

MITO E ALEGORIA, TRADIÇÃO E RUPTURA EM BERNADETTE LYRA

Maria Esther Torinho

Mestranda em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Este trabalho aborda a obra de Bernadette Lyra, do ponto de vista do mito e da alegoria, da tradição e da ruptura, tentando uma compreensão possível, mas não fechada e acabada, daquilo que os textos apresentam, dialogando com alguns críticos da modernidade, pós-modernidade e das letras capixabas e tomando como *corpus* as obras *A panelinha de breu* e *Memória das ruínas de Creta* e alguns contos de *O jardim das delícias* e *As contas no conto*.

Palavras-chave: Escritores brasileiros – Crítica e interpretação; Narrativa brasileira contemporânea; Bernadette Lyra; Alegoria; Mito.

Abstract: This paper approaches Bernadette Lyra's literary work, from the point of view of myth and allegory, tradition and rupture, trying to achieve a possible comprehension of what her texts present, making a dialogue with some critics of modernity, post-modernity, and Espírito Santo's literature, taking as *corpus* *A panelinha de breu* and *Memória das ruínas de Creta* and some short stories from *O jardim das delícias* and *As contas no conto*.

Key words: Brazilian Writers – Criticism and Interpretation; Contemporary Brazilian Narrative; Bernadette Lyra; Allegory; Mith.

Parto da compreensão do ensaio como uma escrita aberta, que evoca a liberdade de espírito e que, longe de pretender ser conclusiva, aponta para um processo de questionamento, algo fragmentário e inacabado: reflexões em um corpo-texto que, ao confrontar-se com aquele sobre o qual se interroga e se indaga, busca uma identidade, mas encontra-se também, como aquele outro que o instiga ao questionamento e à escritura, em processo e em movimento, pois, sendo ambíguo e multifacetado, gera sempre, a cada leitura, novos textos. Porque, como diz Adorno (1986, p. 175), “naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da tradicional idéia de verdade”.

Tendo em mente os pressupostos acima, pretendo efetuar uma incursão leve e solta, sem o intuito de fechar uma interpretação, pela obra de Lyra, tentando produzir, como sugere Barthes, um texto de prazer, embora feito de reflexão, enfocando o mito e a alegoria, a

tradição e a ruptura com os padrões vigentes, ruptura essa que se dá em três sentidos: rompimento com o gênero conto, através de um misto de poesia e prosa; com a narrativa tradicional, através de um romance polifônico (neste ponto, refiro-me especificamente ao livro *A panelinha de breu*) e de uma obra fragmentária e multifacetada, na qual desfilam vários tipos que fogem aos padrões convencionais da classe média, estando embutido nisso um sentido alegórico (alegoria moderna, no sentido em que a vê Benjamin) que implica em uma oposição ao clássico.

Vivemos em mundo de contrastes. Um tempo de violências e contradições, as quais fazem parte da natureza humana e existem desde sempre, embora pareçam ter-se acentuado no mundo contemporâneo, onde um número cada vez maior de pessoas é comprimido em espaços cada vez menores, tendo como contrapartida o fato de que, com a informação contínua e globalizada, o ser humano, ao mesmo tempo em que parece mais consciente daquilo que o afeta, parece também, em certo sentido, embotado e anestesiado pelo excesso de informação.

Expostos nas manchetes dos jornais ou nos canais de televisão, diariamente desfilam diante de nossos olhos, ouvidos e coração, (para quem ainda não se deixou embotar) violências de todos os tipos e contrastes mil, embora ainda haja uma pequena parcela da população que se fecha no duplo sentido, tanto nos condomínios de luxo quanto em seu íntimo, para as diferenças, tentando negar o óbvio, mais que ululante, tentando proteger-se contra os assaltos a seus bens, moradias, a suas vidas e também ao seu modo de (não) pensar.

A vida frenética, abarrotada de tecnologias que aproxima os homens uns dos outros e ao mesmo tempo os afasta, instaura no ser humano a indiferença, a solidão, o egoísmo, a intolerância e também a tolerância em excesso, que gera a apatia. São tempos modernos, dizem alguns. São tempos pós-modernos, rebatem outros. Outros ainda não reconhecem a pós-modernidade ou a vêm como uma continuidade do moderno.

Berman (1997) faz coro com Marx: na modernidade, tudo que é sólido desmancha no ar. Enquanto isso, Bauman (1999) afirma que, dentre a multiplicidade de tarefas impossíveis que a modernidade se atribuiu e que fizeram dela o que é, sobressai a da ordem, com a decorrente obsessão pela separação, classificação e purificação, para a

constituição de um mundo habitável, sendo justamente a prevalência da ordem o que faz da intolerância algo inerente ao projeto da modernidade.

Contrapondo-se a esse projeto classificatório e segregacionista da modernidade, temos, na pós-modernidade, a eliminação (ou a tentativa de?) da distinção entre ordem (cultura e organização política) e caos (natureza, fluxos, diversidade, variação, entre outras coisas), sendo admitida, assim, a convivência com a diferença.

A narrativa híbrida de Lyra, na qual convivem tipos diferentes, coloca-nos diante de diversas questões instigantes: em um primeiro momento, leva-nos a indagações sobre a(s) diferença (s) existente (s) entre o narrador tradicional e o narrador pós-moderno, uma questão simples apenas na aparência: a narrativa é feita a partir das experiências de quem narra, ou do conhecimento que teve das mesmas? Qualquer que seja a opção do autor, estará sempre colocada a questão da autenticidade do narrado.

Benjamin, em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, vê no romance e no romancista uma memória perpetuadora, que consagra o romance a um herói, a uma peregrinação, ou ainda a um combate, sendo sua musa a rememoração, enquanto a narrativa é consagrada a acontecimentos difusos e tem como musa a memória, que se caracteriza pela brevidade.

Para Benjamin, a forma romanesca contrapõe-se à narrativa¹ que, além de ter florescido num meio de artesanato, também é uma forma artesanal de comunicação, sendo que os narradores costumam dar início a suas histórias com descrições das circunstâncias, exceto quando se trata de narrativa autobiográfica. Essa não é, de um modo geral, a opção do narrador atual, ou ao menos não é a opção mais comum, muito menos é a opção de Lyra. Se as melhores narrativas escritas são, como afirma Benjamin, as que se aproximam das histórias orais contadas por narradores anônimos, sendo os bons contadores de histórias viajantes ou aquele que, não tendo saído do seu país, conhece suas histórias e suas tradições, eu acrescentaria que, por outro lado, o escritor não pode prescindir de uma imaginação fértil. E Lyra não abre mão da fértil imaginação, ao lado de uma técnica apurada.

Mas a pergunta, ainda não respondida, persiste: Como se caracteriza o narrador do romance contemporâneo, o qual nos apresenta obras tão divergentes do ponto de vista do modo de narrar? Santiago (1989, p. 39) levanta duas hipóteses, sendo a primeira a de que o narrador pós-moderno age de forma semelhante ao repórter ou ao espectador, narrando a ação como se fosse um espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca e, extraíndo a si mesmo da ação narrada, não participa como atuante da mesma; na segunda hipótese, o narrador pós-moderno seria aquele que transmite uma sabedoria decorrente da observação de uma vivência alheia, à qual tem que dar autenticidade, podendo ter (ou não) a consciência de que o real e o autêntico são construções da linguagem.

Ao apresentar em suas obras esse narrador pós-moderno, Lyra rompe com a forma tradicional de narrar – apresenta um discurso fragmentado, ao invés da narrativa linear e, além disso, o narrador distancia-se da narrativa, em atitude oposta ao narrador tradicional de Benjamin, o qual tem como característica fundamental, narrar a partir de uma experiência vivida, sua ou alheia.

A obra de Lyra empreende também um rompimento com o gênero conto, ao criar textos híbridos, nos quais diluem-se as fronteiras entre poesia e prosa.

O ponto de vista utilizado é, via de regra, heterodiegético, ocorrendo também o homodiegético. Além de polissêmica, a narrativa de Lyra é também polifônica (refiro-me à obra *A panelinha de breu*, história que conta, como narradores, com a dama, o gato, o comandante, todas essas vozes apresentando seu próprio ponto de vista, sem que haja predominância de qualquer deles, nem mesmo do narrador principal, aquele que conta a maior parte da história).

Lyra brinda-nos com um projeto estético que escapa a rotulações: moderno, inovador e, sem ser naturalista, parecer-nos-ia natural, se não atentássemos para o fato de que, por detrás dessa aparente naturalidade, esconde-se / revela-se o esmero no trato com a linguagem, podendo-se tomar como exemplo um trecho de *A panelinha de breu*, que retrata as lembranças de Elissa, as quais dão margem à preocupação com as palavras:

“Mas que significam as palavras? Que significam, na verdade, as palavras? Que significa a palavra verdade, a palavra mentira, ou a palavra amor?” (p. 12).

Mas se a autora rompe em mais de um sentido com a narrativa tradicional, suas personagens nem sempre conseguem romper as barreiras familiares e sociais, sucumbindo muitas vezes diante das imposições, sendo punidas pelas transgressões, embora a transgressão esteja sempre presente, como que a apontar para a necessidade de rebeldia como única forma de modificar valores arcaicos.

Na transtextualidade de *A panelinha de breu*, Lyra vai além da apropriação de um mito, pois, ao apossar-se de tradições culturais – uma história que habita o imaginário capixaba – a da lendária Maria Ortiz, recria o mito através de uma perspectiva pós-moderna: revisita a tradição, o mito, para resgatá-lo, ao mesmo tempo em que o desconstrói, atualiza e recria, através da memória, que são “lascas de nossas identidades, agarradas nesses anzóis diabólicos” (p. 74).

Temos a recuperação de um tempo que seria físico, mas está implicado na História, constituindo, portanto, um tempo histórico, construído a partir da combinação entre continuidade e mudança, podendo ser visto como um processo de ritmo variável e não uniforme, representando ainda a além de representar a duração das formas históricas da vida, a qual ocorre em longos períodos da história, sintetizados através de um denominador comum – no caso do romance, o mito retomado faz parte da época da colonização, sendo, ainda um tempo político², já que diz respeito a uma reação ao invasor, confundindo-se até certo ponto, História e Política.

Trata-se de um tempo que também é mítico, apresentando-se, na Literatura, em conjunção com o tempo cíclico, pois, ao ser atualizado, o mito retorna, embora o contínuo interesse pelo mito possa servir a duas funções distintas, tanto à de construção como à de destruição, já que “Na criptopsicologia e na ideologia política, e.g., no culto nazista do mito, foi um poderoso instrumento para a mobilização e santificação de forças irracionais desencadeadas para fins meramente destrutivos”, apesar de que, por outro lado, “o ressurgir dos temas mitológicos na grande literatura de nossa época serve (...) a um objetivo muito diferente; não render-se a forças irracionais, destrutivas, mas domesticá-las através da arte”, “sendo ponto de partida para a exploração de um novo

humanismo, não para justificar, em nome da mitologia, um renascimento do barbarismo”. (MEYERHOFF, 1976, p. 71). Tempo mítico que, sendo cíclico, faz da transitoriedade uma forma de permanência, que transforma a experiência eterna, que vive, através da memória, no inconsciente coletivo.

A palavra mito é originária do grego *mythos*, derivado de dois verbos: *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar), significando, para os gregos, não um discurso proferido para ser tomado como verdadeiro, mas constituindo-se como uma forma uma forma autônoma de pensamento ou de vida e, ainda, um instrumento de controle social, apresentando-se, na Literatura, como símbolo literário, tanto com o objetivo de sugerir uma forma atemporal de observação do humano, como também para transmitir um sentido de continuidade e identificação com a humanidade em geral, apresentando as seguintes acepções: fato, passagem dos tempos fabulosos, tradição que, sob forma de alegoria, deixa entrever um fato natural histórico ou filosófico; no sentido figurado, trata-se de algo inacreditável, sem realidade. Usado como elem. de comp. vocabular: mitografia, mitologia. Na Mitologia, é utilizada nas acepções de: História fabulosa dos deuses, semideuses e heróis da Antigüidade; a ciência dos mitos; conjunto de fábulas; explicação dos mitos.

Azevedo Filho (2006, p. 56) considera a Ilha de Vitória como a principal personagem, tanto em *Memórias das Ruínas de Creta* quanto em *A panelinha de breu*: “a ilha (de Vitória) defendida por Maria Ortiz. A que está à deriva, espreitada pelas artimanhas da ficcionista, a que a ilha sempre se deixa ancorar”, essa ilha “que tem seu próprio potencial, apesar de oscilar dialeticamente entre permanência/segurança; mas é o principal referencial da autora que, ao desterritorializá-la, transgride e interfere: passa da narrativa ao drama, quando nos apresenta o roteiro da encenação da vida de Maria Ortiz...”.

De fato, a colocação de Azevedo Filho, citada acima, faz muito sentido, na medida em a Ilha apresenta-se, tanto em *A panelinha de breu* quanto em *Memórias das ruínas de Creta*, como uma mulher sedutora, sobre o qual os homens “Pensaram oh adorável oh amada, onde iremos repousar nossa velhice?” (LYRA, 1997, p. 17). Uma mulher atraente, nos braços de quem os estrangeiros, os habitantes, enfim, as personagens

podem esquecer o que as atormenta, onde podem beber o esquecimento e ancorar o tormento em suas praças e parques.

A Ilha de Vitória, na obra de Lyra, é sedutora e feiticeira, mas também perigosa, como a tribo das mulheres que se mostram desnudas, com os corpos ornamentados e atraentes, mas perigosos de olhar, pois com seus arcos e flechas elas furavam os olhos de quem as olhasse, sendo esses olhos embevecidos transformados em chagas. A ilha é também um navio e, assim, cercada de água por todos os lados, o navio flutua, oscilando entre a terra firme de sentimentos que, apesar da aparente solidez, encontram-se camuflados sob as águas que a cercam, podendo, a qualquer momento, explodir em sofreguidão, em desejo, em paixão, através de atos inesperados.

Ribeiro (1993, p. 165) vê a ilha, na obra de Lyra, como metáfora do ser humano, isolado em si mesmo, ou da escritura e seu criador. Eu acrescentaria que, como metáfora do ser humano, pode ser vista como um labirinto, em cujo corpo-mulher entrecruzam-se, como veias e artérias saindo de um coração que pulsa, vielas e becos, avenidas, galerias e circuitos, ladeiras e ruelas que vão irrigar jardins, praças e portos por onde transitam prostitutas, travestis que trazem giletes sob a língua e, ainda, as paneleiras e outros tipos, típicos da Ilha, visitantes ou moradores comuns.

O mito funciona como “metáfora de uma violenta recusa de aceitar os aterros, as construções sobre os manguezais, a invasão imobiliária, etc.” (AZEVEDO FILHO, 2006, p. 69). De fato, em *A panelinha de Abreu*, a atualização do mito de Maria Ortiz tem um caráter alegórico, servindo também para falar, em um sentido mais geral, do amor à terra e da capacidade de luta de um povo e, em um sentido mais restrito, da capacidade da mulher para comandar situações, mesmo que só possa fazer uso de ferramentas tão toscas e primitivas quanto pedras, paus, urina, fezes, brasas e água fervente, uma munição inesperada, contra a qual os invasores mostram-se despreparados e impotentes.

Ao relatar um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se, o mito revela uma origem coletiva. E o povo tem necessidade dos seus mitos, dos seus símbolos: à página 31 de *A panelinha de breu*, há um diálogo entre Doc, o cenógrafo e M, o Diretor da peça, que mostra isso: enquanto o primeiro deseja substituir a panelinha de breu, pois

acha que o povo já não acredita nisso, o segundo berra que eles “querem acreditar”, acrescentando que a história “preserva caros sonhos e ilusões preciosas no coração de nossa cidade”.

A história, conforme vive no imaginário popular, não é a mesma que é narrada no romance, pois Lyra empreende um redimensionamento da figura mítica, inserindo-a em um contexto pós-moderno, dentro da perspectiva de que a experiência estética não necessita coincidir com a experiência da verdade: se ela deriva da realidade, não quer dizer que contenha a verdade, nem mesmo que pretenda representar o real, pois faz parte das concepções da contemporaneidade o rompimento com a pretensão de representação do real.

Na história do imaginário popular, o heroísmo de Maria Ortiz traz ecos da rebeldia de Calibã, porém uma Calibã de saias e com muito mais força e vigor, já que capaz de liderar um movimento contra o invasor e de, além disso, sair vencedora, inscrevendo-se na História e, ainda mais que isso, adentrando o imaginário popular, onde passa a fazer parte do inconsciente coletivo, como digna representante de um gênero, de um povo, do colonizado, de um modo geral. Se Calibã apenas se rebela, sem conseguir salvar nem sua ilha nem a si mesmo, Maria Ortiz salva a Ilha de Vitória, salva a si mesma do ostracismo, torna-se um símbolo. E se Maria Ortiz é um símbolo, mais um simbolismo está contido na panela de barro – panelinha de breu na história de Lyra, que é “uma metáfora dessa história, perdida no tempo e na memória, símbolo da heroicidade feminina e metonímia do órgão sexual”. (RIBEIRO, 1993, p. 91). Se Maria Ortiz representa a resistência, *A panelinha de breu* trata da desmemória cultural, tão cara à pós-modernidade.

Ao encenar a história, (a História), Lyra mescla ficção e realidade, fazendo da História uma outra forma de ficção e da ficção uma outra forma de conhecimento histórico e de apreensão do mundo e, assim, questiona também os conceitos de neutralidade, impessoalidade e transparência, tão caros à História e também a alguns segmentos da Crítica Literária. A ficção é invenção da realidade, não pertence à esfera do real, mas opera em um eixo ambíguo, que se caracteriza pela oscilação entre a semelhança e a diferença. Tal representação desrealiza o mundo por meio do imaginário, o qual, além de pressupor a irrealização do que toca, reduz a nada nossas expectativas.

Ao narrar a história de Maria Ortiz em *mis em abyme*, mas fazendo com que a figura heróica de Maria Ortiz seja interpretada por um travesti, Lyra coloca-se ao lado do oprimido e marginalizado e, nesse sentido, insere-se no âmbito da ficção contemporânea, contrapondo-se à ficção tradicional, na qual têm vez e voz apenas os que estão do lado de cá da margem – o lado da burguesia, da moral, o lado da repressão, pois se Maria Ortiz, virgem e casta, encontra-se ao lado dos valores burgueses, o travesti, com sua blusa aberta, seus seios nus, recheados de silicone, comandando um bando de maltrapilhos, representa, no plano alegórico, a diferença, abrindo a possibilidade de convivência pacífica com a pluralidade e a multiplicidade, que é típica das sensibilidades pós-modernas. Lyra serve-se, assim, de um olhar irônico, no qual a alegoria é usada como instrumento de contestação da ideologia burguesa: ao dizer uma coisa para significar outra, a alegoria traz à tona o reprimido, aquilo que é visto pela burguesia como margem e que deveria habitar permanentemente os escombros, sem jamais vir à luz.

Ocorre um embate entre o passado de sonhos e a triste realidade do presente, uma época na qual “doentes terminais estão aí pelas ruas, sem amigos e sem esperanças”, uma realidade na qual, segundo Doc, seria “até de mau gosto falar em sonhos e ilusões” (LYRA, 1992, p. 32); nesse embate, pelo que sugere o romance, não há vencidos nem vencedores, pois a peça, encomendada para as comemorações de trezentos e tantos anos do dia em que a panela de breu voou sobre os corsários, é histórica e a História não inclui compaixão.

Contrariamente à estética do símbolo, que define este como algo capaz de revelar o inexprimível, a estética da alegoria não pretende representar a totalidade, optando, antes, pelo fragmentário, pelo lacunar, em um universo ficcional que se mostra descontínuo, tanto em relação ao real como em relação ao imaginário, sendo pautada pela mimesis da produção³.

Partindo da relação triádica que se estabelece entre o real, o ficcional e o imaginário, entendo que a ficção, embora não seja verdade, também não se constitui como mentira, nem como avesso da realidade, mas um entrelaçamento entre aquilo que o autor extrai,

de forma consciente ou não, da realidade e algo que habita sua imaginação, transformando-se, no jogo ficcional, em uma realidade possível, a qual passa a ser verdade por força do desejo do escritor e do leitor, apresentando-se, a obra de arte, como fruto de uma relação específica e particular da imaginação criativa do escritor com a realidade, a qual ela não pretende retratar, mas recriar.

Trata-se de uma obra que não se pretende o reflexo do real, mas que advém de um cruzamento muito particular com o imaginário, em textos nos quais descortinam-se certos aspectos do real e escamoteia-se a relação com o imaginário, enquanto, em outros momentos, coloca-se em destaque o imaginário, enquanto o real fica na retaguarda. Pode-se tomar, perfeitamente, a título de exemplo, a obra *Memória das ruínas de Creta*, na qual desfilam prostitutas e outras figuras do baixo social, inclusive um travesti que traz uma gilete sob a língua, lado a lado com figuras míticas, em um entrelaçamento entre real e imaginário.

Helena (1985) aponta a existência de dois projetos em curso na poética da modernidade brasileira, sendo um deles o projeto alegórico e o outro, o projeto simbólico. Diante disso, vejo na obra de Lyra características de um projeto alegórico, uma vez que a alegoria moderna, conforme a concepção de Benjamim, rompe com a tradição, valorizando o escatológico, o excessivo, o grotesco, a perversão. Tomemos, apenas a título de exemplo, o conto “Horto das Oliveiras”, que faz parte do livro *O jardim das delícias*, onde o sublime do ato de jejuar choca-se com o grotesco das figuras de marinheiros, cachorros e Nelma, um travesti entre outros, na rua que a burguesia chamaria Rua da Amargura ou Rua da Lama, mas que os que ali transitam talvez chamem Rua da Alegria; no conto “Incidente noturno”, temos novamente o grotesco no ato de urinar publicamente aos pés das pessoas, e assim em outros contos e em diversos momentos dos romances o escatológico e o grotesco marcam presença. Como exemplo de perversão, podemos tomar o conto “Aleluia”, do mesmo livro, onde o pastor bolina a menina e a mãe desta faz vistas grossas, tudo em nome de Deus.

Assim sendo, temos na obra de Lyra a reversão da concepção platônica na qual a alma, dividida em alma-cabeça, alma-peito e alma-ventre, dentro da hierarquia na qual o domínio era dado à alma-cabeça e à ordem que esta representava. Em Platão, a alma-cabeça (mundo da essência) corresponde ao mundo ideal, imutável, imperturbável,

limpo, perfeito; a alma-peito, representada pelo coração, corresponde ao que denominamos realidade, sendo já uma cópia, memória do mundo ideal, enquanto a alma-ventre corresponde ao mundo do simulacro, cópia da cópia, fazendo parte da mesma instintos, sentimentos e paixões, tudo aquilo que nos caracteriza como animais, sendo, portanto, o inverso do mundo ideal.

Mas no mundo atual, a hierarquia é rompida e a ordem que imperava na Filosofia Clássica é substituída pelo caos. A partir do pós-Estruturalismo e com Deleuze, Foucault e Derrida, a alma-cabeça perde sua predominância e a hierarquia é revertida – o baixo-ventre, o simulacro, a cópia da cópia, com todas as perturbações que acarreta, passa a ser considerado perfeitamente passível de constituir-se como artefato literário.

A ilha, na narrativa de Lyra, é ambígua, sendo a multiplicidade de sentidos um traço fundamental da alegoria, que remete não à unidade que escamoteia a diferença, mas à diversidade, caracterizando-se ainda pela ambivalência entre o fragmentário e a unidade e promovendo o hibridismo. A alegoria moderna nasce sob o signo da violência e da ruptura: rompe com a experiência, com a tradição, substituindo-as pelo choque e, como eco de uma voz dissonante, rompe com a concepção fechada de signo, desacreditando nos valores a-históricos da arte, apostando em uma dissolução a tal ponto radical que implica na ruptura com os cânones da beleza clássica, instaurando, assim, uma nova ordem, na qual estão presentes, como objetos estéticos, temas considerados marginais: o feio, o incompleto, o baixo social, a ênfase no perverso, no grotesco, no hibridismo de estilos e gêneros. É exatamente o que nos mostra a obra de Lyra, a qual, além de apresentar-nos estilos híbridos, faz desfilar, lado a lado, o sagrado e o profano, o alto e o baixo social, entre outros tipos contrastantes.

A alegoria apresenta-se, por exemplo, no conto “Os pântanos”, do livro *As contas no canto*, no qual a podridão dos pântanos teima em invadir o ambiente doméstico, metaforizando a podridão da sociedade, que invade o íntimo das pessoas. Entretanto, esse conto, como outros da autora, pode também ser lido em um nível mais profundo, no qual a invasão do crocodilo, arrastando consigo a podridão dos pântanos, representa também a invasão de tudo que está no inconsciente e revela-se através desse crocodilo, que instaura o estranhamento e fala dos recônditos do ser humano. Note-se que o crocodilo apenas é visto pela esposa, a qual é mostrada como um autômato, sem

vontade própria, a quem o marido beija, deixando em seus lábios a cicatriz, conferida constantemente pela sogra. O crocodilo pode ser perfeitamente visto como o desejo recalçado, desejo não por esse marido, que ela apenas aceita devido à sacrossanta e indissolúvel instituição do matrimônio, mas o desejo de algo do qual nem ela mesma tem se dá conta.

Também os contos “Rapunzel” e “A pureza da raça”, do mesmo livro, possibilitam uma interpretação nessa linha, mas nestes a castração se dá pelo lado avesso: no primeiro, o pai, Édipo ao contrário, ao descobrir a “traição” da filha, primeiramente tenta “castrá-la” cortando as tranças que a levam ao vizinho, depois, percebendo ser inútil, fura os próprios olhos; no segundo, a filha “castra” o pai diariamente, com seus cuidados exagerados: “Vai pra cama, meu pai”, “Fica aí bem quietinho” e, ao final, o pai apanha o revólver com a intenção de matar a filha e seu namorado, mas o conto encerra-se com uma castração mais contundente do pai pela filha, que retirara as balas do revólver.

Seus contos trazem ainda o tom do humor, da paródia, mas estão também, muitas vezes, perpassados de tragicidade ou ainda de ironia, que se alia ao trágico.

No conto “Branca de Neve e um anão”, também de *As contos no canto*, a paródia está presente, porém sob uma perspectiva um tanto incomum, em um texto carregado de ironia e tragicidade, e que se realiza em dois planos: a história narrada, a do trágico anão, que ecoa, por detrás dela, o conhecidíssimo conto de fadas de Lewis Carroll, o qual funciona como hipotexto. A paródia assume a função paradoxal de separação e de contraste entre dois mundos distintos; no caso específico deste conto, são evidentes o contraste entre o mundo do conto de fadas e este outro mundo, o real-ficcional do conto de Lyra, com o contraste entre o mundo dos bastardos que aplaudem e o do anão, às custas de quem a platéia “bastarda” se diverte.

A paródia é uma escrita realizada em dois planos: no primeiro, a parodização, isto é, o texto enquanto processo de significação, denominado hipertexto; no segundo, o parodiado, o objeto ao qual o primeiro remete, de modo que a paródia pressupõe necessariamente o hipotexto, já que se não o conhecemos, não conseguiremos estabelecer as necessárias relações e identificações entre ambos. Ao contrário da paráfrase, que, ao insistir no discurso de identidade e semelhança e ocultar-se atrás do

estabelecido, traz pouca ou nenhuma contribuição para a evolução da linguagem, a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente.

A modificação do assunto, mas não do estilo do texto anterior (hipertexto), levada a efeito pela paródia, pode ser feita de duas formas: através da conservação do texto nobre, mas aplicado tão literariamente quanto possível a um assunto que, além de ser real, seja também vulgar e atual, ou ainda utilizando uma imitação estilística para forjar um novo texto e aplicá-lo a um assunto vulgar, tratando-se, nesse caso, do pastiche herói-cômico.

De um modo geral, a paródia é compreendida como o texto que reproduz o estilo de outro através de distorções ridículas, o que é denominado por Hutcheon (1985), de “paródia clássica”, ao passo que na “paródia moderna” não se trata mais de ridicularizar o texto parodiado, mas de atualizá-lo e, assim sendo, ela perde seu caráter de reprodução para pautar-se pela ironia.

A autora acima citada, para quem a paródia apresenta uma função hermenêutica que tem implicações tanto ideológicas quanto culturais, sendo, neste século, uma das principais formas de construção formal e temática de textos, defende a idéia de que um texto paródico seria como uma síntese formal, pela incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo, embora na duplicação textual, a paródia assuma a função de marcar a diferença. Esta afirmação se enquadra na obra de Lyra, na qual vejo uma íntima relação entre suas personagens e certas figuras religiosas cristãs, que testemunham a morte de uma tradição, e, também, entre eventos bíblicos, contos de fadas e a própria História, esta última parodiada em *A panelinha de breu*.

Diferentemente do conto de fadas de Carroll, no qual, como em qualquer conto de fadas, apesar do sofrimento, o final é mágico e salvador, no conto de Lyra está presente a tragicidade, advinda da angústia e do inconformismo de um travesti que, ao final, transforma-se em Branca de Neve, sob os aplausos da platéia de “bastardos”.

Em uma narrativa perpassada de humor, muitas vezes sarcasmo, e com frequência a ironia, a autora coloca lado a lado o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, confrontando-nos com as incongruências deste ser, que é o Eu e, ao mesmo tempo, também é Outro.

Ribeiro (1995, p. 156), para quem o humor da autora “situa-se numa área limitada entre o trágico e o cômico, oscilando entre essas duas fronteiras e deixando-se contaminar por um e outro sem, contudo, comprometer-se com nenhum deles” cita Bergson, o qual afirma que “É cômico todo incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral”, e pensa poder afirmar que “em Bernadette Lyra, o cômico está não no aspecto físico, mas no moral”, razão pela qual “seu humor é benevolente, mas extremamente amargo. Seus personagens não têm nenhuma grandiosidade e apresentam-se como figuras sofredoras”.

O trágico alia-se, muitas vezes, ao grotesco (vide o já citado conto “Rainha de Neve e um anão”), estando a tragicidade presente tanto na pá de cal que é jogada sobre o anão, quanto no objeto cortante e não nomeado com que, no conto “Rapunzel”, o pai fura os próprios olhos, para não ser colocado face a face com aquilo que, em sua opinião, é o despudor da filha, uma Rapunzel dos tempos modernos que faz uso das tranças para encontros noturnos com o alfaiate vizinho. Ou ainda, no cordão da placenta com que José rodeia o pescoço do irmão gêmeo, ainda no ventre materno, aludindo de forma clara à trágica história bíblica de Caim e Abel. Demonstrando, de forma irônica, o jogo de forças que se estabelece no ambiente doméstico, a sogra vigia a cicatriz que o beijo do marido deixa nos lábios da nora em “Os pântanos” e, não por acaso, a protagonista de *A panelinha de breu* reside no condomínio Jardim das Delícias, em um prédio denominado Morangos Silvestres.

Lyra também desconstrói os valores sociais e familiares: Alice e Elissa, personagens de *A panelinha de breu*, assim como a mãe, do conto “Família”, presente em *O jardim das delícias*, são todas prisioneiras do lar, dos hábitos, do cotidiano. Em “Família”, não é apenas o papel da mulher que é problematizado; todos os personagens o são, na medida em que são inominados: nosso avô, nossa avó, nosso pai, nossa mãe, nosso irmão. O avô é sábio e culto, o pai é um homem com agá maiúsculo, que “sai para enfrentar o mundo” e retorna “as onze, suado e cheirando a chopinho”, enquanto o irmão, aos

dezoito anos, não estuda, não trabalha e perambula pela rua, além de fitar as visitas “com um olho de bobo e outro de fogo”. Enfim, o avô demonstra uma cultura inútil para a vida prática, o pai vive de acordo com os valores burgueses e o filho é dono de uma rebeldia inútil.

O papel da mulher é especialmente problematizado, pois apesar dos avanços, do anticoncepcional, da participação cada vez maior no mercado de trabalho, portanto, na produção, a liberdade feminina continua a ser um grande jogo de máscaras – nas palavras de Alice, de *A panelinha de breu*, “Vamos fazer de conta” (expressão com que invariavelmente inicia suas frases), uma vez que “Uma mulher pode viver de restos, afinal. Nada sério que um bom comprimido de Vallium não possa resolver depois” (p. 74). Na Narrativa do Gato,

As mulheres temperam com enganos o princípio fatal com que os homens as governam. Quantas dessas delicadas florezinhas do claustro, obrigadas pelo pai a escolher o mármore da virgindade, se consomem no fogo noturno dos sonhos. A ilusão as sustenta. Com deleite e devaneio, ouvem histórias. Fantasiam para si outras vidas (...) Só então encontram consolo para a dor daquilo que poderia ter sido e que não foi. Para elas, conta a fantasia. Afinal, contra o que é inumano, a verdade jamais pôde se agüentar (p. 55).

No conto “Família”, a avó é uma figura duplamente morta, a quem mandam celebrar (uma missa?), apenas convencional, uma vez que a fotografia no álbum verde está mofada, revelando, através da falta de cuidado com a foto, o desapego da família; enquanto isso, a mãe é a Rainha do Lar: aparentemente satisfeita com a rotina doméstica, para a qual foi criada, na verdade encontra-se acuada, tendo seus sonhos podados pelas incontáveis tarefas do lar e, nos almoços de domingo, ao partir o bolo, “dele voam seus melhores dias e seus mais caros sonhos que acabam por se estatelarem miseravelmente nos ladrilhos empapados” (p. 28).

Por esse questionamento da posição da mulher na sociedade, poderíamos, à primeira vista, incluir a obra da autora como uma literatura fêmea, a partir da divisão apresentada por Affonso Romano de Sant’Anna na apresentação de *A mulher escrita*, cita Elaine Showalter, segundo a qual a escrita feminina passa por três fases, sendo a primeira a escrita feminina, na qual a mulher imitava a escrita masculina como forma de auto-afirmação; a segunda seria a escrita feminista, coincidindo com a luta pelo direito de

voto, entre 1880 e 1920 e a terceira, a escrita fêmea, a qual ter-se-ia iniciado nos anos 20 do século passado, sendo a fase de “expressão mais madura da feminilidade”, tendo os anos 60 como a década da ênfase na conscientização; além disso, surgiu ainda, no âmbito dos estudos sobre a Literatura feminina, a ginocrítica, uma escrita que se opõe à literatura machista, na tentativa de desenvolvimento de modelos baseados na experiência feminina, buscando padrões e referências femininas na análise de textos de escritoras.

Entretanto, penso que, embora a questão feminina também esteja presente na Literatura de Lyra, sua obra em geral extrapola a questão feminina para inserir-se no campo do humano, mostrando as dificuldades de homens e mulheres nas relações familiares e sociais, apontando para as incompreensões, a falta de diálogo, o apego às convenções como instrumento de opressão e de aniquilamento do ser, a oposição poder versus rebeldia, os estereótipos e a hipocrisia que podam os afetos e minam as relações (in) humanas. Seus personagens, homens ou mulheres, são massificados pela rotina, pelo poder castrador das convenções, embutido nos papéis sociais, coisificados pelo poder da tecnologia, em um contexto no qual as relações humanas perderam muito de seu sentido, podendo-se tomar como exemplo de crítica ao excesso de tecnologia, ao tecnologismo, Alice, de *A panelinha de breu*, que usa dentro do sutiã uma pequena bateria, ligada a um colar que acende e apaga as delicadas contas vermelhas.

No conto “O jardim das delícias”, título também do livro no qual está inserido, mais uma vez a autora coloca em xeque os valores sociais, através dos sete velhinhos que nos apresentam, através de suas ações, os sete pecados capitais. Através do insólito, a transgressão, ou seja, a “realização” de cada um dos pecados é feita por um velhinho ou uma velhinha decrépita, incapaz de ações mais contundentes para contestar o instituído, o que sugere a impossibilidade de se transgredir, de fato, enquanto se teria forças e condições físicas para tanto, sendo estes velhinhos, cujas ações transgressoras são praticamente inócuas, vigiados pela cabeça do camaleão que aparece, espreitando-os e metaforizando o controle social, mostrando que ninguém escapa ao olho com o qual a camaleônica sociedade nos vigia, essa sociedade de senso moral tantas vezes contraditório. Além disto, se ninguém escapa a esse olho, também é difícil escapar à punição pela transgressão, pois mesmo esses velhinhos inofensivos podem ser punidos:

“o açúcar lhe fura as bochechas”, enquanto as formigas “devoram o mel da gangrena” (p. 16).

O *jardim das delícias*⁴ aparece referenciado em outras obras da autora; metáfora do desejo e, ao mesmo tempo, da (im)possibilidade de transgressão, de auto-realização, é representado, neste conto, pelos velhinhos que “sentados na doçura da tarde” transgridem suavemente, sugerindo a delícia de efetuar uma transgressão que escorre de seus corpos e invade o corpo do texto: enquanto os velhinhos transgridem os códigos morais, a autora transgride os códigos da linguagem e os da Literatura, subvertendo as regras do gênero conto, parodiando histórias diversas, em diálogo lúcido e lúdico com a História, com a tradição, com o mito, com os contos de fadas.

Em “Tardes silenciosas de Lindóia”, do mesmo livro, o desejo, nem tão recalcado assim, mostra-se através do voyeurismo do protagonista, o qual, mesmo tendo uma (in) certa idade, gosta de espionar o namoro da filha da vizinha, demonstrando uma pulsão de ver que é tenazmente combatida pela nora e, enfim, devido a essa pulsão que faz sua delícia, mas não é admitida pela nora, “papiiau, ó, babau”: a nora sacode o forro de seu terno, escolhe uma gravata, coloca-lhe um lenço amarelo no bolso e, enfim, carregam-no no Corcel, para ir morrer longe dali, longe do olhar de censura sobre os olhares que deitava sobre a filha da vizinha. E assim Papiiau, meio bicho, meio gente, tem sua subjetividade não reconhecida, tem seu desejo, embora inofensivo, negado, pois violar as rígidas leis da sociedade, reproduzidas pela família, quem há-de?, embora em “Lobos essenciais”, do mesmo livro, o desejo, não admitido pelos vizinhos, que apelam para a desculpa da poluição, para a lei do silêncio, seja vivido, em sua plenitude, pelo protagonista-narrador, que cria seus lobos, ferozes mas educados, embora nem eles nem o narrador dêem qualquer atenção às queixas dos vizinhos.

No entanto, em dois dos contos acima citados, não existe pecado de fato; tudo não passa de pequenos gestos a apontarem para o fato de que, se o desejo é recalcado, jamais é totalmente esquecido, enquanto os gestos contrários (jovem de calça Lee que estraçalha os velhinhos e parentes que dão fim no Papiiau), apontam para o eterno domínio da repressão.

No jogo de forças entre desejo e recalque, entre velho e novo, passado e modernidade, o desejo, quando representado pelo passado (velhinhos) tende a ser esmagado, pois a suavidade desses velhinhos, esses deuses de plástico, é estilhaçada pelas rajadas de metralhadora do “anjo negro de calça Lee suada”, metáfora do desejo e também da modernidade. Ou do desejo da modernidade?

Também é posta em xeque a influência da televisão na contemporaneidade, em *A panelinha de breu*, através do tio cego de Elissa, que muda de canais constantemente e a esmo, exercendo um suposto poder através do controle remoto e confrontando personagens e leitores com imagens fragmentadas, estilhaçadas e sem qualquer sentido. Cego ele mesmo ao embotamento da capacidade de pensar decorrente dessa exposição maciça e aleatória, concorre para um questionamento do mau uso desse meio de comunicação por parte dos dirigentes das emissoras, dos patrocinadores, da mídia e também dos telespectadores.

Eis, em uma breve análise, alguns aspectos da obra de Lyra, uma obra polissêmica, inserida no pós-moderno, embora nem a modernidade nem a pós-modernidade possam “ser identificadas e definidas como entidades históricas claramente circunscritas, onde a segunda chegaria sempre depois da primeira”, estando o pós-moderno “já compreendido no moderno pelo facto de que a modernidade, a temporalidade moderna comporta em si o impulso para se exceder num estado que não o seu”, estando portanto, a modernidade, na expressão de Lyotard (1990, p. 34), “grávida do seu pós-moderno”. Além disso, existe na obra de Lyra, de um modo geral, uma temática urbana, enquanto *Tormentos ocasionais*, com seus museus de cera, traz algo de ficção científica.

Já que consideramos, com Lyotard, que a modernidade apresenta essa obsessão pela periodização da história, tendo como consequência a intolerância, fato apontado por Bauman e ao qual nos referimos de início, mais do que caracterizar a obra da autora dentro do moderno ou do pós-moderno, importa a constatação de que ela desconstrói, com propriedade, ironia e humor, muitos dos valores da nossa sociedade, os quais embora se digam ultrapassados, estão mais do que presentes no convívio diário, minando as relações.

E, no caso de Maria Ortiz, apesar da ironia e da paródia, ao recriar um mito capixaba, a autora também recupera a identidade de nosso povo, porque atualizar o mito é recuperar o passado, é vivificar a identidade da terra e de seu povo, o que faz do passado um "permanente agora" (expressão de Meyerhoff), mas, ao invés de pretender-se fechado em um objetivo pré-determinado, a escrita de Lyra atualiza a história através da perlaboração, na qual está ausente o desdobramento do tempo e a reescrita encontra-se em uma evolução constante, constituindo-se, assim, em um processo de reescrita que, denunciando, ao mesmo tempo, embora sem qualquer bandeira, o convencionalismo e a hipocrisia que advêm do socialmente instituído, através de um jogo de forças sempre desigual, contribui para que se abram novas possibilidades para o futuro.

Em sua escrita disforme e multiforme convivem contrastes e contradições, apresentando-se como uma opção ao fim da universalização da escritura realista, que se pretende representação do real, pois a contemporaneidade há algum tempo se deu conta de que a realidade é irrepresentável.

Lyra dá nova roupagem aos mitos, imprime-lhes novos significados e reativa a memória do ser humano em geral e do capixaba em particular. Se, como nos diz Azevedo Filho (2006, p. 70), “o homem é Minotauro” e “o homem da Ilha é autofágico e opta, na obra de Lyra, pelo reino infernal, o da (des) memória cultural, escatologicamente, e voa para um reino que é um teatro de sombras”, a autora resgata o mito do fundo da memória, onde jaz um tanto petrificado, vivifica-o e o perpetua no corpo-texto de sua obra, que, dessa forma também adquire perenidade.

Além disso, também ironiza e “detona” os padrões da classe média, a qual se mostra como um olho que, caracterizando-se pela intolerância, não consegue conviver com o diferente e vigia, e espreita, e pune. Enquanto isso, Lyra mostra-se como o olho irônico que artisticamente espreita as convenções e o lado amargo da vida, apresentando-nos sua face fragmentária e múltipla, mas também a sua (da autora) múltipla face, na qual interagem e integram-se a ironia, o sarcasmo, o humor e, acima de tudo, tanto no posicionamento humano, quanto em relação à técnica narrativa, a ludicidade sabiamente combinada à lucidez.

Referências:

- ADORNO, T. W. *Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. *Anjos cadentes. A poética de Bernadette Lyra*. Campos dos Goytacazes: Academia Campista de Letras, 2006.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989.
- HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1990.
- LYRA, Bernadette. *A panelinha de breu*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- LYRA, Bernadette. *As contas no canto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.
- LYRA, Bernadette. *Memórias das ruínas de Creta*. Vitória: A Lápis, 1997.
- LYRA, Bernadette. *O jardim das delícias*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1998. (Col. Letras Capixabas, v. 10).
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na Literatura*. Tradução de Myriam Campelo. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.
- RIBEIRO, Francisco A. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: Ufes, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹ Benjamin (1996, p. 200-201) fala da narrativa, nesse texto, no sentido tradicional, como a narrativa dos contadores de histórias, a qual tem como principais características o senso prático, a informação utilitária, o conselho calcado na sabedoria; segundo sua ótica, este tipo de narrativa estaria morrendo porque a sabedoria vem sofrendo, desde há muito tempo, um processo de extinção.

² O tempo político constitui uma vertente do tempo histórico, que está ligado ao cronológico e toma como base os calendários, sem, entretanto, confundir-se com ele.

³ Cf a contraposição entre a mimesis da produção e a mimesis da representação, oferecida por Helena (1985).

⁴ Segundo Ribeiro (1993, p. 160), o título desse conto foi retirado do quadro célebre de Hieronymus Bosch. Ribeiro cita J. A. Bogéa, segundo o qual “Bernadette não tomou emprestado de Bosch apenas o título do livro (...) O vermelho da capa foi inspirado no mestre flamengo, além das figuras que envolvem os personagens, Peixes, flamboyants, sol, pomba, camaleão, parasitas rosados, são “traduções” do que aparece nos quadros de Bosch”.