

Representação e violência
nos contos “Venha ver o pôr do sol”,
de Lygia Fagundes Telles,
e “Rapunzel”, de Bernadette Lyra

*Representation and Violence
in “Venha ver o pôr do sol”
by Lygia Fagundes Telles
and “Rapunzel” by Bernadette Lyra*

Nathalia Ribeiro Travia*

Neste artigo debruça-se sobre determinados fragmentos textuais, visando apreender a forma como as semelhanças e as diferenças entre os contos selecionados – “Rapunzel”, de Bernadette Lyra, e “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles - surgem e podem ser aproximadas. Os dois textos tratam do tema da violência: no de Telles a violência se instala em um caso de amor romântico, enquanto no de Lyra se abriga no desejo incestuoso em uma relação familiar.

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fundação Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Estamos conscientes de que um trabalho de crítica literária sobre o entrecruzamento da temática erótica com a violenta pode suscitar complexas questões e possibilidades sobre as relações sociais. No entanto, ao contrário de uma análise psicológica ou antropológica, ao adotar-se como *corpus* a linguagem artística, o principal objetivo se torna desvelar processos de construção e desconstrução de significados no pacto entre autor e leitor para o que se pode compreender por violência e por desejo. Assim, observa-se nos contos de que modo a relação entre as temáticas favorece determinados efeitos de sentido, como a ambiguidade e a transgressão.

Parte-se do pensamento de que o texto é o objeto trocado no ato criativo/receptivo do autor e o no ato criativo/receptivo do leitor. Trata-se de um processo dialógico que mobiliza o aparato cultural e intelectual nos dois posicionamentos e revela o aspecto inexorável da literatura. Diante do fato, consideram-se necessários um recorte sobre os contos e também um procedimento de montagem literária, que revela o residual, segundo Walter Benjamin (2009, p. 502, fragmento [n. 1a, 8]). Tal método é utilizado principalmente pelo fato de que os textos além de re(presentarem) desintegração ou fragmentação de relações humanas, simultaneamente formam imagens na sua relação com outros planos simbólicos como o folclore e a religião.

Para a escrita do artigo, a pesquisa inclui uma revisão da fortuna crítica, como Maria Jeanine de Miranda Salvaterra (2004) e Maria Esther Torinho (2008), acerca dos contos “Venha ver o pôr do sol” e “Rapunzel”, respectivamente, com o objetivo de averiguar os percursos teóricos e as perspectivas formuladas sobre a linguagem das narrativas. Portanto, considera-se a discussão sobre representação, que Salvaterra retoma de Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* (2000), e continuada em *O rumor da língua* (2004). Ademais, também se destaca a autora argentina Diana Maffía em seu artigo “Epistemología feminista: la subversión semiótica de las mujeres en la ciencia” (2007), que alicerça a reflexão sobre a resistência materializada na literatura analisada.

Por conceber o texto literário como um processo simbólico-imagético, coteja-se a reflexão de Walter Benjamin (2006) acerca de imagem, a teoria crítica do imaginário de Gilbert Durand (1989, 1988) e o estudo de Rafael Montesinos e Griselda Martínéz V. (1999) sobre erotismo e violência simbólica. Em suma, tais análises favorecem uma dialética sobre o imaginário mobilizado que subverte uma posição contemplativa do leitor diante dos contos. Ressalta-se o estudo da simbologia de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986) – que trata das relações e interpretações referentes ao símbolo – como subsídio que orienta a investigação sobre efeitos de sentido nos contos como a ambiguidade e o erotismo. E, por fim, investiga-se, com o amparo teórico de Georges Bataille (1987) e Maria Gregori (2003), quais são as consequências, inferidas na leitura das narrativas, da violência nas relações humanas.

Neste trabalho, adotam-se duas formas, ambas de cunho ensaístico, de leitura dos contos: uma intratextual e uma intertextual. A primeira tensiona a simbologia, o espaço das personagens e a semântica por meio de fragmentos dos textos para averiguar separadamente como o conto “Rapunzel” favorece a imagem da mulher que se emancipou e a do homem que se violentou e como “Venha ver o pôr do sol” destaca a imagem da mulher violentada e a do homem emancipado. Já a leitura intertextual confronta os contos analisados por meio de uma perspectiva, baseada em Benjamin (1986, p. 160), que diz que o meio violento é o excesso que controla, independentemente dos seus fins, a dimensão da vida contida na tessitura. Aponta-se, assim, que o sentido da violência aparece quando verificamos sua possível função subversiva para a re(presentação) dos conflitos históricos. Porém, em vez de um procedimento historiográfico, propõe-se nesta análise literária que a reflexão deve aproximar-se do contexto da violência pelo viés da elaboração do caráter violento inserido na própria linguagem – o que permite compreender como a condição violenta está representada nos textos de Bernadette Lyra e de Lygia Fagundes Telles.

“Venha ver o pôr do sol”: círculo infernal e debilidade da inocência

O conto “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, foi publicado inicialmente no livro *Antes do baile verde* em 1970. A princípio, chama a atenção o fato de a narrativa analisada também possuir em sua composição a presença simbólica do verde, uma cor que está equidistante tanto do azul celeste quanto do vermelho infernal, dois extremos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1059, tradução minha). Trata-se do “[...] valor médio, mediatriz entre o calor e o frio, o alto e o baixo, [...] uma cor calmante, refrescante, *humana*” (p. 1057, grifo meu). Os alquimistas, por exemplo, consideram a luz verde um elemento telúrico, portanto, portador da morte e da vida (p. 1060). Também não é eventual que se atribua a pigmentação verde no corpo e no sangue dos alienígenas para remeter a um elemento profano e inverso da humanidade (p. 1060). Contudo, o matiz é apropriado pela cultura ocidental majoritariamente cristã como esperança e imortalidade, elementos teológicos (p. 1058).

Por meio dessas considerações, mesmo que não se analise efetivamente de que modo o texto se insere em *Antes do baile verde*, reconhece-se que o conto “Venha ver o pôr do sol” opera numa ambivalência seja pelo uso da cor verde seja pelo seu título, afinal o pôr do sol é o ponto intermediário do dia para a noite, o que pode se traduzir em queda. No entanto, é preciso empreender uma maior meticulosidade acerca das nuances da linguagem do conto para qualquer afirmação. A proposta, então, é acompanhar o movimento do pôr do sol para averiguar os momentos em que o texto tende mais para o céu ou para o inferno, para a vida ou para morte, para o sagrado ou para o profano, para o animalesco ou para humano. Pois, somente assim, orienta-se no modo como a autora trata a experiência compartilhada na narrativa.

O conto inicia-se com a subida, sem pressa, de Raquel por um terreno que além de ser íngreme (uma ladeira) é também tortuoso. O fato de a personagem estar

subindo e não descendo, remete à ascensão, ao desenvolvimento que leva a um fim determinado, não importando o quão desafiante seja o caminho que percorreu. Assim, nota-se que o sentido de inevitabilidade do destino, presente no mito de Édipo e também na crença cristã “Deus escreve certo por linhas tortas”, é um aspecto significativo, afirmado nas culturas ocidentais e mobilizado no texto de Telles. No entanto, no momento não se pode afirmar a primazia da vida, da morte ou de ambas ao longo da diegese.

Em seguida há a descrição de um espaço familiar, mas este torna-se isolado, residual, desequilibrado e fragmentado, disposto numa sintaxe também fragmentada. Observa-se que os termos em torno do sujeito *casas* ressignificam-no sucessivas vezes: “à medida que avançava, *as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios*” (TELLES, 1999, p. 123, grifos meus). Essa estética dos resíduos sugere questões acumuladas enquanto o caminho progride.

Simultaneamente, o percurso está sem proteção, sem “calçamento”, e somente coberto em lugares indeterminados, “aqui” e “ali”, por restos de um “mato rasteiro”. A vegetação daninha reaparece na leitura do conto, entremeando-se na paisagem, com vistas a asfixiar a memória. No entanto, mesmo diante dessa intensa perturbação, no centro de todo esse cenário desolado, havia algumas crianças que “brincavam”, no tempo passado, em roda. Assim, o parágrafo que inicia o conto é uma rememoração de fatos que já ocorreram, que, desse modo, voltam, mesmo que o leitor não os conheça. A simbologia sobre a roda, o círculo e o centro, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), é interessante para a análise, pois pode auxiliar a averiguar o movimento de sentido de um conto em que o tempo é, afinal, circular e inicia e termina com uma roda de crianças.

Para os autores, a roda “tem a perfeição sugerida pelo círculo, mas com alguma valência de imperfeição, porque se refere ao mundo de tornar-se, de criação

contínua e, portanto, da contingência e do perecível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 895). Já o símbolo do círculo aproxima-se da transcendência onde o começo se confunde com o fim ou quando não é possível identificar ambos, o que problematiza se tal princípio está completamente ausente na narrativa, quando se considera somente a morte tematizada no conto, como defende Maria Salvaterra (2004, p. 73). O centro, por outro lado, é o real absoluto (1986, p. 272). Assim como o círculo, está por todos os lados e em nenhuma parte (p. 273). Porém, é no centro que os opostos coincidem, mas não há um equilíbrio dessas forças, e sim uma condensação, pois é onde “começa o movimento do um em direção ao múltiplo, do interior para o exterior, do não-manifesto ao manifesto, do eterno ao temporal” (p. 273) em busca de uma unidade, de uma identidade. “O centro também é o símbolo da lei organizadora. [Remete] ao poder organizado pelo Estado, e em um sentido superior, o universo, a evolução biológica e ascensão espiritual” (p. 274). Portanto, torna-se compreensível porque a ingenuidade de crianças está centralizada, pois seu suposto aspecto transcendente está debilitado em um ambiente fragilizado em si mesmo.

Retomando o enredo do conto, vê-se agora que o jovem Ricardo espera Raquel perto de uma árvore e aparece de uma forma atraente: “cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante” (TELLES, 1999, p. 123). A imagem que surge rememora o mito da árvore do conhecimento do bem e do mal que atrai e Ricardo lembra a serpente que influenciou Eva por ser “esguio e magro” (p. 123). Anote-se que “Raquel” tem origem no nome hebraico *rahel*, que significa “ovelha”, o que denota pacificidade e mansidão, fazendo contraponto a “Ricardo”, que remete à força em sua origem etimológica. Porém, a primeira fala da moça contradiz a calma que o seu nome indica: “veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima” (p. 123). O narrador heterodiegético relata que, diante da reação de Raquel, o rapaz ri “entre malicioso e ingênuo” e neste ponto temos um efeito de dúvida suscitado na

leitura; no entanto, trata-se de uma dúvida que atrai o leitor e não o torna hesitante.

Em seguida, Ricardo lembra o passado de simplicidade, que Raquel logo refuta veemente. Ele insiste em ressaltar que a moça mudou, ao destacar os cigarrinhos “pilantras” que ela fuma, após retirar as luvas. Nesse ponto, já se nota que a transformação de Raquel não é tão bem vista pelo homem. Mesmo assim, Ricardo jura que tinha que estar naquele lugar e naquela hora para “ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume” (TELLES, 1999, p. 123) que, indubitavelmente, a moça adquiriu após ascender socialmente. Tal discurso atinge a mulher e naquele instante, sua voz abranda ao ouvi-lo dizer que ela está bonita. Em contrapartida, Ricardo reconhece a sedução da riqueza, mas não deixa de menosprezá-la em Raquel.

A personagem masculina então mostra um cemitério com um “velho muro arruinado” e um portão danificado pela ferrugem. Existe, portanto, mais um cenário de abandono dentro da narrativa: “Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo acrescentou” (p. 123). No espaço, não se lembra dos vivos e, conseqüentemente, também não se rememoram os mortos. Se não há fantasmas, não há dívidas com o passado e nem receio diante do progresso; assim, retorna-se ao estado ingênuo simbolizado pelas crianças que brincam. Porém, mais adiante, a ingenuidade não se sustenta constantemente para o leitor.

Ao ouvir sobre o cemitério, Raquel mostra desprezo e revela que esta é parte das ideias e dos programas de Ricardo que ela conhece, o que denota que o homem tem um comportamento excêntrico. De certa forma, isso atrai a personagem feminina, pois, mesmo não gostando do plano de homem, ela constantemente interroga o rapaz, tentando entender o que ele planeja. Seria isso ingenuidade também? Destaca-se a presença constante de interrogações nos diálogos entre

os dois: são 41 perguntas, sendo que 21 são proferidas por Ricardo e 20 são de Raquel, porém é significativo que a última questão seja da voz feminina. Assim, ao longo do texto, a dúvida permeia a interação entre os dois e ambos articulam expressões de forma desnecessária, o que gera o pressuposto de que eles não compreendem um ao outro. Há também bastantes reticências que simbolizam pensamentos inconclusos. Desse modo, considera-se que tais aspectos servem para criar uma tensão entre o dito e o não dito, o visível e o invisível, o que confirma que existem sentidos escamoteados no processo discursivo em “Venha ver o pôr do sol”. Contudo, o par, por motivos particulares, insiste nessa trajetória.

Então, finalmente, Ricardo diz: “Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo” (p. 123). Nesse momento, Raquel gargalha e relata a insistência perturbadora de Ricardo para ela voltar para suas origens, uma “buraqueira”. Por meio desse termo, a retomada da época anterior tem sentido de violência para Raquel e o conto ressalta isto na presença decisiva mais adiante do anjinho infantil com a cabeça decepada, mas a personagem feminina não se importa com o símbolo ao jogar em sua direção o cigarro que fumava, símbolo de uma ascensão social. Nota-se que Ricardo também se aproxima da ingenuidade em certos momentos, mas a narrativa denota que ele não sustenta tal comportamento, principalmente pela contração de rugas como símbolo de astúcia, envelhecimento e experiência. Portanto, parece haver algo reprimido que a personagem esconde. Ao contrário de Raquel, que tenta não pensar na sua ingenuidade ou no seu desejo de retorno a ela numa máscara por vezes ativa e agressiva, Ricardo tenta reprimir a ardilosidade em apelos gentis.

Destaca-se que o homem diz sentir-se ameaçado por uma mulher chamada Medusa, que olha pelo buraco da fechadura de seu quarto: trata-se de uma figura mitológica que se tornara letal após ter sofrido grande violência por ser bela e que passa, no texto, a observar a intimidade de Ricardo. Por conseguinte, reconhece-se que Raquel, que possui ou possuía momentos atraentes, também

o ameaça, pois, sua transformação não é compreendida ou aceita por ele. De alguma forma, os dois desejam voltar a um suposto paraíso perdido: Raquel ao persistir no caminho, mesmo com resistência para encarar as dores do passado e Ricardo por constantemente chamar Raquel de anjo e conduzir o trajeto.

A posição de Salvaterra (2004, p. 63) é de que Raquel consente a sua morte, mas pode-se problematizar tal afirmação. Afinal a personagem é ambivalente: odeia acompanhar enterros de acordo com seu relato, mas às vezes demonstra curiosidade por uma sepultura, como se a morte a assustasse, mas ela não consegue deixar de observá-la com seu ambíguo olhar verde. Ou talvez seja a morte que a observa, enquanto a personagem tenta resistir. O que se pode afirmar é que a personagem tem um desejo oculto pelo retorno do seu passado para pensar sua identidade, no entanto, não se pode recuperá-lo efetivamente, e dessa forma, o movimento de retorno conduz ao fim de Raquel. Ademais, ela confia que o caminho, mesmo que seja inseguro e tortuoso, lhe dará a transcendência, por isso, ela está “amuada, mas obediente como uma criança” (p. 124), que deseja ser recompensada no mundo dos adultos. Assim, conclui-se que não importa se Raquel consente ou não, se é ingênua ou não por claramente desejar alguma outra realidade: o controle em torno da sua vida e da sua morte é inevitável, pois é através dele que se mantém a ordem vigente. É problemático atribuir a autonomia do consentimento à personagem feminina, pois a condição do real está fragmentada, distorcida e, fundamentalmente, ambivalente para ela.

O fim de Raquel, sem a intervenção e a memória dos vivos, simbolizada pelo anjo sem cabeça, sem racionalidade, permite que Ricardo se emancipe. Assim, um pássaro, símbolo de liberdade, rompe a paisagem, solta um grito, símbolo do presságio, e faz estremecer a personagem feminina. Não é eventual que a personagem masculina tenha ações constantes, como perturbando Raquel para ir ao encontro, ou falas com termos repetidos, como “Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa?!” (TELLES, 1970, p. 124). Desse modo, ele intenta manter seu domínio da racionalidade, mesmo ocultando a violência em

si. Cabe à mulher oscilar somente entre agressiva altivez e ingenuidade, ambas tentativas de exercer sua autonomia, pois, mesmo que se canse e ceda para a gentileza, Ricardo a leva para a prisão. Nota-se que na entrada da cena do confinamento, não se lê mais o mato rasteiro, mas uma violência maior com a presença simbólica da trepadeira com seu “ furioso abraço de cipós e folhas”, pois é no gesto carinhoso, por parte de Ricardo de chamá-la finalmente para entrar, que se encontra toda a violência.

A presença da escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba, remete aos círculos que levam o inferno para Raquel, pois é ali que se concentram todas as punições que ela sofre em vida ao se encontrar em relacionamentos abusivos centrados na disputa dos pares por poder, por superioridade, portanto o aprisionamento de seu corpo arremata por completo o fim de sua memória. Em suma, o objetivo de Ricardo é cercear a memória da identidade e percepção de Raquel, quando ele diz que a morte ideal, aquela almejada, é a que elimina as lembranças (TELLES, 1970, p. 125). Trata-se de um homem que não consegue organizar o controle de sua identidade social após o fim de um relacionamento e vê na morte simbólica de quem o ameaça (Raquel) a oportunidade, legitimada por uma (ir)racionalidade vigente, para reestabelecer num ímpeto seu poder.

O texto denuncia que Ricardo aparece melancólico, pois já se resignou àquilo que destrói, como se vê na passagem: “[...] sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais da minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente este abandono, esta solidão” (TELLES, 1970, p. 124). Nesse sentido, ele pensa que é o isolamento que o pode fortalecer no ambiente desolado e, portanto, não deseja ter contato ou conhecimento acerca do outro. A ausência de intenção de transcendência está personificada nele. Portanto, a personagem considera relações apartadas como a forma legítima para se pensar sua identidade. Por outro lado, Raquel deseja aproximar-se da transcendência ao confiar num tempo ideal, pois não consegue desenvolver uma perspectiva crítica de sua autonomia. Destaca-se que à medida

que a personagem feminina avança para a catacumba, o cenário destaca figuras como um cubículo, triângulos, a presença de cruzeiros e um retângulo que, longe de serem elementos aleatórios, afirmam o enquadramento da personagem: é ali onde ela deve estar.

Ricardo utiliza termos como “decência”, “discrição” e “romântico” para convencê-la a entrar no cemitério, o que se contrapõe à imagem dos velhos gonzos que gemem com a abertura do portão pelas mãos da personagem masculina. Também se lê um sentido oculto de violência quando franqueia a porta estreita da capelinha coberta por um trepadeira selvagem. Portanto, a personagem mobiliza a moral conservadora e falaciosa para Raquel sair com ele com a justificativa de que a opinião pública não os julgará. Logo, a moral que envolve as personagens reduz as relações ao âmbito do privado, o que contribui, paradoxalmente, para que a morte seja constante e banal; afinal ele pode levá-la a um cemitério ou rua afastada para assassiná-la, conforme sua vontade.

Nesse contexto, o dinheiro funciona como o principal elemento de poder, pois este é o argumento que as personagens utilizam para discutir os rumos do relacionamento deles, quem é cada um socialmente e até onde eles devem se encontrar. Nota-se, porém, que o valor monetário está no domínio masculino, pois Raquel coloca ênfase no quanto seu atual companheiro é rico, como se por meio disso ela adquirisse algum poder, porém Ricardo discorda veemente. Ele prefere beber formicida, veneno para matar tanto a sua animalidade como sua humanidade, a aceitar o dinheiro desse outro masculino que detém de forma exclusiva o poder. Raquel é, assim, convertida num território de disputa entre dois homens possessivos.

Defende-se que a presença da prima que a personagem masculina liga a Raquel é uma metáfora: por meio da história elaborada sobre uma adolescente, Ricardo diz como se sente em relação à personagem feminina e as mulheres em geral, porém o fato de ele dizer que seu pai morreu conduz ao pensamento acerca do

trauma adquirido para a manutenção de sua masculinidade. Consta também que ele fazia planos com essa prima, assim como ele e Raquel no passado. Entretanto, ao destacar, sem nenhum conflito, que essa parente, assim como sua mãe são somente pó no momento, ela reitera que a dedicação feminina não tem importância para ele. A personagem também relata que os olhos da prima e de Raquel são oblíquos, no entanto, pode-se afirmar que é a sua percepção sobre intimidade que está distorcida. Para tanto, diz que a adolescente foi a única que amou na relação e que ele não correspondeu a esse sentimento devidamente. O mesmo ele afirma em relação a Raquel ao dizer que ela era a única romântica do relacionamento deles. No entanto, ele termina por dizer que a amou e que ainda ama, porém pode-se afirmar que o que realmente o liga a ela é sua necessidade de controle sobre a identidade da mulher, pois lhe confere poder de decisão, inclusive sobre quem vive.

O uso da metáfora não valoriza necessariamente o niilismo de Ricardo, mas mostra a dimensão da violência que persiste e que, por isto, se torna ambivalente. Não casualmente o conto tem no seu início o sorriso de Ricardo "meio malicioso e ingênuo" e termina com o mesmo "meio inocente, meio malicioso" em que, paradoxalmente, os fatos são semelhantes, mas diferentes. Consta que as personagens mudaram aos poucos pela violência ao se transformarem em animais: Raquel com seus gritos e uivos de presa e Ricardo com seus olhos apertados como um predador. Entretanto, para além dos sujeitos, a violência persiste através dos símbolos do tempo na narrativa: o pêndulo que Ricardo move para Raquel, as toalhas em fiapos com cor de tempo no altar do Cristo sacrificado que a mulher encontra perto da catacumba, num movimento circular. São esses signos que destacam o tempo violento que, no momento, supera o alcance do conhecimento humano. Trata-se da única transcendência possível que, se for analisada criticamente, redimensiona a questão da integração na sociedade.

Portanto, é na própria relação ambivalente, entre o que pode persistir e o que pode mudar, que o texto revela as dores escamoteadas, como na presença dos pedregulhos úmidos após o encurralamento da personagem feminina, embora a aridez fosse constante no trajeto. A água pode representar o infinito do possível e conter todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Ela pode desencadear uma morte simbólica ou um retorno às fontes para extrair uma nova força, no caso, a possibilidade de uma fase de regressão e desintegração que determina uma fase progressiva de reintegração e regeneração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 52).

Nesse sentido, um texto tão ambivalente como o analisado consegue tratar de um confronto entre niilismo e transcendência que não oferece consolidadas chances de emancipação, sobretudo, para a personagem feminina. Mesmo que não se discuta a intenção, o que se conclui na leitura é que as contradições podem atordoar, destruir, mas também mostrar o que está reprimido para, assim, favorecer o caminho de uma verdadeira ascensão, num movimento por melhores tempos.

“Rapunzel”: trançado de violência e fios de transgressão

Como acontece no conto de Lygia Fagundes Telles, “Rapunzel”, de Bernadette Lyra, publicado em 1981, remete à influência da religião; no entanto, a referência não é tão clara como na presença inicial do cemitério cristão em “Venha ver o pôr do sol”. Sabe-se, por outro lado, que um homem, indicado como pai, sob motivação religiosa, proíbe a personagem “filha” de cortar os cabelos. Sabe-se também que, embora não haja consenso hermenêutico sobre o que diz a Bíblia, algumas vertentes evangélicas da religião cristã promovem esse regulamento exclusivamente às mulheres.

A partir desse contexto, nota-se em seguida o valor que as tranças criadas, não necessariamente o cabelo, adquirem no primeiro parágrafo seja pela repetição de seu radical no verbo “trançava” ou pelo adjetivo “ouro” que o acompanha. A trança, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 1016) em diálogo com Marcel Brion, ao contrário da espiral, que é considerada aberta e otimista, é vista como fechada e pessimista. Enquanto a espiral remete à extensão e complexidade do ato de pensar que pode levar a uma saída, a trança simboliza prisão, impossibilidade de fuga e involução, pois também sugere um movimento de eterno retorno para o mesmo ponto. Já o ouro é simbolizado como o metal mais precioso, perfeito, divinizado por vezes, e por isto, pode ser objeto de cobiça, ainda de acordo com os autores (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 784, 786).

No segundo parágrafo, destaca-se que a personagem controladora muda de comportamento, ao estabelecer a guarda da filha contra a perdição do mundo, ou seja, ele a isola. Sob o pretexto de ainda estar movido por razões religiosas, passa agora a trocar suas roupas e orar com ela, porém se antes somente tremia acarinhando as tranças, que funcionam como fetiche sexual, agora engole gemidos, entre as preces, ao pensar na delicadeza da carne que a roupa da filha vestia. Portanto, sob a forma irônica da voz narrativa heterodiegética, lê-se que o desejo e o gesto íntimo do homem se intensificaram e tanto o ato de isolamento como de orar o maior livro da Bíblia, os salmos, não serviram para que a perdição do mundo fosse impedida de adentrar a intimidade do quarto e o pensamento do homem. Ressalta-se que a filha é sujeita à passividade por se tornar agente da passiva enquanto “roupa” é sujeito na última sentença do parágrafo, logo, também aparece como fetiche.

No terceiro parágrafo de um texto que possui seis parágrafos, ou seja, no centro da narrativa, o homem vigia e ora, junto à filha, praticamente o dia todo, exceto à noite, pois se cansa. Desse modo, somente teme que o objeto de desejo intenso escape de seu controle.

No quarto parágrafo, porém, o desejo espesso e reprimido, agora convertido em cobras de ouro, ascende como degraus devido ao tempo, por isto a expressão “enquanto dormia” está repetida, e dirige-se à janela do quarto do alfaiate vizinho, profissional que lida com roupas, elementos que afetam a identidade dos sujeitos. O protagonista masculino está ausente, em *absentia* pelo não uso de um pronome que o indica, e agora o protagonismo está nas tranças da filha representadas no momento como cobras durante o sono do homem. A serpente é símbolo que representa a parte do ser humano que ele não entende e não controla, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 925); portanto, simboliza o desejo reprimido da filha, visto como algo pecaminoso pela personagem masculina cristã (TORINHO, 2008, p. 14), que se direciona à janela, símbolo de receptividade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1055).

No quinto parágrafo, o homem finalmente acorda, mas acha a tesoura do alfaiate sob o travesseiro da filha, o que lhe permite conjecturar que eles tiveram um tipo de relação e, assim, a personagem degola as duas tranças (corta a cabeça, ou seja, o pensamento que ele tinha da filha) com dois golpes de ódio (que fere sua identidade e sua ligação com a menina), por meio da própria tesoura (o símbolo do outro que o feriu). Depois, fura os próprios olhos no aço das pontas, pois não quer manter a antiga percepção.

Com a derrocada do homem, a filha não é mais elemento passivo e torna-se efetivamente sujeito na primeira sentença do último parágrafo do texto: “[...] enquanto a filha dorme com o alfaiate no quarto vizinho” (LYRA, 1981, p. 19, grifo meu). O tempo passa e, devido a isto, a personagem masculina não tem o mesmo controle que tinha sobre a menina; não obstante, decide assentar-se de guarda na porta para proibir que alguém entre na sua intimidade e também intenta supervisionar o relacionamento da filha com o alfaiate de algum modo. Trata-se do trançado de violência em contraponto a fios de transgressão no conto.

Sobre a última sentença, “vai enxugando o rio que lhe escorre pelos olhos feridos, sem cessar, no lençol morto das duas tranças” (p. 19), considera-se que a presença do rio simboliza a fertilidade, a morte e a renovação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 885). O elemento rompe obstáculos para chegar a uma indiferenciação no contato com o oceano ou o mar. É utilizado aqui para representar o feminino que se fortaleceu ao longo de sua presença marcante no texto (o substantivo “filha” aparece sete vezes enquanto “ele” se mostra duas vezes) e aparece como ferida da personagem masculina; portanto, o homem ainda tenta suprimi-lo, porém usa o lençol morto das duas tranças, uma memória de intimidade que não faz mais sentido por que o que efetivamente ligava as personagens era um pensamento de objetificação que não estimulava as identidades.

Violência de gênero: possibilidades de representação em questão

Para uma reflexão sobre as mulheres e os homens dos contos, o questionamento de Diana Maffía (2007, p. 86) acerca dos possíveis efeitos que a existência de metáforas como representações de gênero tem sobre o conhecimento produzido parece fundamental. A autora pensa as figuras de linguagem não como elementos exclusivamente abstratos, que se referem somente a si mesmas. Desse modo, sua proposta para uma epistemologia feminista é deslocar metáforas sobre gênero para reconhecer se elas impossibilitam ou possibilitam escolhas. Afinal, a representação para Maffía deve ser pensada como um ato que mostra a realidade, mas também a modela. A partir dessas considerações, pode-se pensar como os contos tratam situações de violência e criam fragmentos de discurso diante da própria violência. Após a análise intratextual simbólica da linguagem dos textos literários, observa-se como a agressão diferencia a realidade dos sujeitos e aponta para o fato de que a violência que afeta o violentado não pode ser investigada sob os mesmos critérios que se utilizam para investigar a violência que afeta o violentador. Assim sendo, depreende-se que é

por meio do recorte na linguagem que se entendem relações de violência e como estas formam identidades.

Roland Barthes considera, em *O grau zero da escrita*, que a literatura tem como proposta a “tarefa de prestar contas imediatas, anteriores a toda outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história” (BARTHES, 2000, p. 72), ao tentar integrar e ordenar o tempo-espaço. Para o autor, não se trata de um empreendimento exclusivamente centrado em si mesmo por focalizar o que há de mais concreto na língua, pois é na mobilização dos vestígios de linguagem, aparentemente irreduzíveis, que se pode acompanhar o próprio inconsciente coletivo.

Assim, os elementos considerados para a análise são o espaço, a simbologia e semântica, todos constituídos de linguagem. Sobre o primeiro elemento, defende-se que a linguagem dos dois contos analisados é mobilizada para atingir o espaço das personagens e simultaneamente, modificá-las. A diferença está no fato de que o conto de Telles oferece um espaço esquematizado, o cemitério, mesmo sujeito a variações devido à fluência dos discursos orais de Raquel e Ricardo, enquanto a narrativa de Lyra oferece um espaço fragmentado, apesar do pressuposto de enquadramento de personagens pela repetição de advérbios, por exemplo. O que ocorre é que por trás da extensão de “Venha ver o pôr do sol”, o que prevalece é uma perspectiva de tempo-espaço circular fechado em si mesmo, pois o que se ressalta é o resultado das camadas acumuladas da violência que podem se confrontar com uma ideia de progresso. Já o conto de Lyra é um fragmento de tempo-espaço, e a linguagem, fragmentada, relaciona-se consigo mesma ao se apropriar ironicamente do discurso folclórico e do religioso, o que termina por subverter, o que invariavelmente é decisivo para o espaço das personagens: a própria linguagem.

Portanto, o conto de Lygia valoriza mais a língua como questão de transcendência que expõe os limites do conhecimento dos sujeitos enquanto o conto de Lyra a pensa como questão de imanência que busca sentido em fragmentos da realidade representada. São, portanto, dois textos que tratam da violência sob duas perspectivas diferentes e que oferecem uma reflexão ampla e polissêmica acerca do papel da linguagem diante do processo histórico. Ainda sobre o espaço e o enquadramento das personagens, Barthes afirma no seu texto "O efeito de real", de 1968, que o que chamamos de real "basta a si mesmo", ou seja, "é bastante forte para desmentir qualquer ideia de 'função'", que "sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o *'ter-estado-presente'* das coisas é um princípio suficiente da palavra" (BARTHES, 2004, p. 188), razão pela qual o autor não concorda com uma separação entre inteligível e vivido. Logo, não há um antes ou depois nas perspectivas dos contos, mas o instante representado na língua, como uma tentativa de engajamento imediato contra valores que banalizam o humano e humanizam o banal.

"Venha ver o pôr do sol" aproxima o leitor da persistência de signos de violência fechados em si mesmos que encadeiam a descida e a subida das relações humanas fragmentadas num cenário de abandono. Nesse sentido, o conto aposta na transcendência de uma razão que não faz justiça ao feminino, que morre diariamente pelas mãos de homens. Afasta-se de uma (re)ligação com outra dimensão e faz com que as personagens não consigam desviar os olhos da morte que se aproxima cada vez mais. Assim, o fim de Raquel é tratado, sobretudo, como um ato coletivo de desumanidade por significar uma dor intolerável e não uma contemplação de poder do que "venceu": no fim, a personagem feminina tem sua voz sufocada e agoniza num estado de estraçalhamento e Ricardo adquire um olhar mortiço. A prisão da personagem feminina inicia, termina e inicia de novo possíveis círculos infernais, de repressão, pois nas palavras de Ricardo não há "menor intervenção dos vivos": estes são debilmente inocentes por tentarem buscar conforto num contexto tão violento como o representado.

Ainda sobre a relação dos textos com o símbolo, a teoria crítica do imaginário elaborada por Gilbert Durand (1989) diz que o imaginário é mais um movimento do que um composto fechado de imagens. Em diálogo com teorias sobre o inconsciente como a de Carl Jung, no sistema do imaginário concebido pelo autor há uma transição constante nos sujeitos de forças de coesão antagônicas, ou seja, que tendem à polarização. Portanto, o acadêmico separa dois grupos de imagens que não se excluem mutuamente, mas se ligam numa tensão dialética: o regime diurno e o regime noturno. Por meio desse pensamento, realizou-se um recorte investigativo nos contos sobre essa troca entre pulsões subjetivas e assimiladoras e intimações objetivas que emanam do meio social (DURAND, 1989, p. 29), como foco de análise do processo simbólico, que mobiliza as imagens.

Após a leitura intratextual, considera-se que “Venha ver o pôr do sol” prioriza o regime diurno que oferece suporte simbólico-imagético para temas como ascensão, queda, identidade e até idealização humana e é ativado por antíteses, contradições e às vezes exclusões. Nesse nível, as imagens tentam resistir contra o fluir do tempo. Já “Rapunzel” aproxima-se mais do regime noturno que focaliza a casualidade, a intimidade e sexualidade e é mobilizado por princípios linguísticos de analogia, encadeamento e de semelhança. No texto de Lyra, a repetição de certas expressões é fundamental para tratamento das emoções das personagens. Assim, a teoria de Durand contribui para indagarmos se os símbolos, que possuem valores próprios, podem se manter fechados em si mesmos quando pensamos suas relações na linguagem mobilizada pelas autoras.

A presença da alegoria, que ocorre em “Rapunzel”, por exemplo, não parece esgotar a linguagem simbólica. O símbolo e a alegoria apresentam significados inversos para Gilbert Durand: o símbolo se aproxima de uma “representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (DURAND, 1988, p. 115), enquanto a “alegoria é a tradução concreta de uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples” (p. 13). Portanto, é na seguinte relação que o texto

de Lyra pode ser compreendido: um conto que desestabiliza a linguagem. Por outro lado, para se pensar as consequências disso, retoma-se Durand que conclui que tanto o imaginário diurno como o noturno lutam contra a morte, porém é o equilíbrio desses polos que favorece a vida. Para complementar essa contribuição, recorre-se a Walter Benjamin, que afirma na sua reflexão sobre a captura de imagens que “o que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo” (BENJAMIN, 2009, p. 501, fragmento [n. 1a, 4]). Na montagem literária, o autor favorece “as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão, [descobrimo] na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total (p. 503, fragmento [n. 2, 6]). Assim, tais teorias se revelam fundamentais para refletir a psique das personagens e as consequências de suas ações diante de seus conflitos.

O texto “Rapunzel”, de Bernadette Lyra, ao apresentar uma estética da alegoria pela exploração do fragmentário diante da própria fragmentação pelas relações sociais (TORINHO, 2008, p. 9), realiza uma paródia do conto de fadas que retoma a experiência histórica para oferecer uma abordagem significativa do abuso de mulheres e crianças dentro de seus próprios lares. Como Telles, Lyra discute em seu conto, sobretudo, aquilo que é reprimido. Destaca-se que a imagem alegórica “[...] por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. [Ademais], de avanço em avanço, [...] constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente” (TORINHO, 2008, p. 12). Ressalta-se, ainda, que o conto também explora o hibridismo moderno ao oferecer uma escrita dinâmica, mas não acelerada, que se assemelha ao relato, ao mesmo tempo, que tangencia a poesia, que considera cada significante. Desse modo, propõe-se que não há forma de mudar os círculos de violência, tão bem tematizados por Lygia Fagundes Telles, se não houver um confronto na linguagem desde a sua forma.

Ainda sobre o tema da violência nessas narrativas, recorre-se a Maria Gregori (2003, p. 90), que diz que somente “são inteligíveis [as cenas de violência] através de análises sistemáticas das relações em que elas ocorrem, nas quais, em alguma medida, temos que considerar o elemento da parceria”. No entanto, como a autora defende, é preciso pensar o que fragiliza tal perspectiva do ponto de vista político, pois “incorre na mera vitimização das mulheres, sem que a elas sejam destinadas chances reais de emancipação” (p. 90). No caso do conjunto de contos analisados, a problemática priorizada é a do entrecruzamento do tema do desejo com o da violência e a oscilação das próprias personagens na narrativa, que, ao adquirirem determinados contornos discursivos, indicam seus fins, seja a emancipação seja a violação.

Gregori (2003, p. 94) ainda observa que comumente se estabelece a relação entre violência de gênero e um conjunto de concepções e práticas relativas à sexualidade, no entanto, ao considerar a especificidade de cada caso, a autora destaca o aspecto que liga “a prática sexual no interior de um campo simbólico particular no qual o feminino e o masculino [...] e o suporte de tais definições não estão coladas necessária e exclusivamente a mulheres e homens, como sujeitos empíricos, supondo uma relação de força, de subjugo e de dor”. Para compreensão de relações de violência, propõe “acompanhar com sistematicidade como o cotidiano de posições vai se estabelecendo entre os parceiros” (p. 99), de que modo se dispõe o conflito de papéis cujos desempenhos esperados não são cumpridos e se ocorre ou não a passagem de um estado de divergência para uma convergência ao prazer (p. 98). Assim, a fantasia da soberania, que para Maria Gregori, “supõe que o sujeito desejante busque o êxtase na negação das posições sociais, na negação da fala, numa fusão em que as diferenças entre parceiros sejam super enfatizadas para, em seguida, serem dissolvidas, como que negadas” (GREGORI, 2003, p. 99) parece aplicar-se tanto a Ricardo quanto ao homem que oblitera o papel de pai, respectivas personagens masculinas em “Venha ver o pôr do sol” e “Rapunzel”.

Rafael Montesinos e Griselda Martínez (1999, p. 259, tradução minha) argumentam que “quem tem fantasias sexuais pode obter o prazer mesmo com a ausência física do objeto de desejo. [Mas] evidentemente quem possui poder tem maiores possibilidades de realizar seus desejos”, o que não ocorre para as personagens de Telles. Se, por um lado, a transgressão do erotismo pode revelar as nuances simbólicas da violência dos sujeitos (BATAILLE, 1986, p. 255), por outro, inevitavelmente faz pensar como a sociedade no seu avanço civilizatório e moderno não foi e não é capaz de prestar contas aos impulsos, o que gera angústia.

Reconhece-se que o erotismo que nos estimula em vida, de alguma forma, precisa do interdito social para constantemente subvertê-lo. Liberar-se finalmente dos limites e morrer são ações que terminam por se conjurar a mesma coisa, segundo Georges Bataille (1987, p. 92). Assim, é por meio da descontinuidade da vida que o conhecimento é possível (p. 92), o que contradiz o esforço sempre empreendido para se alcançar uma perspectiva de continuidade, ao mesmo tempo, que não se consegue efetivamente sair dos limites desta vida descontínua (p. 93). Desse modo, quando de alguma forma a humanidade se degrada, seu sentido é a animalidade e sua transgressão é a profanação, como afirma Bataille (p. 95). No caso do texto de Lygia Fagundes Telles, tais considerações são verificadas no enredo, pois observam-se personagens descontínuos buscando uma continuidade numa vida descontínua, no entanto, os limites persistem distorcidos na relação entre público e privado, e assim elas se degradam.

O crime de Ricardo pode ser pensado, segundo os ensinamentos de Bataille, como o desejo para “encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível sob uma condição: que ela esteja à altura da sensibilidade que a invoca” (1987, p. 58). Assim, a narrativa, ao confundir o humano com o animal no momento que Raquel é aprisionada, revela que a angústia de algum modo continua, o que,

rememorando Georges Bataille, aponta para o poder dos interditos. Como não se participa do sentimento de risco ou de perigo que a experiência do outro oferece, vive-se por procuração o que não se tem coragem de viver diante das falhas na moralidade, como diz Bataille (1987, p. 57) ainda sobre a angústia.

Em relação ao conto de Bernadette Lyra, a beleza da personagem feminina também nos remete a Bataille (1987, p. 93), que aponta no belo uma resposta ao desejo, no entanto, não imediata (a possibilidade de exceder limites), mas uma posse demorada que acentua o aspecto objetivo do que nos leva a transgredir: a negação da identidade enquanto objeto. Esse tipo de erotismo motiva as personagens a agirem para subverter seus papéis. O autor também afirma que a beleza afasta os sujeitos da animalidade ao somente sugerir-la (p. 94), assim quando as cobras são encontradas em seu pensamento, a personagem masculina converte a bela menina numa aberração, e não em algo renovador porque ainda não concebeu de outra forma o seu desejo e o desejo da menina.

O horror ao incesto, rememorado na narrativa, denota-se como “um elemento que nos distingue enquanto homens”, porém “o problema que daí decorre seria sobre o do próprio homem na medida em que este acrescenta à animalidade algo de humano” (BATAILLE, 1987, p. 143). “O incesto é o testemunho primeiro da conexão fundamental entre o homem e a negação da sexualidade”, ou, melhor dizendo, do fundamento da “animalidade carnal” (p. 141). Portanto, o tabu do incesto revela o aspecto oculto do objeto de desejo, ou seja, não se trata necessariamente da passagem da natureza para a cultura. Não casualmente as regras desse tabu que visa a partilha das mulheres como objeto de cobiça simultaneamente asseguram a partilha das mulheres em relação à força de trabalho (p. 139). Nesse sentido, é compreensível a ironia que permeia o conto “Rapunzel” sobre as atitudes da personagem masculina.

O processo histórico não é um conjunto de estados sucessivos que podem ser tomados isoladamente (BATAILLE, 1987, p. 140); logo, sua presença nos textos somente pode ser entendida no ato de, segundo Salvaterra (2004, p. 49), “penetrar no mundo do simbólico [e] desvendar a força semântica e a complexidade formal” dos contos. Contudo, a problemática cotejada na análise enfrenta a constante questão sobre a história: afinal, devemos pensar as relações sociais considerando o alcance da opressão ou alcance da revolução?

Considera-se que os contos selecionados de Lygia Fagundes Telles e Bernadette Lyra redimensionam a violência de gênero. A trajetória humana neles representada pode promover diversas leituras enquanto existir a necessidade de se discutir o sentido das relações sociais. São textos que se apropriam da experiência compartilhada e elaboram discursos que se voltam para o diferente, para o que escapa do controle da razão instrumental, voltada para si mesma, e focalizam o que há de tensão e distensão nas interações humanas, levando em conta valores sociais em conflito, mas também a resistência a um sistema sócio-político calcado na discriminação e na segregação. Nesse sentido, Telles mostra que a opressão ainda é profunda. Já Lyra aposta na articulação das mulheres para fragmentar, mesmo que aos poucos, os pressupostos de opressão e repressão, afinal uma não excluiu a outra. São autoras necessárias para se pensar a realidade feminina incluída na questão central de como nos tornamos ou deixamos de ser humanos na história.

Referências

BARTHES, Roland. *O grau zero de escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – Crítica do poder. Tradução de Willi Bolle. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Edusp, 1986. p. 160-175.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, p. 87-120, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n20/n20a03.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

LYRA, Bernadette. Rapunzel. In: _____. *As contos no canto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981. (Coleção Letras Capixabas, v. 2). p. 19.

MAFFIA, Diana. Epistemología feminista: la subversión semiótica de las mujeres en la ciencia. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, v. 1, n. 28, jan.-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.rimaweb.com.ar/wp-content/uploads/2012/07/Rev-28-063-092.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

MONTESINOS, Rafael; V., MARTÍNEZ, Griselda. Erotismo y violencia simbólica. Un ensayo sobre el proceso civilizatorio. *IZTAPALAPA*, Cidade do México, v. 47, p. 249-269, 1999. Disponível em: <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/592/0>. Acesso em: 24 set. 2019

SALVATERRA, Maria Jeanine de Miranda. *A possibilidade de uma escrita feminina em Lygia Fagundes Telles, em outras escritoras e escritores e o seu diálogo com a cultura*. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<https://www.mario.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5234@1>>. Acesso em: 20 set. 2019.

TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr do sol. In: _____. *Antes do baile verde*: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 123-128.

TORINHO, Maria Esther. Mito, alegoria, tradição e ruptura em Bernadette Lyra. *REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 4, n. 4, p. 1-18, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/reel/article/download/3512/2780>>. Acesso em: 20 set. 2019.

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise intratextual e intertextual dos contos "Venha ver o pôr do sol" de Lygia Fagundes Telles e "Rapunzel" de Bernadette Lyra, com o objetivo de investigar nas narrativas pontos de tensão e distensão sobre experiências de violência na linguagem e nas relações humanas. Para tanto, recorre-se à fortuna crítica acerca dos textos, além do aporte teórico de Roland Barthes, Walter Benjamin, Gilbert Durand e outros sobre representação, imagem e planos simbólicos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant sobre simbologia e Georges Bataille sobre o interdito do incesto e do crime. O trabalho considera que os textos mobilizam recursos fundamentais, como a metáfora e a sintaxe fragmentada, para a representação da violência num relacionamento romântico e numa relação parental, respectivamente no conto de Telles e no de Lyra, o que possibilita o conhecimento sobre processos de resistência, mobilizados pelas autoras, diante da persistência da desigualdade de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Contos brasileiros contemporâneos. Lygia Fagundes Telles - "Venha ver o pôr do sol". Bernadette Lyra - "Rapunzel". Violência – Tema literário.

ABSTRACT: This article proposes an intertextual analysis of "Venha ver o pôr do sol" by Lygia Fagundes Telles and "Rapunzel" by Bernadette Lyra, aiming to investigate the points of tension and distension in the narratives about experiences of violence in language and human relations. For this, the critical fortune about the texts is used, besides the theoretical support of Roland Barthes, Walter Benjamin, Gilbert Durand, and others on representation, image and symbolic plans, Jean Chevalier and Alain Gheerbrant on symbolism and Georges Bataille on the interdict of incest and crime. The work considers that the texts mobilize fundamental resources, such as metaphor and fragmented syntax, for the representation of violence in a romantic and parental relationship, respectively in Telles's and Lyra's, which enables the knowledge of resistance processes, mobilized by the authors, in the face of persistent inequality of gender.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Short-stories. Lygia Fagundes Telles - "Venha ver o pôr do sol". Bernadette Lyra - "Rapunzel". Violence – Literary Theme.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 15 de outubro de 2019.