gênero narrativo, aponta diretamente para a catástrofe, a degradação humana ou para o inexplicável como neste outro fragmento do mesmo conto:

Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada.

- Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando...

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

- Pegue, dá para ver muito bem... – Afastou-se para o lado. – Repare nos olhos.

- Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... – Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. – Maria Camila, nascida em vinte de maio de

mil e oitocentos e falecida... – Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. – Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti... (TELLES, 1999, p.72).

Lygia não inaugura assim uma tradição crítica, mas, não se privará de pensar a ficção de horror em função dos efeitos causados sobre seus leitores. O plano ficcional, objetivando a produção dessas sensações, não será estranha àquele que é considerado um dos principais nomes da literatura de temática sobrenatural, além de um respeitado crítico literário: Edgard Allan Poe. Ele não chegou a nos legar uma reflexão crítica mais aprofundada sobre o gênero que o faria conhecido, mas é um reconhecido defensor do papel preponderante da técnica de produção de efeitos de recepção na criação literária.

O processo criativo lygiano é gerido pela técnica que confere à autora o domínio total da representação de efeitos que provocam talvez não o medo, mas a inquietação. Sua técnica da criação endossa, ainda que não explicitamente, a de Poe, mas também a de Todorov. Afinal, não seria arriscado afirmar que o medo, o horror e a inquietação estavam certamente entre os efeitos produzidos – e buscados – por ambos.

É nesse sentido que buscaremos verificar a presença do fenômeno do cromatismo, nessas paisagens.

3.1 Os Estados Negativos e a Ruptura Perceptiva

O horrível, em literatura, tem vários tons. Dentre eles, os efeitos provocados pelos estados negativos expressos pelos vícios do álcool, por exemplo, ou suicídio, neuroses, ou ainda doenças que são idéias que, mesmo em estado de texto ficcional, já provocam no leitor a repulsa, pois se referem à sensação produzida por algo repugnante, estimulado por cenas imaginariamente perturbadoras.

O que nos interessa aqui não é apenas o problema de o texto ser conhecido na desconstrução de seu fazer. O que se verifica é como o cromatismo pode vivificar a relação do leitor com o tecido literário uma vez que, desde a concepção desse objeto, a intenção é de atrair o leitor irresistivelmente mesmo que por meio de sensações de horror ou inquietações.

Na abordagem dinâmica do pensamento, como bem esclareceram Pooper e Eccles (1992), há um processo dinâmico que conduz a imaginação e, aqui, nos fragmentos dos textos de Lygia logo abaixo, conduzem ao incômodo. O aspecto interiorizável da relação entre o cromatismo e a literatura é que fará o papel de atração nos sistemas dinâmicos do receptor.

Os efeitos a serem buscados pela ficcionista para causarem a inquietação ou até mesmo o medo no leitor são uma sequência de apelos sensoriais que, inerentes ao próprio texto, causam angústia, tristeza, depressão, medo e até mesmo pavor. Esse encontro da literatura com o leitor se dá primeiramente por uma espécie de convergência sensorial da qual o cromatismo é parte não só integrante, mas fundamental.

Uma teoria da literatura que levasse em conta a complexidade da percepção humana; que discutisse a percepção de cada cor em função de sua contextualização no espaço ficcional em que está sendo percebida e que considerasse o princípio da luz e sombra, e que, principalmente, observasse o efeito psicológico de cada cor sobre a subjetividade humana seria, obviamente, o mais adequado ao uso da fenomenologia do cromatismo em literatura, como se tem na arte enquanto pintura ou cinema. Na inexistência desse instrumental, ao menos editado pelos críticos brasileiros, é que nos apoiamos mais na *fenomenologia da percepção* de Ponty.

As discussões da teoria da literatura em torno da imagem cromática, geralmente, se voltam para a ambiência, os cenários e muito pouco para a subjetividade deixada pelas cores na percepção humana. Não é levado em consideração que, essas imagens depois de filtradas pelo leitor e enriquecidas de significantes são arquivadas em sua memória segundo uma ordem, no caso cromática, determinada por ele. Esse registro pode ser único no momento da leitura, mas acaba sempre por se ligar a outros cujo efeito psicológico já é seu conhecido. O sentido de um registro só é possível na medida em que se associa a outros, um pouco como na pintura ou no cinema que empregam o jogo da luz e sombra em larga escala.

A capacidade de Lygia de gerar imagens através do jogo de luz e sombras é muito mais uma questão espiritual, pois ela é capaz não apenas de fazer refletir as cores nas formas dos objetos, mas de criar situações em que a singularização seja cada vez mais subjetiva. Nas imagens do horrível, o claro e escuro pertencem, elas mesmas, com todas as suas gradações e transições aos mais sutis panoramas, ao princípio do que

causa medo e apenas produzem a aparência intencional daquilo que a escritora configurou em seu plano criativo.

Tomamos aqui como exemplo um panorama produzido em “O Jardim Selvagem” num diálogo entre a personagem Pombinha e sua sobrinha. Vejamos os estados negativos da personagem Pombinha, pintados pelo seu próprio discurso e pelo do narrador personagem:

- O Ed casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... Que loucura!

- Decerto não quis dar festa.

- Mas não seria preciso festa, eu só gostaria de saber – choramingou, fazendo bico. – Ainda na noite passada ele me apareceu no sonho.

- Apareceu? – Perguntei metendo-me na cama.

Os sonhos de tia Pombinha eram todos horríveis, estava para chegar o dia em que viria anunciar que sonhara com alguma coisa que prestasse (TELLES, 1999, p. 30).

No início dessa construção, entram elementos que levam às cores negativas do inconsciente. A indiferença e a ingratidão, sentimentos expressos pela personagem devido à falta de consideração do irmão em não convidá-la para seu casamento, não são valores cromáticos retirados do arco-íris. Antes, são valores cromáticos que expressam os percursos psicológicos mais íntimos e que se encontram em estados escuros. Na continuação do diálogo, a personagem trata do material “sonho” que é introduzido na narrativa pelo valor semântico de “apareceu”. Essa palavra, absolutamente selecionada por Lygia, está plena de informações sinestésicas.

Como bem disse Freud em *Palavras e coisas* (apud LONGO, 2006, p.18) que uma palavra corresponde a um complicado processo associativo no qual se reúnem elementos de origem visual, acústica e sinestésica (conjunto de sensações internas que produzem bem ou mal-estar) por um lado e por outro, uma palavra, passa a adquirir significado ligando-se à representação do objeto – que, por sua vez, é um complexo de associações formado por grande variedade de representações visuais, acústicas, táteis, sinestésicas e outras. Essa matéria bruta das palavras, coincidentemente é o mesmo material dos sonhos.

Isso tudo é muito bem manejado por Lygia para a representação dos sonhos da personagem onde é possível encontrar as causas do seu estado negativo. Eles, os

sonhos, eram muitos e todos horríveis. LONGO (2006, p.22) ressalta que, sendo a linguagem simbólica, tanto o deslizamento metonímico (um elemento, uma parte significar um todo) quanto à condensação (jogos metafóricos) acontecem a todo o momento na língua, pois que esses elementos são a base para que o mecanismo da linguagem funcione.

Ora, o real valor, a semântica de “horríveis” nesse contexto é que nos leva à criação da paisagem negativa do sistema inconsciente. Os sonhos é que abrem as portas para o inconsciente segundo Freud (apud LONGO, p.25). É pelos sonhos que o recalque vai se manifestar, o sonho é a realização do desejo inconsciente. Ele nem sempre está claro e clama por investigação e decifração. Daí que os sonhos de Pombinha eram tão horríveis. Ela desejava o próprio irmão e isso a atormentava.

Na construção a seguir transcrita, vê-se um exemplo de outro estado mental negativo. O fragmento foi retirado do conto Tigrela em que Lygia pinta o retrato de uma jovem mulher corrompida pelo álcool. Sua história, mesmo que pintada, parece alcançar intencionalmente a sua verdadeira profundidade social. Cada imagem evocada, cada trecho do discurso desse narrador personagem e da própria personagem, leva a delicada marca da morte deixada pelo peso do vício que arruína sua vida.

Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria. [...] Duas vezes apertou minha mão, *eu preciso de você, disse*. [...] fora belíssima e ainda continuava, mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria. Contou-me que se separou do quinto marido [...] (TELLES, 1999, p.110).

A pintura que o narrador faz é de silêncios, visões e cegueiras em que lhe pendem do imaginário as emanções do mundo vivido. Da mistura do brilho da visão extensa dele e da sobriedade de um olhar social que não é distante nem alheio como o da ficcionista, é que percebe as cores desse estado negativo na sua ficção. Ali, o cromatismo é evocado pelo aparecer do sofrimento que a arte de Lygia traz ao natural e, por isso, apenas torna visível aquele escuro das sombras das degradações humanas. A única iluminação lá, é expressa pela combinação da imagem.

No mesmo conto, tem-se como imagem negativa o suicídio. O discurso da personagem metamorforizando-se em animal, era assim que ela se percebia como expressado na configuração de seu discurso:

E Romana sorriu quando se lembrou do bicho (o tigre, ela mesma) dando cambalhotas, rolando pelos móveis até pular no lustre e ficar lá se balançando de um lado para outro, fez Romana imitando frouxamente o movimento de um pêndulo. Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz. Depois ficou deprimida e na depressão se exalta, quase arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas. No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual. (TELLES, 1999, p.111).

Motivada pelo vício, a metamorfose traz consigo forte mudança comportamental, Tigrela desde o título já mostra uma metade tigre e outra, uma mulher. Romana, frente à degradação provocada pela bebida, torna-se amarga e vive em estado de devaneio. O álcool provoca essa reação. Ela, em um momento de depressão, percebe-se mulher solitária para num segundo momento, o de euforia, ter a força dos tigres e lançar-se novamente nos eternos devaneios.

O narrador revela então, a intenção da transformação final de Romana pelo seu discurso. Afirmar que o estudo do conjunto de enunciados suicidas deve, necessariamente, ser realizado pelo viés psicanalítico, pode ser uma asserção preconceituosa e reducionista.

A literatura, como se ocupa de retratar a realidade e o faz com quase precisão, mostra que “todos” os sujeitos fictícios, são também, atravessados por um inconsciente. Do inconsciente suturado da personagem Romana, é de onde emergem esses enunciados insólitos geradores dos estados negativos. Eles representam um sujeito fragmentado, clivado por um inconsciente, doente e que revelam esse sujeito pedindo socorro (na fala anterior ela havia pedido ajuda ao narrador, *eu preciso de você*). Esses enunciados estão deixando rastros e marcas de uma provável autoria de suicídio em sua construção (depois ela ficou deprimida e na depressão se exalta e quis *se atirar do parapeito do terraço*).

Romana é uma personagem que planeja detalhadamente sua morte. Ela é um ser que é capaz de, com um único ato, sob o efeito do álcool ou não, golpear de modo astuto, silencioso e certo sua própria vida. Lygia é uma escritora que trabalha esteticamente a linguagem a partir de um excedente de visão e nesse conto coloca exatamente onde quer o seu fazer. Assim como a lágrima, o riso tem algo de liberador, ambos possuem qualquer coisa de grandeza e elevação, mas também, de sofrimento e de medo. Essa grandeza reside no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da

invulnerabilidade do ego. O riso da personagem Raquel no contexto abaixo está nessa configuração. Vejamos no fragmento de Venha ver o pôr-do-sol:

Brandamente ele a pegou pela cintura.

- Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar e te mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo.

Perplexa, ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada. (1999 p.64).

O ser humano é o único animal que verdadeiramente ri. O macaco e o papagaio imitam-no. O riso é um fenômeno exclusiva e universalmente humano (BERGER apud MARDONES, 2006, p.78). O riso evidencia uma parcela finita de significado. A maioria dos ensaios sobre o riso, apontam a leveza de atitude como sendo um privilégio de algumas pessoas, quando, diante do real que as assola, têm a capacidade de rir de si mesmas ou do outro, ao fazer uma anedota suprimindo, um afeto doloroso.

O riso, no entanto, se comporta ora como resignado, ora como rebelde, conforme disse Freud, chamando a atenção para a determinação da mente em rejeitar as reivindicações da realidade e sustentar o princípio do prazer. Vejamos um exemplo de riso resignado no trecho de “Natal na Barca” em que os personagens faziam uma viagem na noite da véspera do natal: “Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso” (TELLES, 1999, p.41). Um meio sorriso, dependendo do contexto, não representa desconforto. Aqui ele aponta para uma representação de quase leveza.

A mente humana possui vários recursos que possibilitam escapar da realidade incômoda, evitando o sofrimento, o desconforto. Um desses recursos é o riso, que num jogo de dissimulação, disfarça os estados negativos. Daí ele expressar também esses estados. O riso ocupa um espaço que vai da neurose à loucura, passando pelas drogas, êxtase, fantasia, doenças etc., é através dele, que a pessoa afasta-se do incômodo, da dor, da repugnância ou do medo. As pessoas riem de e com medo.

A atitude da personagem Raquel de reagir pelo riso ao ser levada para dentro de uma catacumba mostra o quanto ele é rebelde ao se contrapor a uma realidade cheia de desprazer. A paisagem mental nesse panorama, exige o medo e com medo que a personagem responde, rindo como uma espécie de resignação de uma inércia atitudinal, é uma metamorfose comportamental. “Perplexa, ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada”.

Em “As Pérolas” também percebemos os estados negativos representados pelo ciúme. Dois irmãos, Tomás e Roberto, vivem a disputa por uma mulher. Tomás está doente e vai morrer e o irmão deverá ficar então com a cunhada Lavínia. Referindo-se a jovialidade e beleza dessa personagem é que a escritora constrói todo o panorama interior de Tomás prenhe de sombras.

- Imagine... – murmurou ela, voltando-se de novo para o espelho. Com fino pincel, pôs-se a delinear os olhos. Falou de vagar, sem mover qualquer músculo da face. – Já faz mais de um ano que ele sumiu.

- É, faz mais de um ano.

Paciente Roberto. Pacientíssimo Roberto.

- E não se casou por lá?

Ele tentou vê-la através do espelho, mas agora ela baixara a cabeça. Mergulhava a ponta do pincel no vidro (TELLES, 1999, p.79).

Os personagens não encaravam suas histórias verdadeiramente, pois que precisava utilizar espelhos, um instrumento próprio às especulações. Segundo Chevalier (1993, p.393), o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Lygia inteligentemente se utiliza do percurso figurativo desse elemento, espelho, para simultaneamente mostrar a vaidade da personagem e a expressão da verdade. O espelho é também responsável pela constatação de grandes metamorfoses quer de ordem física ou fantasmagórica.

No exemplo citado, percebe-se a importância do que se passa na mente do personagem pelo desenho do cromatismo. São as idéias negativas geradas pelo ciúme que dão a cor ao fragmento.

Em literatura não se espera que os enunciados produzidos pelos personagens sejam considerados verdadeiros. A realidade deles pode nem corresponder a dados verossímeis. A verossimilhança aqui é dada pela importância da fantasia que fala pelo e do personagem. As palavras do narrador, geradoras das imagens, enganam, elas traem a um só tempo, o desejo e o recalque de Tomás, velando e revelando para o leitor, o seu inconsciente.

A degradação do personagem Tomás causada pela doença avançada fica clara em um outro fragmento de “As Pérolas” em que o ciúme joga-o para os abismos da

inconsciência pelo desespero levando-o a agir de acordo com suas inclinações já a beira da neurose. Nesse trecho do conto, já quase ao final e vendo sua bela e saudável mulher saindo de casa, ele escancara o seu pérfido riso:

Quando a viu desaparecer, ele tirou o colar do bolso. Apertou-o fortemente, tentando triturá-lo, mas, ao ver que as pérolas resistiam, escapando-lhe por entre os dedos, sacudiu-as com violência na gruta da mão. E entrechocar das contas produzia um som semelhante a uma risada. Sacudiu-as mais e riu: era como se tivesse prendido um duendezinho que agora se divertia em soltar risadinhas rosadas e falsas. Ficou sacudindo as pérolas, levando-as junto ao ouvido. “Peguei-o, peguei-o”- murmurou, soprando malicioso pelo vão das mãos em concha. Ergueu-se e ficou sério, os olhos escancarados, voltado para o ruído do portão de ferro fechando (1999, p.87).

Octavio Paz nas suas *Conjunções e Disjunções* (1979, p.14) diz que a agressividade é o resultado da repressão da cara e justifica citando Baudelaire que já havia descoberto isso, antes mesmo, de Freud. Para aquele, a risada são os estigmas do pecado original, são os atributos de nossa humanidade.

O riso é o signo de nossa dualidade e diz: “se às vezes zombamos de nós mesmos com a mesma aspereza com que zombamos diariamente dos outros é porque, efetivamente, somos sempre dois: o eu e o outro” (PAZ, 1979, p.14). É por isso que o personagem Tomás, extremamente agitado pela sensação de morte iminente e movido pela imaginação de que sua saudável mulher ficará com o irmão após sua morte, se entrega à humanidade e zomba de si próprio chegando às gargalhadas. A personagem vivencia em seu interior a impossibilidade. Cria em torno de si, a paisagem escura do interior da concha em que as pérolas são lentamente produzidas pelo tempo. Então, se metamorfozeia em pérola e fica dentro de sua concha.

O riso frenético demonstra sua vitória neurótica. O riso aqui é uma transformação simbólica. É a metáfora do prazer. Ele está expressando a perda, a destruição pela imobilidade provocada pela doença. Já em “Pomba enamorada” a personagem que nomeia o conto sempre vive uma situação de riso provocado pelo nervoso o qual é o oposto do riso de Tomás. Confira-se:

Ela deu a licença. Antes não desse, diria depois à rainha enquanto voltavam pra casa. Isso porque depois dessa licença não conseguiu mais botar os olhos nele, embora o procurasse por todo o salão e

com tal empenho que o diretor do clube veio lhe perguntar o que tinha perdido. Meu namorado, ela disse rindo, quando ficava nervosa, ria sem motivo.

Não foi fácil assim, ela pensou, quando o encontrou no fundo da oficina, polindo uma peça. Não a reconheceu, Em que podia servi-la? Ela começou a rir, Mas eu sou a princesa do São Paulo Chique, lembra?

Disse que era a princesa do baile, riu quando negou ter ligado outras vezes e convidou-o pra ver um filme muito interessante [...] (1999, p.130-131).

Dentre as ações carnavalescas, o riso é uma delas e está quase sempre relacionado às formas antigas do riso ritual. Na Antigüidade, ridicularizava-se o Sol, que era uma divindade. A divindade era ridicularizada para que pudesse renascer como em “Venha ver o pôr-do-sol”.

O riso carnavalesco, primordial vem do riso ritual e é uma espécie de reação às crises, como em “As pérolas” ou “Pomba Enamorada”. Todos esses rituais carnavalescos foram transpostos para a literatura e Lygia nesses contos, faz uma referência às idéias concreto-sensoriais por exercerem grande influência na formação da literatura que ela constrói.

Toda tessitura literária está submetida às condições de intencionalidade de provocar reações perceptivas em seus leitores, a porção de intenção central do trecho abaixo é justamente a de colorir o medo, tal qual o cinema faz. Em “Dolly” a personagem estava se vestindo e conversando com sua companheira de quarto quando esta conta um filme que o namorado tinha assistido e descreve a seguinte cena:

Pois trancou-se no quarto de um hotel famoso com uma mocinha que queria ser estrela, mas quem não queria ser estrela?, trancou-se com ela nessa festa para comemorar alguma coisa e de madrugada enfiou-lhe uma garrafa entre as pernas, uma garrafa ou coisa parecida. Parei de me pentear e fiquei olhando Matilde pelo espelho, ela estava atrás de mim. Enfiou o quê?! Ela ficou na ponta dos pés e tirou o polegar da boca. Uma garrafa! Que entrou tão fundo que arrebentou tudo lá dentro, a mocinha foi morrer no hospital. (1999, p. 162).

Matilde não é a senhora do espaço onírico nem da personagem nem do leitor. Lygia é a senhora absoluta desse espaço narratológico.

A lágrima também expressa liberação, libertar-se, por exemplo, pela morte quando se sabe que uma enfermidade nos levará a essa metamorfose. Feitas de água e

sal as lágrimas brotam da fonte dos olhos que a tudo vêem. Elas são doces frutos salgados de uma visão espiritualizada, mas também, segundo Miranda (2004, p.68) “o sangue dos olhos” e carregam a significância de ser providência do conhecimento, da verdade. Assim como a pele produz o suor e a língua a saliva, as lágrimas é o produto de estados sentimentais ou emocionais.

Em “Antes do Baile Verde” um homem moribundo aguardando pela morte faz brotar uma única lágrima. Ele parece ver o seu momento final, ou antes, vê finalmente o desprezo no qual está envolto:

- Escuta, Luzinha, escuta – começou ela, ajeitando a flor na carapinha da mulher. – Eu não estou inventando, tenho certeza de que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado. Nunca vi ele chorar daquele lado, nunca. Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura.

- Ele estava se despedindo.

- Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. (1999, p. 16).

No fragmento a cor dessa lágrima, única lágrima, está muito mais para uma lamentação emocional do que para uma visão espiritual. O doente estava necessitando do olhar do outro como prova e demonstração de que continuava vivo. Esse olhar não veio. A visão interior evocada aqui é a destilação da ferida do desprezo.

3.2 O Medo: uma Inquietação Simbólica dos Sentidos

Merleau-Ponty, em “O continuum da experiência subjetiva” (2007, p. 55), diz que o pensamento humano tem horror ao vazio, fonte de angústia existencial, e que é justamente para se defender desse vazio e ao mesmo tempo para construir-se a si mesmo a partir de suas primeiras representações que constrói simbolizações e que, um dos maiores desafios a serem enfrentados por Ponty é o de buscar um vocabulário que prescindia das metáforas espacializantes que facilmente nos levam às concepções bi-dimensionais do ser. Deixa evidente que é muito difícil evitar as ressonâncias quase

automáticas que, sutilmente nos convidam a pensar em termos de continente e conteúdo, a imaginar a significação dentro e a materialidade fora da mente.

Paz (1979, p.17), por sua vez, diz que as culturas chamadas primitivas criaram um sistema de metáforas e de símbolos que, constituem um verdadeiro código de símbolos, uma linguagem ao mesmo tempo sensível e intelectual. Daí depreender-se que o medo seja uma inquietação provocada por uma categoria perceptiva cujo código de simbolizações é evocado por meio das suas articulações com perigo, dor, morte, escuro, doença e o desconhecido de uma maneira geral. Ou o inexplicável pelo empirismo.

Em literatura, mesmo que gerada por uma imitação, se nos depararmos com uma representação de uma situação amedrontadora como o trabalho das formigas em transportar ossos de uma caixa no período noturno, ou inexplicável como uma criança parecer que estava morta enrolada num pano também na escuridão da noite e com o nascer do sol já estar viva e corada, é bem provável que sintamos a inquietação do medo da dor, pena ou a sensação de que algo de sobrenatural que irá acontecer e até mesmo acaba de acontecer. Essas sensações se aproximam da realidade, pois ele, o medo, atua na ficção, de maneira semelhante a uma situação real.

Na construção de textos literários com objetivo de gerar as inquietações de medo ou de inexplicação no leitor, a relação dos signos escolhidos vem quase sempre carregados de feiúra ou que apresentem aspectos que provocam repulsa como as cores ditas sombrias e escuras. É uma relação necessária, compatível e complementar a esse tipo de projeto literário na medida em que esse conjunto faz parte da técnica que auxilia a despertar o horror e a inquietação, do mesmo jeito que o sublime é despertado por objetos belos, de formas perfeitas, cores tidas como alegres, ambientes claros e arejados, proporções harmônicas e agradáveis aos sentidos.

Sendo assim, o horrível e seus arranjos, é uma categoria que exige um envolvimento da parte do leitor à medida que suscita uma espécie de perda de controle deste, na possibilidade de se encarar uma configuração imaginária que leve ao desconhecido ou ao medo. Para Todorov, é imprescindível que a representação de perigo, medo, inquietação e dor estejam suavizadas para a configuração do fantástico.

A narrativa de horror vem se aperfeiçoando e buscando criar novos referentes produtores de sentido, justamente por estar associada a mecanismos profundos e fundamentais constantes para aqueles que possuam a necessária sensibilidade de

percepção. E é Ponty em seu livro *O visível e o invisível*, (2007) que, assim, se manifesta:

Assim definida, a coisa não é a coisa da nossa experiência, é a imagem que se obtém projetando-a num universo onde a experiência não se ligaria a coisa alguma, onde o espectador se afastaria do espetáculo, numa palavra: confrontando-a com a possibilidade do nada. (PONTY, 2007, p. 159).

Essa narrativa apela para um certo grau de imaginação, bem como de uma capacidade para se afastar da realidade da vida cotidiana. O leitor não tem parâmetros para confrontos. O horror pode ser considerado como a mais apurada das sensações produzidas por uma narrativa ficcional. Trata-se de uma emoção gerada por um processo de imaginação causado pelo medo ou inquietação daquilo que é apenas sugerido pela narrativa.

Por horror, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual ou espiritual, mas que gera também uma reação física. O horror seria, portanto, uma sensação mista que provocaria a percepção de que algo está materialmente equivocado.

Dentre as várias intencionalidades narratológicas virtuais de uma composição, o lugar pode alcançar valores como os de qualquer um outro elemento desse gênero. No conto “Venha ver o Pôr-do-sol”, o espaço está longe de ter importância secundária. Como em “A Ceia” ele também é fundamental para o desenvolvimento da ação. Como o plano literário nesses contos é o de provocar estranheza, até mesmo horror no sentido de aversão, a autora escolheu claramente esse tipo de espaço, um cemitério, uma catacumba. Vejamos:

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquiria a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo.. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba (TELLES, 1999, p.70).

Ao retratar detalhadamente o ambiente a autora cria imagens a partir das quais o leitor é levado a sentir a estranheza dos fatos que aí irão acontecer. Pode-se compreender que a autora se utiliza da visão fílmica não como uma redução narratológica, mas uma encenação provocadora de estranhamento. A carga semântica e o farto simbolismo do vocabulário escolhido reforçam ainda mais esse plano, o que o afasta da verossimilhança.

O cromatismo é, então, empregado estruturalmente, também, para respaldar o estranho. O verde da trepadeira fica submisso ao fato de ela ser selvagem. O marrom dos cipós abraça a capelinha (aqui no diminutivo para mostrar o tamanho da agressão dos cipós) com fúria. Eles não simplesmente a abraçam, estão furiosos. A luz invadiu não foi a capelinha, mas, um cubículo de paredes enegrecidas. Até a opalina deixou de ser azul e está agora desbotada. Isso tudo não parece ser só uma herança do realismo de Zola antes, o engrandecimento da técnica.

De modo significativo, a “porta” é a passagem do espaço profano para um território sagrado. Essa é a representação da porta de um templo, “duma capelinha”. O templo em si, não é um edifício que tenha tanta importância para provocar, na cultura ocidental, o medo, nem o estranhamento, mas, associado ao espaço maior, o cemitério abandonado, e rangendo as portas, ao invés de emitir um pequeno ruído, sim causa estranheza. “Abrir uma porta”, já é um mistério, pois, ela traz valor dinâmico e psicológico. É o convite à viagem rumo ao além (CHEVALIER, 1999, p.735). Agora, abri-la de par em par sem fechá-la não representa uma imagem tão ecumênica. Lembra mais o conde Drácula adentrando em seu castelo.

Anna Balakian (2007) diz que podemos distinguir três tipos de símbolos: os *naturais*, os *míticos*, e a *fusão do abstrato e do concreto*. Na passagem: “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.” (TELLES, 1999, p.69). A qualificação deste símbolo está muito mais para provocar o horror do que fusão de concreto e abstrato ou símbolo natural. É a personagem quem estremece. Se há alguém que crê na simbologia dos pássaros é ela que não está sendo analisada aqui. O que está sendo visualizado é a escuridão de um panorama feito especialmente para provocar o estranhamento tanto nela quanto no leitor. É o fenômeno do cromatismo sendo intencionalmente empregado para esse fim. Tudo se fecha em um círculo seguro e calmo de uma luz tenra e tranquila, própria de uma subjetividade ameaçadora que começa a desenhar-se.

Na percepção sensível de seus modos de narrar, Lygia, na medida em que, por antíteses, opõe grandes e claros espaços, a chácara do personagem Ed à soturnos quartinhos no sótão que serão habitados por duas alunas do curso de medicina, e buracos escondidos no assoalho; na medida em que contrapõe a ostensiva luminosidade dos dias ensolarados ao crepúsculo num cemitério abandonado; os grandes olhos verdes atentos e vivos de Dolly em oposição aos semicerrados, quase cegos reduzidos a dois riscos de lápis-lázuli da mulher do cientista que estudava a estrutura da bolha de sabão, vai atingindo a mesma tensão proposta pelos contos.

São esses jogos de cromatismo, luz e sombra, claro e escuro, dentro e fora que dão conta de traduzir a ambiguidade do medo x não medo, estranheza x não estranheza na construção de uma atmosfera de aprisionamento e libertação, no mesmo compasso rítmico com que o texto literário respira. Vejamos esse processo na construção de “As formigas” já na apresentação do conto:

Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima.
- É sinistro. (TELLES, 1999, p.100).

Assim, se nesta apresentação, temos o anoitecer, já está quase escuro e o ambiente fechado e velho do sobrado, a oposição aqui se estabelece pela jovialidade das primas. A cena sequencial panorâmica do espaço já é a preparação do leitor para a história que terá sequência aí, nesse lugar. Os fatos irão acontecer, pois, as personagens pousaram a mala no chão. Vieram para ficar nesse espaço fenomenologicamente imaginado pela contista para ampliar e prender também fenomenologicamente, a atenção do leitor pela percepção.

A importância do papel da apresentação na caracterização de um ambiente que servirá de cenário para uma representação que provoque estranheza é óbvia, implica pois a uma integração do leitor no mundo das personagens além de o preparar para a percepção ambígua que este terá dos acontecimentos que serão narrados.

Em “Venha ver o Pôr-do-sol” a ambiência além de ampliar a percepção do leitor vai sendo construída com o objetivo de provocar medo:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde (1999, p.63).

É nesta perspectiva, de fazer o leitor participante do fato narrado, que o texto referente ao cenário é formado com elementos que atinjam não só o universo conhecido pelo leitor como também o universo desconhecido fazendo com que ele sinta-se envolvido pelo desconhecido. As descrições do espaço físico utilizam elementos reais ou mesmo imaginários. O cenário não é composto apenas por ambientes externos, mas também ambientes que podem fugir ao nosso convívio diário.

Em “Ela subiu sem pressa tortuosa ladeira”. [...] “Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima” (TELLES, p.63), a possível subida a uma ladeira tortuosa é totalmente real. Dessa maneira, o cenário começa a ser construído.

Dizer que ela teve que subir a uma ladeira, já mostra a dificuldade de se chegar ao local, e acrescentado ao valor semântico de tortuosa é ainda outra dificuldade dada ao acesso do local. Veja-se que as casas dos terrenos baldios iam ficando mais distantes. Fazem evidente o isolamento construído para envolver o leitor.

Uma rua que não tem o devido calçamento pode sugerir o pouco uso ou até mesmo o envelhecimento do ambiente. Ainda temos o mato rasteiro, que só está possível por não haver no lugar uma movimentação de pessoas. É um local tranquilo que serve para, além das crianças brincarem de roda, preparar o leitor para a recepção do que será narrado.

Em “Natal na Barca”, conto muito próximo do fantástico de Todorov, a apresentação também é carregada de cromatismo objetivo. Vejamos:

Não quero nem devo (já começa com uma negativa) lembrar aqui porque me encontrava naquela barca. (a obscuridade das razões já são sombras). Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu. (1999, p.40).

A integração do leitor no mundo das personagens é imediata. O que teria acontecido para esse narrador personagem não querer lembrar? O leitor vai à busca desse esclarecimento e já foi envolvido anteriormente pela percepção de que o que vai ocorrer é na escuridão e no silêncio. Dois elementos fundamentais para gerar o desprazer, dois elementos quase sem espaço na paleta do consciente. Qual a cor do silêncio? Seria o medo?

Temos o medo como a emoção mais forte e mais antiga do homem e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e a dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Mas, como está comprovado por meio do sucesso que são os contos enigmáticos de Lygia, esse tipo de conto que era no passado de horror sobreviveu e evoluiu para o fantástico que alcançou e alcança notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado num princípio profundo e elementar, cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida.

Faz, pois, parte da obra de Lygia Fagundes Telles o uso do real e do insólito. E sendo assim tão peculiar, pela visão ou pelo estilo, ela consegue estabelecer uma estreita comunicação com o leitor. Vejamos a forte presença do cromatismo expressada pelo elemento fogo no conto “A Ceia”:

A noite agora estava quieta, sem música, sem vozes. Ele apanhou um cigarro. A chama do isqueiro subiu de um jato.

- Eduardo, apague isso... – pediu ela se contraindo, a cabeça afundada na gola do casaco. – Não vou fumar, apague!

Sem nenhuma pressa, ele aproximou a chama do próprio rosto. Soprou-a. (TELLES, 1999, p.60).

Bachelard (1996, p. 165) diz que “o sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo e que uma única imagem lhe proporciona uma unidade de devaneio”. Outras imagens nascem dessa imagem primeira. No fragmento, a chama do isqueiro é essa imagem primeira. A chama! Os indianos, segundo Chevalier (1993, p. 440), consideram o fogo em sua função de levar as coisas ao estado sutil pela combustão do indivíduo grosseiro. O fogo

apresenta aspecto às vezes destruidor e diabólico como no trecho acima. No escuro, vê-se tão somente a imagem grosseira de Eduardo. Ele não tinha pressa.

Em “Pomba Enamorada ou uma História de Amor”, conto em que a leitura sensorial, é praticamente obrigatória, vê-se e sentem-se panoramas ligados às credices que causam, no leitor, repulsa, medo e até mesmo horror:

Na tarde seguinte comprou o disco *Ave-Maria dos Namorados* na liquidação, escreveu no postal a frase que Lucinha diz ao Mário na cena da estação, *Te amo hoje mais do que ontem e menos do que amanhã*, assinou P.E. e depois de emprestar dinheiro do Rôni foi deixar na encruzilhada perto da casa de Alzira o que o Pai Fuzô tinha lhe pedido há duas semanas pra se alegrar e cumprir os destinos: uma garrafa de champanhe e um pacote de cigarro Minister. (1999, p.134).

Uma primeira estranheza é a antítese provocada pelos elementos Ave Maria x Encruzilhada. Em sequência, como uma boa leitura sensorial leva o leitor a se colocar no lugar da personagem fazendo-o vivenciar as sensações por ele vividas, gostando o leitor ou não, o que a técnica pintada aqui faz, é provocar um certo nojo. Pedir dinheiro emprestado para um fim desses é nojento.

Vejamos um outro trecho no qual a pintura é tão real que chega a provocar no leitor indignação e medo:

Se ela quisesse um trabalho mais forte, podia pedir, Alzira ofereceu. Um exemplo? Se cosesse a boca de um sapo, o cara começaria a secar e só parava o definhamento no dia em que a procurasse, era tiro e queda. Só de pensar em fazer uma ruindade dessas ela caiu em depressão, imagine, como é que podia desejar uma coisa assim horrível pro homem que amava tanto? (1999, p.134).

Rituais envolvendo o sacrifício de animais em magias são, quase sempre, repugnantes. Acreditar em algo dessa natureza depende muito da imaginação, da consciência do ser humano e do grau do conhecimento adquirido da coisa. A crença é um termo cujo alcance é mais psicológico do que lógico e designa uma atitude do espírito que adere a um enunciado ou a um fato sem poder administrar-lhe. A paleta desse panorama é multicolorida num sentido negativo e leva à interpretação de realidades visíveis e invisíveis da prática da magia que causam medo.

Na continuidade do conto, um outro panorama ainda provoca mais repugnância.

Vejamos:

A preta respeitou sua vontade mas lhe recomendou usar alho virgem na bolsa, na porta do quarto e reservar um dente para enfiar lá dentro. Lá dentro?, ela se espantou [...] como ia pegar um pêlo das injúrias dele pra enlear com o seu e enterrar os dois assim enleados em terra de cemitério? (1999, 134-135).

Estas são as técnicas empregadas na tessitura textual. A sensação provocada pela visão, quando algo anormal acontece. Isso é o bastante para que outros órgãos do corpo sejam levados a experimentar algo diferente, e a emoção é compartilhada em conjunto, tanto pela personagem quanto pelo leitor que admite que o acontecimento pertence à realidade. Todorov (1992, p.166).

Bachelard, em sua *A poética do devaneio* (1996, p.99), nos diz que o olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão e que essa outra visão não se constitui com restos. Os tons e os sons do medo nos textos de Lygia só são percebidos pelo leitor devido ao processo imaginativo dela, é essa objetividade dela nesses fragmentos que tornam o cromatismo sombrio. Ela nos dá a sensação de um todo percebível até nos títulos como “Pomba enamorada ou uma história de amor” ou o convite – “Venha ver o pôr-do-sol”.

O nível da imagem desejada por Lygia, onde entra o fenômeno do cromatismo em alta escala, está quase sempre, num aspecto do nível psicológico. De acordo com o dito por Ponty e Bolzano em se tratando de percepção, esse nível é produzido por uma reprodução mental, uma recordação experimentada, uma experiência sensorial ou perceptiva, não necessariamente visual, é apenas uma sensação que é percebida. Mais uma vez deseja-se evidenciar o construto cromatismo. Ele faz parte do processo criativo da obra, é um elemento que gera e ordena as imagens criadas pela escritora, na percepção do leitor como nos trechos:

- Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado – prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos geram. – Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui. (p.66)

- É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, por favor. E se vem um enterro? Não suporto enterros. (um enterro tem seu próprio som e tom) (p.66).

- Foram andando vagarosamente pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. (p.66).

- Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos. Veja – disse, apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda – o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta a morte perfeita (camadas), nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso. (TELLES, 1999, p.68).

Os fragmentos são passagens como um cemitério abandonado, um enterro, o som das folhas secas e a idéia de morte, que preexiste à obra estes não são mais do que um pretexto; o tema do medo é o que aparece, se desenha, se configura à medida que o conto se faz. O medo é um significado nascido do significante, fruto da linguagem poética e marcado por sua objetividade fundamental. Como no trecho de “A ceia”: “A noite agora estava quieta, sem música, sem vozes. Ele apanhou um cigarro. A chama do isqueiro subiu de um jato” (p.49). É aí que começam as histórias que ajudam a ver as coisas.

Além disso, podemos dizer, não há coisa sem história, sem um existir que fale por si. Existir que se revelará nesse tempo único e privilegiado, que é o momento de ver na tessitura da comunicação: esse ir e vir, aquilo que passa de um lado para o outro entre, pelo enunciador para um enunciatário. O momento da percepção é único e privilegiado, não só por ser momento da comunicação mas sobretudo por ser momento do presente, do presente do leitor. É ele quem está percebendo.

A percepção é um ato do presente, tal como a visão. Esta convivência no tempo da fala e da visão no sentido fisiológico – que só no presente se manifestam – é o que, no plano da ficção, dá vida à história literária. É nesse ir e vir, com seus sobressaltos, com seus desvios, que se tece a história. É nessas andanças que a imaginação vai mais longe. Em que, aliás, até se vai sem sair do mesmo lugar, como se estivesse apreciando uma pintura ou a um filme. Por muito longe que a história leve a percepção de um leitor, daquilo que a imaginação literária nos traz

importa o que vemos ou percebemos. Aliás, não há imagem sem ressonância. A coisa avistada : isto que está ali no momento presente, na percepção como disse Ponty.

Em “As formigas” as descrições nos levam a estar no quarto com as personagens levados pelo construto do fenômeno cromático:

Esvaziei a mala, dependurei a blusa amarrotada num cabide que enfiar num vão da veneziana, prendi na parede, com durex, uma gravura de Grassmann e sentei meu urso de pelúcia em cima do travesseiro. Fiquei vendo minha prima subir na cadeira, desatarraxar a lâmpada faquíssima que pendia de um fio solitário no meio do teto e no lugar atarraxar uma lâmpada de duzentas velas que tirou da sacola. O quarto ficou mais alegre. Em compensação, agora a gente podia ver que a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia que ela tirou de dentro do caixotinho. Examinou-a. Tirou uma vértebra e olhou pelo buraco tão reduzido como o arco de um anel. Guardou-as com a delicadeza com que se amontoam ovos numa caixa. (1999, p.102-103).

Todorov (1992, p. 41) repudia posições teóricas que situem a explicação do fantástico no plano do leitor. Se tomarmos suas declarações literalmente, e que o sentimento de medo deva ser encontrado no leitor, sem a intencionalidade do escritor, seria preciso deduzir daí que quem faz a obra é só o leitor uma vez que a percepção de medo está nele. A percepção de medo no fragmento está ligada ao conjunto cromático e não especificamente a caixinha de ossos humanos. Aí reside a arte de Lygia.

Em “O Menino”, conto em que um menino é completamente obcecado pela mãe, vê-se um cromatismo posto a serviço desse enfoque que é desnudar a metáfora paterna:

Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe. (1999 p.89).

Para a fenomenologia, as idéias tornam-se outras, uma à outra, sem necessariamente serem diferentes em si. A mesma idéia é outra para a percepção se isolada ou inserida em outro contexto. Uma figura sobre um fundo não é a mesma sobre

outro. O fundo faz parte de sua apreensão como coisa, para percebemos o conjunto. Em “O menino”, a paleta de Lygia pinta a metáfora paterna por meio de um discurso sintomático do narrador que provoca a percepção no leitor do medo que a personagem sente de perder a própria mãe. É um exemplo onde a simples leitura psicanalítica faz com que nossa percepção acredite na escuridão da consciência da personagem.

Pode-se perfeitamente “ver” o insuportável medo de envelhecer da personagem Alice nesta passagem de “A Ceia”

A chama rompeu azulada e alta. A mulher recuou batendo as pálpebras. E se manteve afastada, o cigarro preso entre os lábios repentinamente ressequidos, como se a chama lhes tivesse absorvido toda a umidade.

- Como é forte!... – queixou-se, recuando mais à medida que ele avançava o isqueiro. Apagou a chama com um sopro e tragou, soprando a fumaça para o chão. Tremia a mão que segurava o cigarro.

- Detesto isqueiros, você sabe disso. (1999, p.50)

A primeira postura da personagem Alice quando adentra ao restaurante é manter-se pelos cantos, longe das vistas. Ela era obrigada a perceber-se velha. Conforme a narrativa se desenvolve Alice vai sendo exposta pelo narrador. Ela se sente atraída por tudo o que possa auxiliá-la a romper com o padrão de beleza estipulado pela própria sociedade e com medo da realidade, agarra-se a elementos fáceis de dar vexame para atrair a atenção de um homem: fogo, álcool, escuridão etc..

Alice esperava assim um olhar de Eduardo, um olhar da sociedade. No entanto Eduardo e toda a sociedade não a enxergava, Alice envelhece com medo e sem dignidade. Observe a configuração do horrível nesta outra passagem de sequência do mesmo conto:

Ela umedeceu os lábios. Seus olhos se agrandaram novamente.

- Mas querido, não é preciso ficar com essa cara, prometo que desta vez não vou quebrar nenhum copo, não precisa ficar aflito... – Os olhos reduziram-se outra vez a dois riscos pretos. – Foi horrível, não, Eduardo? Foi horrível, hein? Sabendo o quanto você detesta essas cenas, imagine, quebrar o copo na mão, aquela coisa assim dramática do vinho ir escorrendo misturado com o sangue...

Que papel miserável! (1999, p. 50).

Nos textos literários em que tanto as metáforas quanto a variedade de signos são empregados para criar o desconforto, pode-se encontrar a definição de cor que gera o perigo ou a dor, quando se apresentam como o drama de Alice, como uma ameaça decididamente iminente, da qual não se pode escapar, a velhice. Aqui, trata-se de um fato terrível que causa medo. A reação dramática da personagem, não se reduz a sua espacialidade apenas. Ela evoca a experiência do leitor e mostra por meio do cromatismo, que a personagem é apenas um invólucro que acaba por confundir-se com o próprio ser num corpo. Essa percepção que nasce das misérias da vida, é despertada no leitor, por cores reais e estão representados de modo extremamente realista, pela técnica lygiana.

Cabe destacar que as paletas “percebidas” nos temas lygianos são os elementos estruturadores que modelam sua obra. Elas nos permitem uma compreensão mais abrangente enquanto elementos formadores, uma vez que é, também, o material que foi transformado em trama. Lygia faz sempre novos arranjos para dizer os seus temas daí que suas paletas, além de preexistirem aos contos enquanto construto, elas são o produto destes.

4 A CONFIGURAÇÃO DO ARCO-ÍRIS EM SEUS ESTADOS POSITIVOS

O objetivo desta última parte de nossa dissertação não é o de verificar o grau de exatidão cromática que a escritora conferiu aos seus contos. Nosso objetivo se compromete com a verificação do cromatismo percebido pela fenomenologia da percepção que, por ser interdisciplinar, acaba nos aproximando das outras artes. Reconhece-se que nossa pesquisa é parcial, pois, a nosso ver, como já dito anteriormente, o cromatismo na literatura, pelo menos na literatura brasileira, não vai além de “colorir” os espaços fictícios ou reais, em que se dão as estórias.

A satisfação sentida pela leitura de certas passagens de uma narrativa, se iguala à satisfação da experiência da apreciação de um quadro ou filme. É também o que sentimos na contemplação do belo na obra de arte. Langer (2006) ressalta que, a impressão mais imediata que uma obra de arte cria é a de “alteridade” quanto a realidade. É a impressão de uma ilusão a envolver a coisa.

Na literatura, este estado afetivo de satisfação ocorre pelo movimento da escrituração que planeja a troca do objeto ou a imagem produzida como efeito do texto, e essa produção atinge seu alvo: a satisfação no leitor. O enfoque passa a ser a mudança, a transferência, o dinâmico impresso no movimento de desejo e não o objeto em si.

Langer também afirma que lá, mesmo onde está ausente o elemento de representação, onde nada é imitado ou fingido, num vaso, numa sonata ou num edifício, esse ar de ilusão, de ser pura imagem, existe tão forçosamente quanto na pintura mais enganosa ou na narrativa mais plausível. A essa justeza e necessidade com ares de alteridade, ela denomina de “estranheza”, “semelhança”, “ilusão”, “transparência”, “autonomia” ou “auto-suficiência” (LANGER, 2006, p. 48).

A satisfação em literatura, por ser da ordem do imaginário, não pode ser prometida por ninguém a ninguém, mas pode-se conquistar, por um plano de obra bem conduzido e bem-sucedido que, mesmo sendo um panorama de conteúdo desagradável, revela uma certa alegria pela sua conquista. O prazer é, então, fruto do encontro da

técnica com o leitor pelas vias da fenomenologia da percepção. É a fenomenologia, segundo Ponty (1999), pode promover uma modificação no sentido do resgate para o sujeito, da potência de pensar e agir criativamente. Para ele, “o objeto percebido está sempre perto do percebedor, pois, é verdade que também os objetos exteriores só nos mostram um de seus lados, escondendo-nos os outros, mas que podemos escolher à vontade o lado que eles nos mostrarão” (1999, p.134).

Ver, segundo Ponty (1999), é ‘quando o olho é tato’, é dispor de “um instrumento natural comparável à bengala do cego”. *Ver* um objeto é ainda apagar-lhe o fundo: “os objetos formam um sistema em que um não pode se mostrar sem esconder outros” (1999, p.135). Quando o olhar se deposita sobre um objeto, ele se desdobra e o entorno passa então para o estado de latência.

A arte dilui os pólos objeto-passivo e sujeito-ativo, pois o objeto também vê e o sujeito é observado, pois, os objetos possuem interioridade. O próprio corpo é um objeto que o olho habita. No entanto, sentimos nosso corpo como um objeto único, não como uma reunião de partes. Mais uma vez, decreta-se a impossibilidade da clara distinção cartesiana entre corpo e alma, ou seja, o sensível e o inteligível.

No capítulo intitulado “O Corpo”, no livro *Fenomenologia da Percepção*, Ponty coloca que o corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se tocando, ele esboça “um tipo de reflexão”, e que bastaria isso para distingui-lo dos objetos. E mais, diz ele que o corpo é um objeto afetivo enquanto que as coisas exteriores são apenas representadas (1999, p. 137).

Vejamos, a seguir, como ilustração, a lenda do Subcomandante:

A HISTÓRIA DAS CORES

Um dia o velho Antonio estava andando na selva montanhosa de Chiapas com seu amigo, o Subcomandante Insurgente Marcos, quando viu uma arara multicolorida. O pássaro fez o velho se lembrar de uma história, que ele resolveu, assim, contar para o seu amigo: a lenda de como os deuses descobriram as cores no mundo. Tudo até então era preto, branco e cinza, mas os deuses começaram a procurar outras cores para deixar o mundo mais iluminado para as pessoas.

Essa lenda maravilhosa revela um pouco da sabedoria pé-no-chão dos povos indígenas de Chiapas, no México. Eles lutam para conservar sua cultura e visão de mundo, que consideram sagradas – algo que não pode ser medido em dólares ou definido pela política.

Acendo o cachimbo e, depois das três tragadas rotineiras, começo a contar-lhes, exatamente como fez o velho Antonio... A História das Cores.

O velho Antonio mostra uma arara que cruza a tarde.

_ Olhe – diz.

Eu olho esse impressionante raio de cores no quadro cinza de uma chuva que se anuncia.

_ Parece mentira que um só pássaro tenha tantas cores – digo ao alcançar o alto do morro.

O velho Antonio se senta em um pequeno declive livre do barro que invade este caminho real. Recupera a respiração enquanto enrola um novo cigarro. Só quando estou uns passos adiante é que percebo que ele ficou para trás.

Volto e me sento ao seu lado.

_ O senhor acha que vamos chegar ao povoado antes da chuva? _ eu pergunto enquanto acendo o cachimbo.

O velho Antonio parece não escutar. Agora é um bando de tucanos que distrai sua vista. Na sua mão, o cigarro espera o fogo para iniciar o lento desenho da fumaça. Ele limpa a garganta, acende o cigarro e se acomoda, como pode, para começar, lentamente.

“A arara não era assim. Ela quase não tinha nenhuma cor. Era só cinza. Suas penas eram curtas, como uma galinha molhada – mais um pássaro entre todos os outros que não se sabe como tinham chegado ao mundo. Os próprios deuses não sabiam quem fizera os pássaros. Ou como haviam sido feitos.

E assim era a vida. Os deuses despertaram depois que a noite disse ‘agora é a minha vez’ pra o dia. E os homens e mulheres estavam dormindo ou se amando, que é uma forma de ficar cansado para dormir logo depois.

Os deuses lutavam, sempre lutavam esses deuses que eram muito briguentos, não como os primeiros, os sete deuses que criaram o mundo, os primeiros de todos. E os deuses lutavam porque o mundo era muito chato, pois era todo pintado somente com duas cores.

E os deuses estavam certos de ter raiva porque só duas cores se alternavam no mundo: uma era o preto que comandava a noite, a outra era o branco que caminhava durante o dia. A terceira não era cor, era o cinza que pintava as tardes e as madrugadas para suavizar um pouco o preto e o branco.

Esses deuses eram briguentos, mas sábios. E, durante uma reunião, conseguiram chegar a um acordo para criar mais cores que alegrassem o caminhar e o amar dos homens e mulheres morcegos.

Um dos deuses começou a caminhar para pensar melhor seu pensamento. E tanto pensava seu pensamento que não olhou para o caminho e tropeçou numa pedra assim de grande e caiu de cabeça e começou a sangrar.

E o deus, depois que ficou chorando por um bom tempo, olhou seu sangue e viu que era outra cor, além das duas cores. E foi correndo para onde estavam os outros deuses e lhes mostrou a nova cor e deram o nome de ‘vermelho’ para essa cor, a terceira que nascia.

Depois, outro deus procurava uma cor para pintar a esperança. Ele a encontrou depois de bastante tempo, foi mostrá-la na assembléia dos deuses e a chamaram de ‘verde’, a quarta.

O outro começou a cavar fundo na terra. ‘O que você está fazendo?’, perguntaram-lhe os demais deuses. ‘Procuro o coração da Terra’, respondeu enquanto lançava terra pra todos os lados. Logo depois, ele encontrou o coração da Terra e mostrou aos outros deuses, e colocaram na quinta cor o nome de ‘marrom-café’.

O outro deus foi para cima. ‘Vou olhar de que cor é o mundo’, disse e começou a subir e a subir até lá no alto. Quando chegou bem alto, olhou para baixo e viu a cor

do mundo, mas não sabia como levá-la até onde estavam os outros deuses. Então ficou olhando por muito tempo, até que ficou cego, porque já tinha a cor do mundo nos seus olhos. Desceu como pôde, aos tropeções, chegou ao lugar da assembléia dos deuses e disse: 'Nos meus olhos, trago a cor do mundo', e deram o nome de 'azul' à sexta cor.

O outro deus estava procurando cores quando escutou uma criança rindo, aproximou-se com cuidado e, quando a criança se distraiu, o deus lhe arrebatou a risada e a deixou chorando. Por isso dizem que as crianças de repente estão rindo e de repente estão chorando. O deus levou o riso da criança e puseram o nome de 'amarelo' a essa sétima cor.

Nesse momento, os deuses já estavam cansados e foram beber pozol, uma bebida refrescante, e dormir, deixando as cores numa caixinha, debaixo de uma ceiba, uma árvore muito comum no México. A caixinha não estava muito bem fechada e as cores saíram e começaram a brincar alegremente, e se amaram e surgiram mais cores diferentes e novas. E a ceiba olhou tudo isso e decidiu cobri-las para que a chuva não apagasse as cores. Quando os deuses chegaram já não eram sete cores, mas eram muitas cores. Eles olharam a ceiba e disseram: 'Você deu à luz as cores, então você vai tomar conta do mundo. E, do alto de sua cabeça, nós vamos pintá-lo'.

Subiram no alto da copa e dali começaram a jogar as cores ao acaso: o azul ficou parte na água e parte no céu, o verde caiu nas árvores e nas plantas, o marrom-café, que era mais pesado, caiu na terra, o amarelo, que era a risada de uma criança, voou até pintar o sol, o vermelho chegou até a boca dos homens e dos animais, que o comeram e ficaram vermelhos por dentro, e o branco e o preto já estavam no mundo, e era um relaxo como os deuses lançavam as cores, e nem se preocupavam onde elas iam parar, e algumas cores salpicaram nos homens e é por isso que existem homens de diferentes cores e diferentes pensamentos.

Depois os deuses se cansaram e foram dormir novamente. Esses deuses, que não eram os primeiros, os que criaram o mundo, só queriam dormir. E, então, para não esquecer ou perder as cores, pensaram numa forma de guardá-las.

E estavam pensando profundamente nisso quando viram a arara. Então, agarraram a arara e começaram a colocar nela todas as cores. Aumentaram suas penas para que coubessem todas. E foi assim que a arara ganhou suas cores e anda por aí passeando, para que os homens e as mulheres não se esqueçam que existem muitas cores e pensamentos, e que o mundo só será alegre se todas as cores e todos os pensamentos tiverem seu lugar.”

Pode-se notar que todo discurso, além de designação e significado, é portador de sentido. Este nunca deixa de estar presente, cabe sempre frisar. Os textos literários, em especial, apresentam uma construção de sentido. Interpretar um texto é muito mais do que buscar depreender-lhe a designação, o significado, mas principalmente buscar depreender-lhe o sentido, nível especial e superior de conteúdo.

Muitas relações são (re)estabelecidas em função de experiências pessoais ou de acordo com a cultura na qual somos criados, pela qual somos/fomos influenciados. Há relações evocadas por determinado usuário da língua, e, muitas vezes, só por ele. Há, além disso, evocações realizadas por influência de outros textos (intertextualidade)

como no caso desta lenda que em muito nos influencia. Grande e decisiva é, enfim, a influência do acervo (passivo e inconsciente, muitas vezes) do leitor. Cabe ao escritor promover oportunidades para a prática dessas influências colocando-as em estado de percepção por meio da imagética.

Além da própria natureza complexa das imagens literárias as diferentes possibilidades de construção textual advindas da natureza cromática dessas imagens, funcionam não apenas como mera ilustração, mas ganham muita importância chegando até o deleite absoluto da pura fruição estética encantando e apaixonando aqueles que se dedicam a apreciá-la. Daí que a condução de nossa análise vai fixar-se no registro do cromatismo, e, buscar investir em transformá-lo no registro apenas do alegre, vivo, espirituoso construído a partir dele, como o expressado na lenda do Subcomandante (2003).

A intensidade de um registro é proporcional à importância da impressão que ele causa. O ajuste da representação aos elementos originários do estímulo é resultado de uma operação. Um cálculo: resultado do confronto entre a imagem que provém da leitura – da origem: do dito, como disse Ducrot (1987, p. 15), e a imagem de resposta, aquela que, depois de andar às voltas no corpo como disse Ponty (1999 p. 137), é projetada no écran, no espaço em que eu-leitor me sinto estar, aquele que eu-leitor alcanço com os meus sentidos.

No entanto, a maneira como percebemos as imagens literárias é bem mais que isso. O seu *environnement*, o meio ambiente que as rodeia, o campo em que os olhos imaginários atuam, estende-se em duas direções opostas: o exterior e o interior, aquilo que está por fora e o que está por dentro. No exterior, além dos conjuntos que identificamos com rapidez, chegamos a detectar o mais ínfimo pormenor das coisas. Essa informação transmite-se ao leitor por estímulos principalmente cromáticos.

Daí, poder-se criar uma representação densa e eficiente do estímulo que logo se põe a agir num percurso de retorno: determinando-nos um movimento de corpo, projetando-nos para fora, levando-nos a agir perante ou sobre a imagem causadora do estímulo.

O maior ou menor, mais decifrado ou menos decifrado dos estímulos provocam em nós reflexos ou despertam nossas memórias. Há borboletas que têm grandes olhos pintados nas asas: olhos terríveis, que afastam o predador. Em literatura, o nosso olhar deve ter a força do olho das asas da borboleta, ou a forma que a arara

ganhou suas cores na lenda mexicana e anda por aí passeando, para que os homens e as mulheres não se esqueçam que existem muitas cores e pensamentos, e que o mundo só será alegre se todas as cores e todos os pensamentos tiverem seu lugar (SUBCOMANDANTE 2003). Portanto, olhar é sensibilizar a retina para a configuração da coisa, estimulando-a do interior, operação que implica a participação de todo o corpo como diz Ponty.

Em 1810, Bolzano lança sua tese fundamental sobre as cores, em que ele, se utilizando de um texto curto, defende sua doutrina de razão e consequência. Sua tese original é de que as cores são propriedades ou atributos das coisas, e nós pressupomos que essas propriedades são a causa de nossas sensações de cor e a razão de nosso julgamento quando nós vemos uma coisa colorida. Bolzano não chega a esclarecer se os conceitos de cor são construídos pelas intuições, porque para ele elas são conceitos de propriedades e não conceitos de sensação.

As propriedades, para ele, podem ser nomeadas, enquanto que as sensações ou as intuições não podem ser indicadas por expressões indexadas. Segundo Bolzano, nós explicamos as sensações a partir das propriedades.

Ele divide as sensações de cor em duas qualidades: internas ou externas, mas, defende que nós não podemos distinguir sempre as causas do porquê nossas pressuposições se originam dessas sensações. As intuições ou sensações, são, segundo Bolzano, impressões imediatas de um objeto que afetam nossa alma, antes que ela possa agir sobre elas combinando-as com outras idéias, e é por esta razão que as sensações são idéias simples. Podemos indicar uma cor por um demonstrativo, daí dizermos: Esta cor que eu vejo agora, é vermelha.

Toda essa discussão é para chegar a uma conclusão de que Bolzano defende a tese de que é a partir de nossas sensações que nós inferimos os acontecimentos mentais de cor e que estes, tem suas causas externas.

É daí que nós podemos explicar nossas sensações de cor pressupondo que elas têm uma causa externa e é desta maneira que nós podemos justificar nosso conhecimento cromático em sensorial ou não conceitual. Nosso aparelho conceitual é construído de tal maneira que nós somos forçados a pressupor que as sensações de cor têm uma causa externa a partir da qual nós as inferimos. Esta teoria de Bolzano é basilar para uma aplicação estética das cores. Contudo, há uma outra tese muito interessante e atual sobre a percepção da cor na imagem, defendida e demonstrada por Silveira (2002) em sua tese de doutorado na PUC-SP que me parece bem mais próxima

da linguagem literária e que irá igualmente influenciar a concepção estética sobre as cores, especialmente empregadas nesta pesquisa. A concepção da autora é do processo da percepção cromática nas imagens fotográficas. Trata-se da tese de que o fenômeno das cores, pensado em sua totalidade, como fenômeno físico, químico e fisiológico, e a partir da complexidade da percepção, podem ser descritos e analisados em situações nas quais a percepção cromática acontece.

Para Silveira (2002), essas situações de cor, são denominadas de eventos de cor e são flagrados no âmbito da percepção. Ela demonstra em sua tese, que, para que identifiquemos um evento de cor, devemos reconhecer um estímulo a partir de imagens que ela coloca como fotográficas e, nos estamos tomando de empréstimo para as imagens literárias, que sejam capaz de provocar uma possível resposta perceptiva cromática no observador-leitor. Defende, ainda, que os eventos de cor, em fotografia, são subjetivos e abstratos e os diferencia através do tipo do estímulo vindo da própria imagem e o tipo de resposta simulada. E continua:

Mesmo separados em estímulos e respostas diferenciados entre si, os eventos de cor não possuem limites visíveis, ou seja, um objeto reconhecido numa imagem pode ser estímulo para mais de um evento simultaneamente. (SILVEIRA, 2002, p. 175).

Pensa-se que o mesmo fenômeno ocorre em literatura, uma vez que cada leitor-observador segue a linha interpretativa advinda da sua própria percepção em conjunto com o plano de obra do artista autor.

Silveira, então, denomina esses estímulos como “eventos de cor” baseados em contrastes e texturas; mutações cromáticas; cores inexistentes; quando o branco e o preto e os cinzas são mais do que cores; a paleta fixa; a paleta cênica, a paleta temporal; a paleta movediça; o contraste simultâneo e o contraste sucessivo e misto.

4.1 O Cromatismo e o Prazer

Buscaremos analisar os fragmentos escolhidos dos contos de Lygia F. Telles, no tocante ao arco-íris, tomando por empréstimo essas teorias das cores na fotografia, vídeo e cinema, de Luciana Martha Silveira; Bolzano à luz da fenomenologia, segundo Ponty (1999) e consideraremos, a partir de agora, que as imagens literárias podem ser analisadas nos mesmos parâmetros perceptivos da fotografia.

Em “Antes do baile verde” a titulação já remete o leitor a processos cromáticos evidentes de prazer! Trata-se de um baile e com essa denominação o leitor infere logo tratar-se de um baile de carnaval que já faz parte dos dados de sua memória, ele sabe da característica gaia dessa festa por ser interpretada como sendo a festa da personificação da terra como deusa. É uma festa que está longe de ser divinal.

A cor percebida é de um verde brilhante e transparente deixando-nos a percepção de diversos objetos, de pessoas e outros componentes luminosos que são evocados e que temos os registros nos arquivos de nossas memórias. Nesse mesmo conto existe um panorama elaborado pelo narrador que se configura nos mesmos moldes: “A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.” A semântica cromática desta cena está associada a um critério de coerência, determinado a partir da noção de textura e contrastes vindos do título e da abertura do conto que descrevem esse percurso gerador de sentido evocado pela cor verde.

Em “Tigrela” uma percepção de luz e sombra nos brinda com uma imagem realmente envolvente. Confira:

[...] Pensava em outra coisa quando me disse que no crepúsculo, quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pêlo como uma armadilha (TELLES, 1999 p. 112).

Essa construção cromática é feita evocando a reação do corpo de quem observa. A transparência da cena é dada através de múltiplos valores onde percebe-se o metal, a opacidade, era um crepúsculo e os contrastes do claro escuro. O leitor é envolvido pelo

cromatismo. Ponty discorre sobre uma percepção corporal, fazendo uma comparação com o orador. Diz ele:

O “pensamento” do orador é vazio enquanto ele fala, e quando se lê um texto diante de nós, se a expressão é bem-sucedida, não temos um pensamento à margem do próprio texto, as palavras ocupam todo o nosso espírito, elas vêm preencher exatamente nossa expectativa e nós sentimos a necessidade do discurso, mas não seríamos capazes de prevê-lo e somos possuídos por ele. O fim do discurso ou do texto será o fim de um encantamento. (1999, p.245).

É exatamente assim que o leitor de Lygia se comporta. Ele fica como que vazio e permite-se envolver pela percepção dada por meio da construção textual.

Ainda evocando a percepção do leitor para as características físicas do objeto na intenção de encantá-lo, o fragmento abaixo extraído do conto “HERBARIUM” expressa bem a noção do arco-íris caracterizada por Bolzano como uma percepção externa:

Estávamos sentados na varanda. Ele selecionava as folhas ainda pesadas de orvalho quando me perguntou se já tinha ouvido falar em folha persistente. Não? Alisava o tenro veludo de uma malva-maçã. A fisionomia ficou branda quando amassou a folha nos dedos e sentiu o seu perfume. As folhas persistentes duravam até mesmo três anos mas as cadentes amareleciam e se despregavam ao sopro do primeiro vento. Assim a mentira, a folha cadente que podia parecer tão brilhante mas de vida breve. Quando o mentiroso olhava para trás, via no final de tudo uma árvore farfalhante, cheia de passarinhos – e abriu as mãos para imitar o bater de folhas e asas. (1999, p.120-1).

Nesse fragmento, temos o cromatismo como uma forma de indução devido às manifestações das cores fisiológicas como o verde da folha que ainda exalava um perfume. Os contrastes simultâneos de cor do verde e os tons de amarelo mais a textura do aveludado destas, e que são percebidas pelo leitor, é que são as sensações físicoquímicas, ditadas por Bolzano e praticadas por Silveira, e que só são sentidas pelo fenômeno da percepção. A característica mais forte das cores ditas indutivas é que elas influenciam a percepção de todas as outras cores e texturas e aromas para onde se dirige o olhar, por isso sentimos até o aroma da folha de malva-maçã no fragmento.

A capacidade de ação de um único elemento sensível do corpo, como o alisar o tenro veludo de uma folha, acaba sempre por resultar no efeito que produz sobre

todos os outros elementos sensíveis, amplificando ou multiplicando o estímulo. E a coisa vai até este ponto: é um furtivo indício do prazer que a personagem sentia. Ela estava ali em seu devaneio, como uma espécie de folha sendo acariciada e possuída pelo biólogo que conhecia tão bem os seus desejos e odores.

Percebe-se, então, o que Ponty diz sobre a percepção de cor provinda de uma construção verbal. Diz ele que, no caso da prosa ou poesia, a potência da fala é menos visível, porque temos a ilusão de já possuímos em nós, com o sentido comum das palavras, no caso do fragmento o verde, o amarelo, o veludo, o que é preciso para compreender qualquer texto, quando evidentemente, as cores da paleta como a percepção natural oferece a nós, conhecemos esse prazer, nos dão o sentido pictórico de uma pintura.

A origem é a construção textual literária e a luz percebida, um reflexo da própria escrituração. O ponto de chegada são os escaninhos da percepção que funcionam como olhos por todas as partes do corpo.

Nesse mesmo conto, a imagem “[...] Os cabelos eram compridos, com reflexos de cobre, tão forte o reflexo na palma da mão” (TELLES, 1999, p. 121). Podemos, inclusive, perceber a textura metálica onde se nota o mesmo material, o metal cobre que, nesse contexto, não expressa nem coisa velha, nem coisa desgastada, antes “brilho” e “cor”.

Na descrição da alegria de sentir-se atraída pelo primo dada pela personagem narradora, vê-se o próprio Eros que se imortalizou disparando flechas que incendiam o coração dos amantes, saltitante por um bosque construído pelo fenômeno do cromatismo. Nós percebemos olhando, ou melhor, fitando o seu próprio rosto como que refletido num espelho assim enquadrado, circunscrito pela moldura do olhar ficcional de Lygia.

[...] “Por que desmanchou a barra?” Desviei sua atenção para a cobra que inventei ter visto no terreiro, toda preta com listas vermelhas, seria uma coral? Quando ela correu com a tia para ver, peguei o cesto e entrei no bosque. Como explicar-lhe que descera todas as barras para esconder minhas pernas finas... [...] Numa alegria desatinada fui colhendo as folhas, mordi goiabas verdes, atirei pedras nas árvores, espantando os passarinhos que cochichavam seus sonhos, me machucando de contente por entre a galharia. Corri até o córrego. Alcancei uma borboleta e

prendendo-a pelas pontas das asas deixei-a na corola de uma flor. Te solto no meio do mel, gritei-lhe (1999, p125).

O olhar de Lygia engana, fazendo crer que de si só se vêm palavras, como se ela fosse cega para tudo o resto. Nesta passagem, o cromatismo é encarnado para deixar claros a harmonia e o poder criativo do universo e, como Eros, catalisa elementos da natureza como as árvores, passarinhos, borboletas para manter em segredo a sua beleza. O referente desse relato é bastante lúcido, pois, é necessário deixar que as coisas falem numa escritura e Lygia constrói como que uma teia para evocar a atenção do leitor para o conteúdo de pensamento da personagem. A realidade objetiva é muito clara e imposta pelo psiquismo dela que retrata uma verdade onírica.

O lugar evocado, a floresta, a geografia quase que real, o simbolismo fálico da cobra, a mordida da goiaba em lugar da sedutora maçã, o vôo dos pássaros e borboletas coloridas fazem parte desse universo erótico.

Sendo parte de um corpo, integram os olhos não apenas uma fisionomia, que é parte de um rosto, mas todo um percurso gerador de sentido. No conto “O Menino” o elemento “olhar” é o responsável pela ação de todo o conto e evidencia as alegrias e prazeres do personagem.

Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escova os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. (1999 p.88)

Nesse rosto, na fisionomia de um menino, que esses olhos animam são eles o elemento que mais domina, sendo os responsáveis por todo o fenômeno do cromatismo como também o elemento de suporte da percepção no leitor. Os olhos, dominam o menino enquanto observador e são os responsáveis pelo que este exprime, fazendo-o falar. Dominam o mundo por aquilo que dele retiram, dando-o a ver, interpretando todos os sinais que lhe chegam do exterior. E dominam o corpo, não só pelo que exprimem mas sobretudo por aquilo que vêem, isto é, por aquilo que,

vendo, podem dar a ver. “O olhar não se exerce se os olhos não derem a ver ao corpo o que este deseja” (1999, p.25), como diz Ponty.

Todo o prazer que o personagem sente está relacionado à visão. “Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acessos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe”. Aqui, não existe a presença de matizes que é o que caracteriza a diferença de uma cor da outra, existem apenas valores que provocam no leitor essa sensação de prazer do menino.

Mãe e filho estavam no cinema. A fita andava. O menino agoniado dizia:

E a cabeçona da mulher na sua frente indo e vindo para a esquerda, para a direita, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias, monstruosas de uma aranha. Um punhado de fios formava um frouxo topete que chegava até o queixo da artista. O menino deu uma gargalhada.

- Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque! (1999, p. 94).

Como a literatura fala do mundo por meio de uma imagem do próprio mundo fica simples imaginar o que aconteceu naquele momento em que se tem maior compreensão do panorama a cima. Na maioria das vezes o leitor de Lygia faz uma leitura definida como essa devido à técnica empregada do uso de luz e sombra do fenômeno cromático, daí perceber-se a alegria do personagem ao “brincar” com os efeitos de perto e longe que geram visões não só de objetos, mas de atmosfera de sentimentos. Ele vê um “cavanhaque” criado pelo jogo de luz e sombra, projetado no rosto da artista que está na tela. É por isso que ele brinca.

Na sequência do conto, um novo olhar: “[...] a mulher da poltrona da frente levantou-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela” (TELLES, 1999, p.95). Narrador e leitor simultaneamente visualizam as cores da tela do cinema. Não era só a tela em branco, a fita estava rodando. O prazer é compartilhado entre narrador e leitor pelo fenômeno da cor inexistente que, mesmo não existindo no plano físico, consegue estimular a percepção a partir dos resíduos de raios luminosos conhecidos e que estão armazenados na memória.

Assim, as traduções cromáticas são percebidas através do reconhecimento do objeto, no caso, a tela, o cavanhaque, e da comparação da primeira percepção imagética com a interpretação anterior destes objetos a partir da memória pessoal, o que o menino tinha em seu arquivo de memória.

Segundo Silveira (2002), temos descrita a técnica de emprego do cromatismo pela escritora em que os objetos estão alocados na memória juntamente com todos os seus parâmetros perceptíveis por isso que na falta da cor física na cena, o leitor participa e complementa. Como também afirma Paz (1990, p.47) “O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um texto não tem mais sentido que as suas imagens”.

Se se conseguisse perceber as imagens nos vestígios da reflexão pontyana em vez de continuar a confundi-las com o referencial da realidade, teríamos a possibilidade de perceber a simultaneidade global de um acontecimento literário. Em detrimento da intuição e observação, elege-se a visão, daí o leitor em sua visão, se exclui do fenômeno e entende a percepção como um elemento extrínseco que nada altera a sua imaginação produtiva.

Não é ter-se a percepção enquanto instrumento, nem tampouco buscar-se a ciência física, mas dar à imaginação a oportunidade de erigir um mundo artificial feito pelos escritores no lugar do mundo natural e não do mundo material. É atribuir à fantasia essa incumbência. É permitir que sempre, não apenas em um dia, o “velho Antonio” da lenda mexicana, possa agir sobre nós e fazer com que tudo que era até então preto, branco e cinza, comece a adquirir outras cores para deixar o nosso mundo imaginativo mais iluminado para nós mesmos.

Em “A Caçada” conto selecionado por apresentar todo o processo de criação literária pautado no fenômeno do cromatismo como comprova a necessidade da leitura sensorial, podemos ter como exemplo para a criação da prática da fantasia a complementação cromática traduzida pela percepção através do reconhecimento do objeto e da comparação em nível inconsciente:

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas (TELLES, 1999, p.22).

Trata-se do ato sensorial perceptivo em primeiro plano olfativo para, posteriormente, entrar com o tato e num terceiro plano é que entra o visual. Observe-se que o visual é individual, subjetivo, de parte consciente e parte inconsciente do

narrador. Sabemos que todos os indivíduos são diferentes em respeito a correlacionar objetos e significados cromáticos, assimilados como particularidades ou como subjetividades. Aqui, o narrador vê o todo. A cor não é percebida isoladamente, de forma desvinculada dos outros parâmetros perceptivos como o cromatismo expresso pela mariposa que é muito diferente do cromatismo expresso por uma borboleta.

E o narrador novamente descreve agora, não mais o ambiente, mas, a própria cena que é uma tapeçaria:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (1999, p. 24).

A idéia que a coisa dá (no caso da tapeçaria, a coisa é o seu corpo) é resultado não só de um simples cruzamento de olhares mas ainda do modo em como eles se cruzam perante a matéria visível. A essa matéria que fixa a linha do olhar e que canaliza à visão e que, num composto de informações integradas, que são parte do repertório ao mesmo tempo individual e coletivo do leitor e do narrador é que Ponty (1999) denomina de percepção.

A idéia que a tapeçaria dá forma-se nos olhos do observador imaginário e do leitor, num ponto que lhes desperta os sentidos: no ponto de registro da imagem. Ponto situado entre dois pontos extremos: o ponto do corpo observado em que os olhos se fixam e o ponto do corpo do próprio observador onde ele vai buscar a matéria sensível da coisa olhada, a memória que lhe corresponde.

Dessa maneira, a idéia precede o olhar. Ao pressentir a presença da coisa, mesmo sendo uma vaga silhueta, o personagem detecta o que ela possa ter de notável na construção da cena e obriga os olhos a desviar-se na sua direção e a concentrar-se no que ela própria, a cena, deseja. Daí que o corpo orienta toda a sua matéria sensível para o ponto em que os olhos se fixam, no fragmento, por entre as árvores do bosque.

Estranha floresta da tapeçaria, o maravilhoso do espaço perpassa a narrativa em contraponto com o real. Com clareza percebe-se o universo narcisista em que o personagem fica envolvido. Se, de alguma forma, se pode explicar o inquietante é através do surrealismo, próximo ao maravilhoso, ele adentra à tapeçaria e caminha

como se caminhasse em sua própria vida. Ele transmuta a tela em espaço de encenação de seus fantasmas. Ele associou a imagem da tapeçaria à cor de sua vida daí ser ora, a caça ora, o caçador.

Esse outro fragmento do mesmo conto reafirma o fato de que a idéia precede o olhar:

Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário! E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido? (1999, p.26).

Os integrantes do mundo visual, assim como as cores, têm significados que não se separam de suas qualidades espaciais concretas, isto é, os objetos estão agregados aos seus atributos. Segundo Silveira (2002) o reconhecimento de um intervalo de cor, a nitidez, é um elemento obtido através de sugestões que se encontram na própria imagem. É impressionante a destreza da escritora ao dar vida à ocorrência cromática na ficção.

A própria linguagem literária serve-se da palavra para operar as configurações cromáticas. O termo representação já requer muito mais que uma decifração de códigos. Para promover uma relação íntima entre o leitor e o mundo da ficção.

É importante ressaltar que não são em todos os contos que Lygia coloca o leitor em contato com suas técnicas constitutivas de sentidos. Estes, segundo Popper (1992), tem vários papéis em nossas vidas. Um deles, que nos desafia para a criação de hipóteses, é a percepção que é conseguida somente como o resultado de muitas etapas envolvendo a interação entre o estímulo que alcança nossos sentidos e a resposta provocada, o estímulo também defendido por Silveira (2002) é a aparelhagem para interpretar os sentidos (tendo aí um poderoso elemento, mas não o único, dessa aparelhagem que é a memória, grande responsável pela imaginação) e a própria resposta a esse estímulo e que faz parte da estrutura do cérebro.

Em “A caçada”, Lygia valoriza as sensações despertadas pelos órgãos dos sentidos para, nos leitores, causar fascinação, fazê-los sentir e se encantar por algo vivenciado na própria leitura que nos concede essa infinda gratificação: quando menos se espera, desvela-se diante de nossos olhos a forma de um novo conhecimento ou de uma nova possibilidade de verdade. Pois a literatura é um discurso que busca o

verdadeiro, mas sem ter de corresponder a qualquer sistema impositivo de verdade, a não ser à convenção da linguagem.

No conto, juntamente com o protagonista, o leitor pouco a pouco vai sendo seduzido pelo motivo bordado no tapete, uma caçada e vai se aproximando das figuras ali pintadas, tomando parte na cena de caça, absorto na contemplação, corroído pela incerteza de saber se é o caçador ou a caça, até abandonar-se àquele tempo/espaço de representação e se distanciar de si mesmo, pronto para se fundir nas malhas do imaginário. Ambos, protagonista e leitor, atravessam o espaço tênue que separa a realidade da representação emaranhada pelas teias da escritora.

É assim que ela determina uma experiência estética que, ao mesmo tempo, é de conhecimento do narrar e da aventura humana em seus trajetos de leitura. Diante do acontecimento literário, somos levados a ultrapassar os limites da experiência do real para adentrarmos na verdade do imaginário, pois a intenção da literatura é fazer-nos transgredir as cercaduras das convenções.

4.2 Os processos figurativos

Outros eventos cromáticos nos são dados à percepção, através das figuras concretas que vão aparecendo ao longo da narratividade, para criar efeitos de ilusão e subjetividades narratológicas.

A imaginação, segundo (DOBRÁNSZKY, Enid Abreu, p.26) “é uma faculdade intermediária, ligada às sensações e preliminar a atividade da inteligência”, que não apresenta o status de sensação direta nem a logicidade do raciocínio abstrato e pertence ao reino da aparência transitória, da passagem, enquanto que a imitação é a produção propositada de imagens, é a criação de imagens semelhantes às naturais.

Como primeiro exemplo de processo figurativo e de uma capacidade imaginativa invejável de Lygia Fagundes Telles, tomemos o conto “A Estrutura da Bolha de Sabão” por tratar-se de um conto que expressa o confronto de imaginários e o “objeto” bolha de sabão não ter uma forma definida segundo a própria Lygia: “[...] Eu ficava olhando seu gesto impreciso porque uma bolha de sabão é mesmo imprecisa, nem sólida nem líquida, nem realidade nem sonho. Película e oco”. (1999, p.146).

Segundo Silveira (2002), o contraste sucessivo e misto das cores como sendo fenômenos percebidos a partir de estímulos subjetivos como é o caso de uma bolha de sabão, aciona a nossa memória na direção de respostas que se deslocam para um anteparo, a bolha, no qual aparece então a imagem do objeto nas suas cores e formas conhecidas. Se trazemos à memória uma bolha de sabão percebida pela visão em nossa infância, certamente voltamos a enxergar a cena em cores. É fácil. Basta imaginar e se ligar nas sensações.

Este evento de cor depende necessariamente de um estímulo subjetivo provocado por uma ocorrência que tenha tido complementação cromática e que esteja registrado em nossa memória. Se nunca brincamos com bolhas de sabão jamais teremos essa percepção.

Nesse conto o ambiente se impõe ao homem em forma de reminiscência:

Não tinha importância. Importante era o quintal da minha meninice com seus verdes canudos de mamoeiro, quando cortava os mais tenros, que sopravam as bolas maiores, mais perfeitas. Uma de cada vez. Amor calculado, porque na afobação o sopro desencadeava o processo e um delírio de cachos escorriam pelo canudo e vinham rebentar na minha boca [...] (1999, p.146).

A descrição da brincadeira de soltar bolhas de sabão na infância de quem está bem adulta, sugere, por si só, um quadro que não é um sistema clássico de narrativa, fechado em si mesmo. Nele pode brincar, pode mover impunemente as peças do jogo da memória e vemos um maravilhoso edifício se construir.

As bolhas de sabão sugerem mosaicos ou tapeçarias coloridas da infância, que permitem que brinquemos com elas trocando as peças, tecendo fios coloridos. Também as bolhas de sabão podem sugerir a construção narratológica em que a escritora condensa os fatos e faz com que alguns aspectos sejam somente sugeridos, sem especificar o seu verdadeiro significado.

Assim na continuidade, brinca-se narrador e leitor, e, da reminiscência vem-se para a realidade: “[...] a espuma descendo pelo queixo. Molhando o peito. Então eu jogava longe canudo e caneca. Para recomeçar no dia seguinte, sim, as bolhas de sabão. Mas e a estrutura?” Aqui a narrativa nos traz para o real. A estrutura da vida é como a da bolha, incerta, oca, não existem certezas. “A estrutura, ele insistia. E seu gesto

delgado de envolvimento e fuga parecia tocar, mas guardava a distância, cuidado, cuidadinho, ô! A paciência. A paixão.” (1999, p.147).

O conto apresenta alguns princípios que fogem aos princípios básicos narratológicos. Os fatos são dispostos fazendo uma alusão a leveza e incerteza das bolhas de sabão e postos de forma aleatória. Às vezes percebe-se como se os fatos pareçam estar se desenrolando aos olhos do leitor como em um filme.

Deixou um círculo de espuma. Foi simplesmente isso, pensei quando ele tomou a mulher pelo braço e perguntou: “Vocês já se conheciam?” Sabia muito bem que nunca tínhamos nos visto mas gostava dessas frases acolchoando situações, pessoas. Estávamos num bar e seus olhos de egípcia se retraíam apertados. A fumaça pensei. [...] (1999, p.147).

Em se tratando de espaço, segue-se o mesmo movimento da bolha de sabão quando no ar, isso faz com que vivenciemos bruscas mudanças de ambiente. Sai-se do quintal para um bar na mesma velocidade que uma pequena brisa empurra as bolhas. Também como a bola é incapaz de assumir um significado por si mesmo, estando, uma vez no ar, aberta para novas e variadas semantizações, inclusive cromáticas, temos uma pluralidade de histórias sendo contadas por meio das imagens. Esse conto assemelha-se a construção de um vitral. Têm-se as técnicas do cinema, velha conhecida da escritora que forja na mente do leitor essa quantidade de significados como se este estivesse presente às cenas. Os jardins, exemplo de figuras um pouco mais concretas, como em “ Lua crescente em Amsterdã” é onde Lygia mais evoca a policromia. Vejamos:

[...] Ele adiantou-se para chamar a menina e notou então que a estreita alameda se bifurcava em dois grandes braços curvos que deviam se dar as mãos lá no fim, abarcando o pequeno jardim redondo. – um abraço tão apertado – ele disse. – Acho que este é o jardim do amor. Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo, apesar do mármore, todo inclinado para a amada semi-nua, chegava a enlaçá-la. Mas as bocas a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele abaixasse... (TELLES, 1999, p.138-9).

Segundo Chevalier, é a policromia o símbolo primitivo das inumeráveis belezas da natureza, em todas as suas formas e cores. Vestimentas, jardins, tapetes, afrescos e

cerâmicas policrômicos evocam a prosperidade e traduzem um voto de identificação à natureza proteiforme, sempre variada. (1993, p. 727).

No fragmento, vêm-se objetos, o jardim, os canais da cidade se unindo como braços e a estatueta sendo o fio condutor da narrativa. Esses objetos, nessas ordenações, ora são a realidade e ora não realidade e apontam para um intervalo cromático relacionado a uma determinada época. A época em que, os jardins de Amsterdã, apresentavam essa configuração. Silveira (2002) chama a esse estímulo vindo de objetos desse tipo, de objeto de evento de cor temporal, onde o valor do matiz está diretamente relacionado a uma época.

Algumas vezes, a história ou a geografia proporcionam uma tese; outras vezes, o escritor é inspirado por um acontecimento contemporâneo ou senta-se para combinar os feitos surpreendentes que hão de formar a base de sua narrativa, procurando introduzir nesses feitos os objetos cênicos por meio das descrições, onde quer que um resquício no tecido da ação lhe force a fazê-lo.

Lygia sempre prefere começar com a consideração de um efeito, como já citado anteriormente. Em “Lua Crescente em Amsterdã” o efeito cromático é misto uma vez que o sentido é determinado por um conjunto de objetos pertencentes não só aos eventos cênicos, mas aos fixos e temporais.

Esse efeito é criado tendo sempre em vista a originalidade pois, dentre os inumeráveis efeitos ou impressões que é capaz de perceber o leitor, e tendo já elegido um tema, no caso de Lua Crescente, novelesco ou até a repetição de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, é que vem a necessidade de um vigoroso efeito, um efeito que venha ao encontro do plano da obra. São as combinações de acontecimentos ou de tons cromáticos como a fria, mas expressiva estatueta, que são escolhidos por ser mais adequados para criar o efeito principal.

A primeira fase trata da imaginação de idéias, é o plano da obra. A segunda fase se refere a objetos imaginados, daí que a imaginação, como criação de um mundo fictício, que é o caso das narrativas literárias, pertence ao nível das impressões passageiras, como postula Silveira (2002). Trata-se de uma paleta temporal.

“O jovem casal parou diante do jardim e ali ficou, sem palavra ou gesto, apenas olhando. A noite cálida sem vento[...]” (TELLES,1999, p.138) é onde a verdade e a ilusão, o conhecimento e a opinião, a realidade e a aparência delimitam os objetivos da imitação. Eles ficaram ali apenas olhando. Em outra passagem do mesmo conto, observa-se uma paleta cênica.

Os elementos da natureza, também fazem as vezes dos objetos cujo dispositivo circunscribe algo que não se vê e que se constituirá de forma bastante densa, explorando-se complexos arranjos entre imagem e palavra que expressam os “segredos da alma”. Para esses eventos de cor, Silveira (2002) chama de paleta cênica e afirma que o matiz, nesses casos, é dado pelo objeto cênico. Tais objetos, são, por exemplo, *céu, mar, folhagens, montanhas, nuvens, lagos, rios, cachoeiras, prédios, monumentos, areia da praia, paredes, assoalhos etc.*

A paleta cênica pode ser muito bem exemplificada com a seguinte passagem de “Lua crescente em Amsterdã”:

Molemente ela se recostou numa árvore. Enlaçou-a. os cabelos lhe caíam em abandono pela cara, mas através dos cabelos e da folhagem podia ver o céu.

- Que lua magrinha. É lua minguante?

Ele avançou até o meio da alameda e expôs a cara que se banhou na luz do céu estrelado.

- Acho que é crescente, tem o formato de um C. Vem querida, ali tem um banco (TELLES, 1999, p.139).

Aqui, por tratar-se de uma leitura visual, a intenção é quem dá estímulo para a resposta cromática. Ao ler, tem-se uma análise imagística da cena pode-se observar que o enunciador prioriza as descrições, para que seu enunciatário tenha uma visão ampla do ambiente romântico provocado pelo céu estrelado e os muitos canais que compõem a paisagem em Amsterdã. Aqui tem-se pouca ação determinada pelos personagens para percebermos o tanto que eles são carregados pelo momento. É essa cena que manipula os personagens, obriga-os à caminhada pela paisagem cênica.

A lua, enquanto objeto cênico e nesse contexto, oferece várias possibilidades de leitura. Ela pode refletir o positivo/negativo sobre as personagens e a natureza: ela molemente se recosta. A lua também age sobre os objetos cênicos: ele expõem a cara que se banhou de luz. Há que se destacar também a lua e os sonhos: era um passeio amoroso pelo jardim. A lua e o encantamento: os cabelos lhe caíam em abandono pela cara, mas através dos cabelos e da folhagem podia ver o céu. Lua e mudança de tempo: acho que é crescente. A lua e o surreal: que lua magrinha. Como se pode ver, Lygia inscreve a lua nessa narrativa desde o título, como uma entidade mítica, mesmo quando se trata de apenas um brilho.

Podemos observar a importância do cromatismo que surge de matiz único nos objetos cênicos e a sua posição, na caracterização dada pelo enunciador em “Dolly”, ao se utilizar de uma linguagem filmica:

Ela riu. Vestia uma luxuosa jaqueta de veludo com gola de astracã preto e uma ampla saia de casimira preta que lhe chegava até os extravagantes sapatos de camurça cor-de-ferrugem, a sola fina, do feitio dos sapatos dos índios americanos das revistas de Matilde. (1999, p.169).

Dizer que a literatura imita a realidade não fornece àquela um modelo de construção de imagens explicáveis; antes põe em relevo a complexidade em jogo na relação entre sujeito-leitor e imagem evocada que não são imagens puras, mas relações oriundas das operações de imaginação sob a ação do entusiasmo do artista. É o meio pelo qual a imitação no sentido representativo, atinge uma intensidade mágica que, transporta esse sujeito para as zonas da fantasia.

Esses processos mentais que fazem parte da criação literária em qualquer artista, não imitam os objetos visíveis, eles são um material composto de figuras e palavras, ele é pictograma, é uma escrita pictórica que mescla elementos visuais a significantes que remontam aos objetivos planejados pelo artista que é de onde provieram essas idéias-imagens iniciais.

Esse fragmento trata-se como no cinema, as revistas de Matilde eram sobre o cinema, de apresentar figurativamente o pensamento da personagem e o pensamento dela era o da cena de um filme. A linguagem filmica aí é a combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando por meio de imagens em sucessão, como no cinema, fazendo verdadeiras figuras com as palavras.

Observe-se que o preto da gola e da saia juntamente com o cor-de-ferrugem dos sapatos se origina do reconhecimento desses objetos e as cores são fixas apenas dando sugestões de luminosidade. A paleta cromática se dá na junção das informações contidas nas variáveis de análise cromática, sugerida na própria imagem.

Partes do corpo também podem estimular respostas cromáticas elegendo as qualidades de cor que remetem, pela luminosidade, ao grau de claridade ou obscuridade. No fragmento que segue a variável matiz é a responsável pelo brilho da cena:

Fiquei um instante parada. Nunca tinha visto antes ninguém com a beleza da moça que me esperava ali de pé sob uma réstia de sol. Os olhos pestanudos eram escuros, quase negros, mas os cabelos emaranhados tinham reflexo de ouro. Abriu os braços tão afetuosamente que cheguei a recuar, estranhei, a gente nem se conhecia. Disfarcei meu retraimento com o elogio que fiz ao seu perfume. (1999, p.168).

Segundo Silveira (2002), a interpretação de um evento de cor de paleta fixa, como os objetos enunciados acima, refaz, pelas associações do observador, os caminhos metafóricos e metonímicos que compuseram a imagem. O cromatismo transita por essas conexões entre o discurso e o sensível trazido pela percepção. Mais do que chegar a uma leitura última e definitiva das imagens literárias, o fenômeno do cromatismo indica a multiplicidade e o caráter interminável dessas conexões. Dessa forma, são as pestanas que levam o escuro aos olhos como também é o metal que empresta seu brilho à cor aos cabelos.

No conto “As Pérolas”, Lygia evoca o maneirismo. É num clima sombrio cheio de claro escuro que ela explora a força quase que demoníaca da constituição humana ao retratar o personagem Tomás:

Tudo ia acontecer como ele previra, tudo ia se desenrolar com a naturalidade do inevitável, mas alguma coisa ele conseguira modificar, alguma coisa ele subtraía da cena e agora estava ali na sua mão: um acessório, um mesquinho acessório, mas indispensável para completar o quadro. Tinha a varanda, tinha Chopin, tinha o luar, mas faltavam as pérolas [...] (1999, p.86).

Tomás é um homem jovem à beira da morte e corroído pelos ciúmes está preparando-se para despedir a mulher Lavínia, que iria a um sarau onde encontraria Roberto, irmão de Tomás e fruto de suas desconfianças amorosas. Tomás então esconde o colar de pérolas. Será essa oposição semântica entre o gesto escuro do esconder o acessório propositadamente e o brilho do fulgor das pérolas que se constrói o sentido do texto.

Também, pode-se observar a presença marcante dos verbos no mais-que-perfeito, responsáveis pela ocorrência de um fato passado, os ciúmes que ele já havia sentido há dez anos, iniciado antes de outro, o momento em que ele subtraía o colar, fato também no passado. Nessas ordenações podemos associar a não realidade ao fato

de Tomás querer viver para estar com a mulher e não poder, isso faz com que ele lembre-se de que a sua Lavínia estará nos braços do irmão basta que ele morra, recebendo elogios deste pelo alvo pescoço adornado com as brilhantes pérolas.

É impressionante como a autora faz transmutar as pérolas em espelhos da alma do personagem. “As pérolas”, para Chevalier (1992), são instrumentos capazes de permitir uma passagem para um centro místico. Elas simbolizam a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução e que são apagados pela realidade doente do inconsciente obscuro de Tomás.

Ainda, segundo Chevalier, para Shabestari, a pérola é a ciência do coração: quando o gnóstico encontrou a pérola, a tarefa de sua vida está completa. O Príncipe do Oriente dos *Atos de Tomás* procura a pérola como Percival o *Graal*. (2003, p.712).

Lygia Fagundes Telles conhece a densidade do aparente. Sabe como desvendar pouco a pouco os movimentos da consciência, puxar o fio que enreda os destinos humanos, desdobrar a complexidade dos desejos. Ela escolheu trabalhar com um material difícil e escorregadio, pronto a escapar do registro da memória para o esquecimento eterno: as névoas dos sonhos, as sombras das fantasias, as fantasmáticas associações dos delírios, a aspereza dos raciocínios, as bruscas mudanças dos sentimentos, o tumulto dos interesses humanos, os estados alterados de consciência como os de Tomás. A tudo isso sua linguagem dá uma realidade duradoura e emocionante.

Nesse conto, ela diz que na varanda tinha o luar e Chopin, a história de Tomás é a do próprio Chopin que foi um sedutor irresistível de corações e mentes pelo mundo afora. Artista genial, amante sensível, solitário e nostálgico no triste fim de sua vida, Chopin representa a imagem acabada do estereótipo romântico. Numa época sem recursos da medicina, a tuberculose o matou aos 39 anos. Era um homem elegante e delicado, devia conhecer bem “As Pérolas”, aristocrático, espirituoso, gentil, porém, introvertido e, bem cedo, um morto-vivo. Suas cartas mostram diferentes facetas da personalidade sensível e observadora. Viveu uma rotina tranquila e familiar com a escritora George Sand nos oito anos que estiveram juntos. Depois do trágico rompimento, sua vida declinou tristemente até a sofrida e prematura morte. Como pode-se fazer um paralelo, a história de Tomás e Chopin se confundem.

Em “Dolly”, a paleta cênica é responsável pelo cromatismo que é pintado no pensamento da personagem que imaginava cenas como as de um filme, essa cena só acontecia na mente dela:

Abri o portãozinho, atravessei o pequeno jardim precisando de água e experimentei o trinco da porta. Entrei e chamei, Dolly! Ninguém na saleta. [...] Estranhei , ainda era dia. Estranhei também a desordem, cinzeiros e copos espalhados por toda parte, dois pratos com restos de comida ali no chão, mas me lembrei que Dolly é artista e em casa de artista deve ser assim em noite de festa, teve festa. [...] (1999 p.158).

Segundo Silveira (2002), esses componentes cromáticos são formados a partir de matizes relacionados à época em que localizamos tais objetos. A imagem desses objetos é guardada na memória e a paleta é formada, perceptivelmente, através de imagens resgatadas ou forjadas do passado, em filmes, como é o caso dessa personagem, televisão, fotografias, artes plásticas, cor da moda, maquiagem etc.

A cena descrita pela personagem, trazida à memória pelas imagens de um filme, é que dará o tom de todo esse curioso conto. Há algo fundamental que não é mostrado exatamente como no filme a enunciadora corta para inserir “o filme” que faz parte de outra cena, na memória dela, mas faz irrupção na cena cotidiana da personagem sonhadora. Trata-se de uma janela abrindo-se subitamente. A estratégia narrativa estabelece um jogo entre imagem e palavra capaz de figurar o modo de funcionamento da trama. É aí onde se encontra a importância capital do cromatismo, pois, o efeito só pode ser criado a partir dele.

O vidro, como o espelho são objetos cênicos que constantemente são empregados em literatura e Lygia os emprega com destreza. Segundo Silveira (2002) os objetos que possuem formas familiares convencionais e não remetem a nenhum significado específico guardado na memória, são considerados “movediços” uma vez que depende do evento de cor para que tenham uma interpretação.

Diz Silveira (2002) que esse evento “movediço” é uma espécie de “coringa” dos eventos de cor e que todas as vezes que não se consegue encaixar o reconhecimento de um objeto nas categorias determinadas, recorre-se através da comparação entre luminosidades como é o que o narrador de “Dolly” enuncia através de um vitral.

Fiquei olhando o vitral colorido ao lado da escada e onde uma deusa de túnica vermelha e sandálias douradas era servida por anjinhos encaracolados que voavam sobre o campo de flores. Com o sol atrás do vitral as cores ficavam de tal modo vivas que chegavam a iluminar a saleta. [...] (TELLES, 1999, p.168).

Assim como Lygia aprecia a música clássica como Chopin, também aprecia a arte milenar dos vitrais. Nesse fragmento, o movimento provocado pelo vitral forma um verdadeiro jogo de peças de vidro colorido em que a personagem apaixonada por cinema, vê a vida dela como um vitral. São os cacos de vidro colorindo o sonho da personagem, são os raios de sol em que ela pensa transformar seus dias.

Em uma passagem de “A Estrutura da Bolha de Sabão” tem-se a figuração de transparência pelo brilho do vidro que funciona como espelho como também o da lágrima: {...} Quando me voltei, dobravam a esquina. Que palavras estariam dizendo enquanto dobravam a esquina? Fingi me interessar pela valise de plástico de xadrez vermelho, estava diante de uma vitrina de valises. Me vi pálida no vidro. Mas, como era possível. Choro em casa, resolvi (TELLES, 1999 p.148).

Neste fragmento, o estímulo cromático é fisiológico e subjetivo ou seja, a cor aparece a partir de processos ocorridos na própria retina, a personagem se viu, se enxergou na transparência do vidro e estava triste com a doença, quase morte, do físico que havia sido seu marido no passado.

Isto que a personagem está vendo em fotografia, são padrões de proximidade ou distância. O homem move-se transportando consigo, permanentemente, estas duas coordenadas. Sente na proximidade das coisas, por contato direto ou quase. Mas também pode sentir na distância, cobrindo o espaço que o separa delas, imaginando, reduzindo a distância, tornando virtual a proximidade das coisas, como no cinema.

Na proximidade, isto que eu sinto é a medida da relação íntima que mantenho com as coisas. É estar com elas. É o modo lento ou apressado de sentir a sua presença num tempo presente, que pode estender-se, dilatar-se, se não houver mudança. O único modo que a personagem tem de sentir o que está sentindo é essa forma de sentir em permanência, de estar lá, em frente à vitrine, de sentir isto que ela sente, situando-se num presente contínuo, um presente que me a permite sentir o que ela está

sentindo. Aquilo que ela vê, ela se vê, é aquilo que estou sentindo, a tristeza daí o choro e sentirá enquanto se mantiver o contato com o seu próprio reflexo no vidro.

Ela não vê apenas o que parece ver (não vê apenas o seu rosto) mas ainda, e por certo, todo o espaço do seu corpo coberto pelo ângulo do vidro-espelho. Ela vê, sobretudo aquilo que esse espelho parece não lhe dar a ver. Refletidos no espelho, os seus olhos vêem não só a parte do seu corpo como ainda tudo aquilo que lhe é dado ver através de um segundo espelho: o espelho da própria vida, esse efeito é surpreendente por desnudar todo o íntimo da personagem.

É, como disse Fiorio (2004, p.219), falando dos “Espelhos de Cecília: Que seria, portanto, o espelho? Na falta do espelho convencional, outros instrumentos naturais e artificiais (a vitrine) poder-lhe-iam fazer às vezes. Diz ele: “Na mitologia de Narciso, é o lago; em São Paulo, é o espelho de metal; pode ser o fundo de um poço, o remanso de um rio, a fosforescência de uma baía, a lua em sua caminhada, o fundo dos olhos da amada” (FIORIO, p. 219). Em Lygia, a transparência de uma vitrine.

Percorrendo as trilhas do arco-íris por esses fragmentos, observa-se o verdadeiro caleidoscópio com que Lygia faz sua representação literária de fundo cromático e caminhar pelas trilhas emaranhadas da sua narratologia é se defrontar com formas diversificadas de criar imagens representativas de coisas, animais, pessoas e situações. Entendemos, por isso, que o valor da produção ficcional desta grande escritora, principalmente no tocante ao largo uso do fenômeno do cromatismo e que nos é legado por meio da sua literariedade transformando seus escritos em verdadeiros quadros vivos, ainda encontre-se a merecer um estudo teórico-crítico que encampe esse caráter individualista e estabeleça questões mais amplas relativas à sua contística em particular, com vistas ao crescimento dos Contos e Contistas nacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho que teve como foco principal abordar o fenômeno do cromatismo na obra de Lygia Fagundes Telles, acredito ter conseguido dar continuidade ao propósito dito na introdução desta dissertação que era analisar o cromatismo enquanto construto fenomenológico das operações perceptivas, recurso gerador de sentido e suporte simbólico na contística de Lygia Fagundes Telles.

Uma das razões foi buscar explicar os processos de percepção cromática na ficção, porque desde muito pequena, treinava ver as imagens evocadas pelas palavras e também ficava horas vendo as imagens nas bolhas de sabão que soltava usando os canudos de mamão. Ficava vendo muitas vezes o meu próprio rosto expresso nas bolhas. Nelas, via partes de minha casa, das árvores que compunham o quintal, os meus amigos se movimentarem, os telhados dos vizinhos (a minha casa era a única tipo sobrado e lá em cima tinha uma janela de onde eu soltava as bolhas de sabão) e os telhados passeavam meio que impressos, meio que soltos nas bolhas...

Assim, como tive a oportunidade de demonstrar que compreendi a cor como uma linguagem individual e ao mesmo tempo coletiva e que a resposta do homem a ela fica à mercê de suas condições físicas e psíquicas sob forte influência cultural.

Procurei mostrar por meio das descrições e análises de composições de fragmentos da contística lygiana os múltiplos valores de expressão da cor, como tornam-se elementos basilares numa obra literária por, além de transmitir uma idéia, provocar reações no leitor, pois este poder de subjetividade cromática, penso estar intrínseco à própria arte literária. Porém, em que pese todo o estudo teórico-crítico desenvolvido, as dificuldades em teorizar o cromatismo em literatura e em definir os seus limites foram inúmeras fazendo com que noções como verossimilhança e realismo fossem subjugados à forte influência da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty.

Então, diante da dificuldade de encontrar literatura dessa análise temática, renunciei a quase toda interpretação referencial e me impus uma pesquisa mais sutil. O referente cromatismo está longe de se constituir um verdadeiro tema de obra. Aqui, ele

é um simples ponto de partida ou mesmo um pretexto para que a teoria da literatura, ao realizar pouco a pouco o seu trajeto, defina o verdadeiro lugar dele.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília. Edumb e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, 1985.

BEZERRA, Benilton Jr. *Winnicott e Merleau-Ponty: o continuum da experiência Subjetiva*, in Winnicott e seus interlocutores, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2007.

BOLZANO, B.: 1810, *Beitrage zu einer hegründeteren Dantellung der Mathematik*, en L.Novy, B. *Bokano 1781-1848. Early MathematicalWork*, Praga, CSAS, 1981.

_____. *Wissenschaftslehre. Versuch einer ausflihrlichen und gróstentheils neuen Darstellung der Logik mit Steter Rücksicht aufderen Bisherige Bearbeiter*, en *Gesamtausgabe*, Reihe I, 11-14 Schriften, Stuttgart-Bad-Cannstatt, Friedrich FronmannVerlag,

_____. *Theory of science*. TERREL, B. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1973.

BUNGE, Mário. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Gita K. Guinsburg, São Paulo, 2006

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1999.

CLARET, Martin. *O pensamento vivo de Freud*. São Paulo, Martin Claret Editores, 1986.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no séc. XVIII – Uma introdução*. Campinas, SP, Papyrus, 1992.

DUCROT, Oswald, *O Dizer e o Dito*, Tradução de Eduardo Guimarães, Campinas, SP, Pontes, 1987.

FIORIO, Nilton Mario. *Espelhos de Cecília*, Fragmentos de Cultura, Goiânia, v. 14, n. 12, p.2187-2212, dez. 2004.

FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. Edição Standart Brasileira, Vol XII. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa: ensaio de método*. Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Arcádia, 1979.

GUIMARÃES, Luciano *As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo*. São Paulo, Annablume, 2003.

HALL, Calvin Springer & NORDBY, Vernon J. *Introdução à psicologia junguiana*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas – 8.ed. – São Paulo, Cultrix, 2005.

JUNG, Carl G. {ET AL.} *O homem e seus símbolos*, 2 ed, Tradução de Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790, trad. de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, s.d.).

_____. *Crítica da razão pura* (trad. Valério Rohden e Udo Moosburguer) in: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. “*Da arte e do gênio*” (trad. Rubens Torres Filho), in: *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

LONGO, Leila. *Linguagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

MARCOS, Subcomandante, *A história das cores*, Tradução de Marcelo Barbão, São Paulo, Conrard Editora do Brasil, 2003.

MARDONES, José Maria. *A vida do símbolo*. São Paulo, Paulinas, 2006.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *A sacralidade das águas corporais*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.

PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik, São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *Signos em Rotação*. tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Perspectiva, 1990.

_____. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Perspectiva, 2007.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____. - *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, São Paulo, Perspectiva, 2007.

POPPER, Karl Raimund & ECCLES, John C. *O Cérebro e o Pensamento*. Tradução de Silvio Meneses Garcia et al, Editora UNB, Brasília, 1992.

ROCHA, Nelly-Cecília Paiva Barreto da. *Eros e Tanatos n'ó Jardim Selvagem de Lygia Fagundes Telles: um drama bem universal*. Trilhas Revista Científica do Centro de Ciências Humanas e Educação, Belém, ano 1 n°2 ISSN 1518-2290 p. 66-81, Nov 2000.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

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

SILVEIRA, Luciana Martins. *A percepção da Cor na Imagem Fotográfica em Preto-e-Branco*. Tese de doutorado, São Paulo, PUC-SP, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre, L&PM, 1999.

TODOROV Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello, São Paulo, Perspectiva, 1992.

VON DUHN, Anita. *L'article " Les remarques de Bolzano sur les couleurs "*. Université de Genève. Revue de Méthaphysique et de Morale P.U.F 2003/4, n°40, p.463-488