

MÁSCARAS DE PERSÉFONE: A IMAGEM DA MORTE EM *O SOFÁ ESTAMPADO* E *O ABRAÇO* DE LYGIA BOJUNGA NUNES

PERSEPHONE'S MASKS: THE IMAGE OF DEATH IN LYGIA BOJUNGA NUNES' *O SOFÁ ESTAMPADO* (THE PATTERNED SOFA) AND *O ABRAÇO* (THE EMBRACE)

Marta Yumi Ando¹

Recebido para publicação em 04/11/2007

Aceito para publicação em 26/02/2008

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo verificar os efeitos estéticos no leitor implícito, mediante análise da representação da morte nas obras infanto-juvenis brasileiras *O Sofá Estampado* e *O Abraço* de Lygia Bojunga Nunes. Para tanto, tomaremos como viés crítico a Estética da Recepção formulada por Hans Robert Jauss e a Teoria do Efeito propugnada por Wolfgang Iser. Em consonância com o estudo proposto, observamos, em ambas as obras, que a morte, além de configurar-se como tema, surge como própria personagem da trama, responsável por gerar um misto de prazer e estranhamento no leitor.

Palavras-chave: Lygia Bojunga Nunes, morte, leitor implícito.

ABSTRACT

The research intends to verify the aesthetics effects on the implied reader, by analyzing the representation of death in Brazilian works for young people *O Sofá Estampado* (The Patterned Sofa) and *O Abraço* (The Embrace), both written by Lygia Bojunga Nunes. For this purpose, we will take as critic perspective the Aesthetic Response Theory of Hans Robert Jauss and the Effect Theory of Wolfgang Iser. This study verified that death not just configures a theme but also a character in both works, and it incites on the reader a mix of pleasure and strangeness.

Key words: Lygia Bojunga Nunes, death, implied reader.

¹ Doutoranda em Letras pela UNESP / São José do Rio Preto / Bolsista CNPq. andomayumi@gmail.com

1 Introdução

Desde tempos imemoriais, o ser humano se indaga a respeito dos mistérios que envolvem a morte. Suscita-se, assim, uma aguçada curiosidade que incita a fantasia e a imaginação, as quais, por sua vez, são levadas a personificar esse mistério. Foi assim que os gregos, por exemplo, criaram toda uma mitologia em torno dessa incógnita e surgiram seres como Hades, Tânatos, Perséfone, Caronte, Cérbero. Desde então, inúmeros escritores têm conferido espaço à morte em suas produções, comumente revestindo-a de atributos humanos, embora lhe concedam poderes sobre-humanos. Isso pode ser constatado em textos das mais diversas etnias, dos mais diversos povos e direcionados às mais diversas faixas etárias.

No que concerne à produção literária endereçada a crianças e jovens, o tema da morte está presente desde os mais remotos contos de fadas. Notadamente na linha de tendência verista, constata-se que temas muitas vezes considerados inadequados ou impróprios para crianças, como o sexo, a violência e a morte, possuem reiterada presença. Contudo, tais temas aparecem não somente em textos veristas, mas também naqueles que, ultrapassando os liames do verismo, possibilitam a imersão na fantasia, como é o caso de *O Sofá Estampado* e *O Abraço* de Lygia Bojunga Nunes.

Em tais narrativas, observa-se, todavia, que a morte não surge apenas como um de seus temas. Percebe-se que Lygia realmente inova, ao inserir a morte como personagem da trama, de modo a surpreender e instigar o leitor. É tendo em vista a construção da imagem da morte e os movimentos do leitor implícito, que procederemos a uma leitura das referidas obras, a fim de verificar os efeitos estéticos gerados mediante os atos de apreensão do leitor. Para tanto, adotaremos, como perspectiva crítica, a Estética da Recepção formulada por Hans Robert Jauss e a Teoria do Efeito propugnada por Wolfgang Iser.

2 A Mulher sem rosto

Tendo em vista as sucessivas reedições e as diversas pesquisas realizadas acerca de *O Sofá Estampado*², é possível afirmar que se de um lado, é uma obra que tem logrado sucesso perante o público infantil, constitui, ao mesmo tempo, fonte de prazer e conhecimento para leitores jovens e adultos, em função do nível de criação e de consciência crítica que a caracterizam. Portanto, o leitor implícito³ configurado em sua estrutura textual prevê um leitor atemporal, que abarca leitores de todas as idades.

A narrativa segue estrutura similar à da maioria dos outros livros da autora, com capítulos curtos que se sucedem sem preocupação com a ordem cronológica, nos quais o leitor se familiariza com a personagem central, um tatu chamado Vítor, e personagens como a gata Dalva, a hipopótama Popô, Ipo, a Vó de Vítor e o Inventor. Nesses capítulos, apresenta-se a narrativa principal (situada no tempo da enunciação), cujo fluxo é interrompido por narrativas intercaladas (situadas no tempo do enunciado), que acrescentam novos dados à narrativa principal, complementando-a.

Em ambos os tempos, a morte surge com destaque. Sua aparição inicial, ou melhor, a aparição de seus domínios, ocorre quando em um dos episódios Vítor retorna ao “tempo que era tatu-criança”. Ele se encontra em uma aula de português, na qual é obrigado a declamar um poema. Devido à sua timidez, começa a tossir e engasgar, como ocorria sempre quando lhe “batia um nervoso”. Como seus engasgos e sua tosse deixavam todos aflitos, ele reflete: “se ninguém vê o meu engasgo, ninguém fica aflito” (p. 35). É assim que “resolve” seu problema, cavando um túnel que o leva a uma escada de onde vinha luz e, do alto, via-se “um pedaço de céu cinzento”. A referida escada dava acesso a uma rua silenciosa e deserta:

² Utilizamos a edição de 1983, publicada pela editora Civilização Brasileira. No decorrer do trabalho, mencionaremos somente o número das páginas nas citações.

³ Na concepção de Iser, o leitor implícito, enquanto estrutura embutida nos textos, “materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73).

Era uma rua meio estreita que vinha descendo de longe; de vez em quando uma árvore. Não tinha carro; não tinha ninguém na janela; só muito de vez em quando passava uma folha que o vento ia arrancando.

Não tinha edifício alto; não tinha barulho nas casas. Mas a hera subia em tudo que é muro; o limo de muita chuva tinha ficado nos telhados; e às vezes, juntinho da porta, alguém tinha plantado um jasmim.

Não tinha porta nem janela aberta. Mas tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim – de repente – alguém ia aparecer. (p. 39)

Essa “cavação”, motivo recorrente na narrativa, associa-se a momentos de crise na vida da personagem. Pela descrição, o leitor, a partir do seu pré-entendimento, poderá associar a rua à paisagem, igualmente silenciosa e deserta, de um cemitério. Para Vítor, ao mesmo tempo em que essa paisagem lhe causa medo, é motivo de fascinação. A voz do colega o retira do seu mundo interior e Vítor não consegue mais encontrar a rua cuja busca persiste por um mês. Dessa forma, o leitor é incitado a perguntar se Vítor tornaria a encontrar a rua e, no caso de encontrá-la, se o seu pressentimento de que “alguém ia aparecer” concretizar-se-ia ou não. Em função da interrupção no fluxo da narrativa, as expectativas do leitor são ampliadas, levando-o a imaginar aquilo que por ora ainda não foi explicitado.

Estrategicamente, apenas 23 páginas depois do primeiro acesso à rua, quando, ao voltar da escola, Vítor se depara com Dona Rosa que lhe comunica friamente a morte de sua Vó, é que ele, após novo ataque de tosse, reencontra a rua perdida: “Tomou o maior susto: na frente dele tinha a escada. O buraco em cima. A luz estranha, o céu cinzento. Mas era mesmo? era a rua que ele tinha perdido?” (p. 63-64). Como Vítor, o leitor imagina tratar-se da mesma rua, o que faz com que sua curiosidade retorne aguçada: será que, lá no fim da rua, apareceria alguém? Desta vez, aparece. Primeiro um lenço, depois a dona deste:

Aí apareceu uma coisa de cor voando no fim da rua. Voou. Parou. Voou de novo feito coisa que estava se mostrando, voou pra trás, sumiu, apareceu logo outra vez na mão da Mulher. Era um lenço. De seda tão fina

que mesmo quando o vento parava ele ficava brincando no ar. Amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora era violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor. (p. 64)

A descrição do lenço não parecerá estranha ao leitor: através da releitura⁴, constatará que se trata da mesma descrição da estampa do sofá, feita no primeiro capítulo. Deslocada, entretanto, de seu contexto original, a estampa, no lenço da Mulher, adquire conotações mais sombrias. Se não notara antes quando do episódio do sofá, o leitor talvez note agora que o ritmo estranhamente suave que permeia a descrição e, sobretudo, a rima flor/monsenhor, com suas vogais fechadas, corroboram para acentuar uma possível carga negativa associada ao lenço e, por extensão, à dona deste.

Nessa passagem, o leitor é induzido a estabelecer, por meio da duplicação da imagem da estampa, o elo entre duas situações dolorosas vivenciadas por Vítor: a sua problemática relação afetiva com a gata Dalva e a morte da Vó, ambas responsáveis por deixá-lo em um estado de luto interior.

A misteriosa Mulher, assim como a rua deserta em que surge, tem o poder de provocar um misto de medo e fascinação em Vítor:

A Mulher veio vindo. A saia que ela vestia arrastava no chão, e a blusa tinha manga comprida e tinha gola bem alta que ia dobrando no fim. A ponta do sapato aparecia quando Ela andava. Fechado. E Ela andava bonito, muito firme, muito calma, o cabelo bem penteado meio enrolado pra trás. O Vítor olhava – fascinado (e morto de medo) – a Mulher descer a rua (Ela e o lenço amarelo). (p. 65)

Nesse momento, o ritmo da narrativa decresce, em função da abundância de detalhes, da lentidão das ações e dos verbos no gerúndio, instaurando o efeito de suspense e o conseqüente aumento da tensão em Vítor e no leitor. Em razão disso, a gradação do medo na personagem gera uma gradação equivalente na expectativa do leitor. A descrição prossegue e prossegue a indeterminação; paralelamente, o texto conduz o lei-

⁴ Tomamos o termo “releitura” no sentido empregado por João Alexandre Barbosa, em *A biblioteca imaginária* (1996). De acordo com Barbosa, é pela *releitura* que as pistas disseminadas pelo narrador são percebidas como tais, o que não significa que o leitor deva ler, novamente, toda a obra; significa, antes, que, a partir das combinações entre as diferentes perspectivas textuais, o leitor tem condições de construir os sentidos potenciais.

tor a acompanhar de perto o estado de nervos do protagonista:

O medo do Vítor virou desespero quando a Mulher veio chegando; ele nem agüentou olhar ela passando: baixou a cara. Ela passou. A ponta do lenço voou pra trás. E aí o Vítor juntou um resto de coragem, se agarrou no lenço (ai! que frio que ele era) e emparelhou com a Mulher. Ela pareceu que não tinha visto, e os dois foram descendo a rua juntos, de pata e mão dada no lenço. (p. 65)

Mas então – poderá perguntar o leitor – o Vítor vai embora com a Mulher? Mas para onde? O que vai acontecer? Acontece, porém, que o interesse de Vítor em seguir a Mulher não obtém reciprocidade por parte desta, o que é marcado, na narrativa, pela adversativa “mas”, ao que se segue a atitude de rejeição da Mulher:

Mas perto da esquina Ela parou. Baixou a cabeça pro Vítor; andou pra trás. Ele foi junto. Ela sacudiu a cabeça com força; puxou o lenço. O Vítor não quis largar. Ela então tirou a mão do bolso e empurrou o Vítor de um jeito que ele teve que largar o lenço, e largou também a vontade de seguir com a Mulher. (p. 65)

Diante da reação da Mulher, o leitor poderá se perguntar quanto aos motivos que a levaram a rejeitar Vítor. Como, no entanto, o texto não deixa isso explícito, cabe-lhe imaginar os motivos possíveis, a partir da conexão das perspectivas textuais. O narrador diz que Vítor ainda quis chamar e correr, “mas parecia que o empurrão ainda estava empurrando ele” (p. 66). Imobilizado, ficou apenas se lembrando do lenço, da mão da Mulher o empurrando e imaginando o seu rosto, pois “a Mulher que não quis levar o Vítor com ela tinha descido a rua sem rosto nenhum.” (p. 66).

No tocante à caracterização da Mulher, ao atualizar a obra, o leitor poderá inferir que se trata da própria alegoria da Morte. A rua é descrita como um lugar solitário e sem vida, em que prevalece o silêncio, o cheiro de jasmim e o céu cinzento; e é nesse espaço que surge a figura, silenciosa e amedrontadora, da Mulher, cuja imagem está associada à frieza e à intimidação. A partir desta inferência, o leitor poderá desvendar o motivo pelo qual ela rejeitou a companhia de Vítor: embora desiludido no amor e arruinado com a morte da Vó, ainda não havia chegado a sua hora de morrer.

Mais adiante, no *flash-back* em que se coloca em cena o momento em que Vítor se apaixona pela Dalva e vai à sua casa para lhe entregar a medalha que ela perdera, Vítor se depara, pela primeira vez, com o sofá cuja estampa não lhe era estranha: “Onde é que ele tinha visto aquele estampado, onde? [...] Fez força pra lembrar. Mas em vez da lembrança entrar na cabeça feito um desenho, entrou no coração feito um medo, e o Vítor sentiu uma dor.” (p. 87).

Nesse momento, o leitor, através da releitura, é estimulado a estabelecer conexões entre outros segmentos do texto em que surge a descrição da estampa. Tal caracterização teve lugar, inicialmente, no primeiro capítulo, quando se descreve o sofá estampado e apresentam-se as personagens centrais. Depois, reaparece no momento em que se descreve o lenço da Mulher. Em sua aparição inicial, a descrição não apresenta conotação alguma ao leitor. Entretanto, no momento em que a estampa é associada à Mulher, as conotações sombrias que esta incorpora fazem com que o leitor releia a descrição, sob outro ponto de vista. Por conseguinte, no momento em que a estampa reaparece, o leitor é condicionado a vê-la não de forma neutra como da primeira vez, mas associando-a aos signos disfóricos, presentes na relação de Vítor com Dalva ambientada no sofá, e, sobretudo, no lenço da Mulher que metaforiza a morte.

Ao inter-relacionar os episódios que compõem a trama, o leitor percebe que é em decorrência das peripécias todas que tiveram lugar após o destino de Vítor ter se cruzado com os destinos de Dalva e de Popô que o tatu decide, finalmente, deixar a cidade e voltar para casa. Nesse retorno, “sonha cinzento” e, ao acordar, sente o impulso de rever a rua misteriosa: “A vontade de encontrar de novo a rua foi tão forte que ele saiu correndo. [...] E cavou.” (p. 141). Na rua, o mesmo céu cinzento, o mesmo silêncio e a mesma impressão de que alguém ia aparecer. Desta vez, porém, Vítor sabia que esse alguém era “a Mulher que não tinha rosto, e dessa vez Ela ia levar ele junto, ah! isso ia” (p. 143). Mas, contrariando as expectativas de Vítor e as do leitor, quem aparece é o Inventor, um sujeito que Vítor vira, pela primeira vez, na agência de Popô e que trazia a mala que pertencera à Vó. Os dois começam a conversar sobre a mala, mas, no momento em que o Inventor começa a explicar o funcionamento de sua banheira, o ritmo da narrativa decresce e o vento

se intensifica, anunciando a chegada da Mulher⁵:

[Vítor] tinha sentido o vento aumentando e um amarelo aparecendo no fim da rua. [...] Viu o lenço feito cumprimentando, feito anunciando que alguém ia chegar. O lenço sumiu. Apareceu logo de novo na mão da Mulher. Os dois vieram vindo, e a Mulher era igualzinha como o Vítor lembrava dela [...]. Mas dessa vez o lenço de seda estava mais agitado, subia, descia, voava na frente, tapando a Mulher. (p. 146)

Atraídos pelo lenço, Vítor e o Inventor tentam agarrá-lo, mas, no momento em que o Inventor alcança a ponta do lenço, este, subitamente, como que adquirindo vida própria, o enlaça e o leva: “O lenço puxou o Inventor. O Inventor quis voltar; o lenço apertou, foi puxando. O Inventor se virou. O Vítor viu medo na cara dele: correu pra ajudar. Mas a Mulher já ia dobrando a esquina – Ela, o lenço, o Inventor.” (p. 147).

O Inventor parte, mas a mala da Vó fica. Vítor, aproximando-se dela, “apalpou, alisou, abriu. E aí o olho riu contente da fazenda franzidinha” e “foi vendo de novo o diário de viagem, a lente, o álbum de fotos da Vó” (p. 147-148) e foi sentindo vontade de deixar a rua, que naquele momento pareceu-lhe horrível: “Atravessou o túnel correndo. Pra poder sair logo lá fora” (p. 148). Ao sair, viu a floresta, a terra, o cheiro de folha, o sol, “se espantando de ter esquecido que lá fora era tão bom. E quando olhou pra unha viu que ela estava quieta, feito coisa que agora ia dormir muito tempo” (p. 148). Desse modo, o leitor poderá inferir que o resgate da mala da Vó traz Vítor de volta à vida, ainda que esse resgate tenha ocorrido no espaço dominado pela morte.

3 A Mulher mascarada⁶

Em *O Abraço*⁷, a angústia de Cristina decorre

de uma experiência sexual amarga vivida na infância: o estupro sofrido pelo “Homem da Água”. Certo dia, ao deparar-se com um palhaço que lhe desperta o trauma até então adormecido, Cristina sente-se cada vez mais obcecada pelo homem que supostamente a estuprara. É justamente essa obsessão – não apenas por esse homem, como também pela Mulher mascarada que conhecera em uma festa – que marca o início do enredo. O telefone toca e quem está na linha é essa estranha mulher que a convida para outra festa na qual, como na anterior, haveria encenação de contos. Contudo, ao chegar à suposta festa, Cristina participa não de uma encenação e sim de uma cena real que a conduz ao reencontro com o palhaço, que a estupra e a enforca com uma gravata.

Em vista da apresentação da fábula, podemos deduzir que, devido ao tratamento temático que recebe, a obra não se destina ao leitor infantil. Além disso, recursos responsáveis por promover a mediação com o leitor-mirim, como o ludismo, o maravilhoso, animais e objetos antropomorfizados, também não se fazem presentes em *O Abraço*. Este fato, somado ao da alta complexidade estrutural, nos permitem supor que a obra encontra eco maior não em leitores em formação, mas em leitores mais maduros, os quais, espera-se, estejam mais preparados para lidar com temas tão pesados e com uma estrutura narrativa tão complexa. Nessa ordem de idéias, o leitor implícito aí configurado é um leitor jovem ou adulto cujo horizonte de expectativas⁸ traga internalizado um considerável conhecimento vivencial, para que seja possível atualizar, com eficácia, os sentidos potenciais do texto.

Justamente por ser uma obra complexa, *O Abraço* exige intensa participação do leitor no preenchimento dos espaços vazios, disseminados por toda a narrativa. A interação texto-leitor tem início a partir do próprio título. Ao deparar-se com o mesmo, o leitor pode supor que se trate de uma história em que predomine o

⁵ O vento enquanto símbolo é ambivalente, pois tanto pode infundir a vida como anunciar a morte. Como na descrição anterior em que aparece a Mulher, aqui o vento é reiterado, privilegiando o aspecto negativo, relacionado à morte.

⁶ Uma análise mais detalhada da Mulher mascarada, assim como das demais personagens de *O Abraço*, podem ser encontradas na dissertação de mestrado *Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e O Abraço* de Lygia Bojunga Nunes, apresentada por Marta Yumi Ando à Universidade Estadual de Maringá, em 2006.

⁷ Utilizamos a 4.ª edição, publicada em 2004 pela editora Agir. Todas as citações, nas quais são indicadas apenas o número das páginas, provêm desta edição.

⁸ De acordo com Jauss (1994), o “horizonte de expectativas” consiste em um conjunto de normas estéticas, sociais, filosóficas e ideológicas em vigor numa certa época e que orienta a produção e recepção das obras.

afeto e a amizade, já que a palavra “abraço” vincula-se a um campo semântico que remete a tais conotações. Todavia, examinando a capa produzida por Rubem Grilo, a impressão inicial se desfaz, uma vez que tal capa coloca em destaque a estranha figura da Mulher mascarada, personagem que na obra pode ser interpretada como alegoria da morte. Grilo acertadamente a retratou como uma figura cuja palidez é acentuada pelo contraste com os lábios e trajés negros. Seu corpo, que lembra um quadro cubista, encontra-se todo retorcido, e os olhos encontram-se ocultos pelo chapéu, também negro. Ao seu redor, visualizam-se marcas de mãos, sugerindo um movimento de embate, de luta. O título aparece grafado em preto, contrastando com o nome da autora em roxo, o que é interessante, visto que tais cores são geralmente associadas à morte.

O desenrolar do fio narrativo corrobora para que o leitor refute a possível hipótese relacionada ao campo semântico tradicional da palavra “abraço”, pois na obra essa palavra adquire outras conotações, muito mais sombrias: o abraço do estuprador – “eu te prometo, Clarice [...] que, dessa vez, você não vai morrer no meu abraço” (p. 23); o angustiado abraço da mãe, ao reencontrar a Cristina-menina após o estupro – “minha mãe veio correndo, nós duas assim, correndo uma pra outra, de braço estendido, pra gente se pegar mais depressa, se abraçar mais depressa, e como a gente se abraçou!” (p. 23); os vários abraços de Clarice nos sonhos de Cristina, em que se ressaltam o abraço da morte e o do não-perdão: “é esse o abraço que eu deixo pra ti, Cristina. Pra você nunca esquecer, pra você nunca perdoar o que te aconteceu” (p. 29-30).

Como em *O Sofá Estampado*, apresenta-se a narrativa principal situada no tempo da enunciação, cujo fluxo é interrompido por narrativas intercaladas situadas no tempo do enunciado, responsáveis por fornecer novos dados à narrativa principal, complementando-a. Em *O Abraço*, porém, a construção temporal se torna bem mais complexa, na medida em que os fluxos temporais entre passado e presente apresentam-se dispostos mais fragmentariamente; assim, o que nos é apresentado são pedaços de discurso, um mosaico cuja reconstituição é delegada ao leitor.

Entretanto, nessa reconstituição, as perspectivas textuais não se separam nem se atualizam paralelamente, mas se entrelaçam no texto e oferecem visões

diferenciadas através dos pontos de vista nele contidos. Nessa combinação de perspectivas, o leitor poderá perceber que a morte de Cristina é, em vários momentos, sentenciada pela Mulher mascarada. Só perceberá, porém, essa particularidade, ao estabelecer relações entre o episódio final e os episódios em que estão inscritos tais prenúncios. O referido convite que a Mulher mascarada faz à Cristina para encenar um conto é, assim, um sinistro convite que a conduz à morte. Também não é por acaso que a Mulher mascarada *faz* o papel da Morte no conto encenado na primeira festa, pois ela é a própria alegoria da morte. Figura enigmática e misteriosa, ao mesmo tempo em que personifica todas as Clarices que foram ou que seriam violentadas, tem a função de punir Cristina por ter perdoado um crime sem perdão, por ter se sentido tão atraída pelo homem que mais deveria odiar: “[...] você vai e transforma o abraço do não-perdão num abraço de tesão: você é mesmo uma infeliz, você merece o pior” (p. 43).

Percebemos, portanto, que a Mulher mascarada amaldiçoa Cristina e essa maldição se concretiza na cena final, fato que o leitor apreende mediante a combinação desses segmentos textuais com o segmento que encerra o livro. No entanto, a sentença de morte proferida pela Mulher mascarada se faz mais contundente (uma vez que marcada lingüisticamente) na seguinte passagem: “mas que diferença faz se eu sou a Clarice-tua-amiga-de-infância-que-um-dia-saiu-de-casa-e-nunca-mais-voltou, ou se eu sou a Clarice-que-se-fingiu-de-morta, ou se a Clarice-que-botou-a-boca-no-mundo, ou se a Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzenta, ou as mil outras Clarices que eu posso te contar, o que que isso importa, me diz!” (p. 47).

O leitor a princípio estranha, pois se as outras Clarices – a “Clarice-tua-amiga-de-infância-que-um-dia-saiu-de-casa-e-nunca-mais-voltou”, a “Clarice-que-se-fingiu-de-morta” e a “Clarice-que-botou-a-boca-no-mundo” – haviam sido mencionadas, nenhuma menção havia sido feita sobre a “Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzenta”. O leitor há de franzir a testa e questionar: mas quem será essa Clarice? Contudo, o texto deliberadamente não fornece a resposta de imediato; a resposta é estrategicamente adiada para que um vazio se instaure e o leitor tenha vez na narrativa, podendo exercer seu papel de construtor de sentidos. Várias páginas se sucedem para que a resposta

seja obtida, pois é somente nas últimas linhas que o leitor poderá constatar que Cristina é a “Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzenta”. Percebemos, contudo, que apesar de o texto não deixar claro a identidade desta Clarice, a expressão “Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzenta” funciona como uma pista ao leitor, visto que se tal Clarice não havia sido mencionada, a gravata cinzenta aparecera reiteradamente.

Em relação à Mulher mascarada, uma série de vazios é instaurada, na medida em que esta personagem é não apenas enigmática e misteriosa, mas, mais que isso: é uma figura fantástica. Personificando todas as Clarices vitimadas por estupradores, surge como um anjo vingador para punir Cristina por ter perdoado o próprio carrasco. Por aí já se percebe que não era uma figura propriamente humana. Além de deter o poder sobrenatural de invadir o espaço onírico, o fato de a morte de Cristina ter sido profetizada por ela lhe confere poderes demiúrgicos, uma vez que, como um deus inclemente, é capaz de tirar a vida daqueles que julga não merecer perdão.

De modo semelhante à Mulher sem rosto, a Mulher mascarada provoca o efeito de estranhamento no leitor, a começar pela própria descrição física: “Ela estava disfarçada que nem as mulheres da Veneza antiga se disfarçavam quando iam a certas festas: aquela máscara branca muito estranha, aquele chapéu preto de três pontas, o véu de renda, tudo igualzinho.” (p. 9). E, da mesma forma que as mulheres da Veneza antiga se disfarçavam, a Mulher mascarada afirma que a Morte também se disfarça: “O guarda-roupa da Morte é vastíssimo; ela usa as vestimentas mais inesperadas, se disfarça de tudo que a imaginação pode inventar.” (p. 10). Esse dizer relacionado com o fato de ela insistir em fazer o papel da Morte e ao fato de ela sentenciar a morte de Cristina leva o leitor a supor que a Mulher mascarada era, de fato, a própria Morte.

Se a caracterização dos trajes causa estranhamento por seu aspecto sinistro, a caracterização do comportamento concorre para provocar um estranhamento ainda maior no leitor: “Ela não conversava com ninguém; escondida naquela máscara, ela deslizava de sala pra sala, numa solidão que só vendo” (p. 11).

O fascínio que a Mulher provoca em Cristina se reflete no leitor, que se pergunta: quem é, afinal de contas, essa Mulher mascarada? E a pergunta é pertinente no momento em que ela aparece pela primeira vez na

narrativa, pois o leitor não poderá, evidentemente, relacioná-la ainda à morte. Essa relação só se torna possível a partir da correlação dos diferentes segmentos e das perspectivas textuais que o texto, em sua totalidade, oferece ao leitor.

Quando Cristina puxa conversa com a Mulher mascarada, falando de seu fascínio por Veneza, a resposta que a Mulher fornece acentua a sensação de desfamiliarização no leitor:

– [...] o engraçado é que essa fascinação toda [por Veneza] começou quando eu ainda era garotinha. Folheando um livro de Veneza que tinha lá na casa de minha vó.

– Eu sei.

– Sabe??

Ela fez que sim.

– Mas sabe como?

– Você já me contou isso antes.

Fiquei superespantada:

– Mas a gente já tinha se encontrado antes?

[...] A Mulher se levantou e foi indo pra porta da sala. Fui junto: eu estava morta de curiosidade.

– Mas, hem? a gente já tinha se encontrado antes? (p. 12-13)

As perguntas formuladas por Cristina também o são pelo leitor, e quando a Mulher a abraça, Cristina parece reconhecer o abraço da amiga Clarice, que desaparecera após ter sido vista conversando com um homem. Paire, entretanto, a dúvida não apenas em Cristina, como no leitor:

– [...] A gente brincou junta quando era criança. – Disse isso e me abraçou.

Justo quando ela estava me abraçando anunciaram que o conto [...] começava no escuro.

As luzes se apagaram.

E eu fiquei paralisada: [...] o abraço era o mesmo que a Clarice tinha me dado. (p. 13)

Com a interrupção do conto que seria encenado, gera-se um vazio na narrativa, o que faz com que a expectativa, em Cristina e no leitor, se amplie. Quando as luzes retornam, Cristina espera reencontrar a Mulher, mas ela some, o que colabora para acentuar a expectativa inicial.

Embora a Mulher retorne à narrativa, isso só ocorre várias páginas depois. Antes do seu retorno, há uma série de histórias intercaladas sob a forma de *flash-backs* e, mediante essa estratégia, em que a person-

gem fica suspensa no momento de maior tensão, configuram-se pontos de indeterminação cujo preenchimento só se torna possível pela intervenção do leitor.

Após a interposição de tais *flash-backs*, retorna-se ao relato da festa na qual a Mulher reaparece: “Lá pelas tantas eu escuto uma voz perguntando: posso te ajudar? A Mulher estava do meu lado. Disfarçada do mesmo jeito (ah, que vontade de olhar pra cara dela, em vez de olhar pr’ aquela máscara)” (p. 31). Como Cristina, o leitor também deseja que a Mulher retire a máscara, para que a dúvida se dissipe. É, pois, nessa medida que a Mulher afigura-se ao leitor como uma mulher sem rosto, ou melhor, o seu rosto surge como um vazio, já que é preciso imaginar o rosto existente por trás da máscara.

Como em nenhum momento a máscara é retirada, o vazio em relação ao rosto da Mulher permanece até o final, sendo que o momento de maior estranhamento ocorre quando, no episódio final, Cristina tenta, em vão, retirar a máscara:

– Você disse que ia tirar a máscara pra gente ensaiar. Sem dizer uma palavra, a Mulher chegou bem pra perto de Cristina e esticou o pescoço.
Cristina ficou ainda mais nervosa, por que que era *ela* que tinha que tirar a máscara?
A Mulher esperando.
De coração meio disparado, Cristina pegou o gesso branco; puxou a máscara.
A máscara não se mexeu.
Cristina puxou com mais força.
Nada.
– Me ajuda, Clarice.
Mas a Mulher também não se mexeu.
– Clarice, eu não tô conseguindo, me ajuda.
A Mulher imóvel. (p. 53-54)

O leitor poderá indagar: Por que essa máscara não saía? Por que nem sequer se mexia? E uma das impressões mais estranhas que o texto poderia suscitar é a de que a Mulher mascarada não tinha mesmo rosto algum, de que a máscara era o seu rosto. Sendo a Mulher uma figura fantástica, não-humana, dotada de estranhos poderes, sendo, enfim, a própria Morte disfarçada, os elementos textuais não invalidam essa leitura, mas trata-se, evidentemente, apenas de uma leitura possível, já que outros leitores poderiam atualizar o vazio aí configurado de outras formas. Afinal, como afirma Iser (1996, p. 75), “o sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente;

em conseqüência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará”.

Considerações finais

Na literatura endereçada a crianças e jovens, situações marcadas pela dor e pela morte não são incomuns, mas em *O Sofá Estampado* e *O Abraço* a representação da morte enquanto personagem constitutiva da trama mostra-se realmente inovadora. Nas obras estudadas, as personagens que simbolizam a morte são construídas com tal esmero pela autora, que provocam no leitor um fascínio que parece espelhar àquele sentido por Vítor e Cristina.

Conservando certo parentesco, mas descritas e construídas de modos diferentes, a Mulher sem rosto e a Mulher mascarada logram provocar no leitor um misto de prazer e estranhamento, que, por seu turno, surge como efeito estético decorrente do próprio ato da leitura. Embora diferentes nos trajes e na atitude, a Mulher sem rosto e a Mulher mascarada se assemelham, em virtude do mistério que as reveste, da postura intimidadora, da ausência de rosto, sendo ambas retratadas como figuras fantásticas, envoltas em uma aura de estranheza.

No entanto, a Mulher mascarada parece-nos mais bem construída, como se consistisse em uma versão aprimorada da Mulher sem rosto. Isto porque enquanto esta apenas tira a vida de um indivíduo no momento em que é chegada a hora natural de morrer, aquela possui um senso moral, revelando-se um anjo justiceiro, que surge para punir Cristina por ter perdoado o próprio estuprador. A par disso, a Mulher mascarada, muitas vezes, confunde-se e mescla-se com as várias Clarices mencionadas, exigindo do leitor um maior trabalho cooperativo, ao deslindar a trama narrativa. Como lembra Eco (1986), é justamente através dessa cooperação interpretativa que se retira do texto o que ele não diz (mas pressupõe) e se preenchem os espaços vazios, relacionando-o à trama de intertextualidade da qual esse texto se origina e para a qual conflui.

Em vista da leitura empreendida, podemos afirmar, portanto, que ambas as obras, em virtude da representação inusitada da morte, são textos que logram prender seu leitor em um abraço. Trata-se, porém, não de um *abraço de morte* como o do estuprador ou o

do lenço esvoaçante da Mulher sem rosto, mas de um *abraço de vida*, uma vez que conduz o leitor a novas visões do mundo e do ser, a partir da visão que a autora transplanta em sua diegese.

REFERÊNCIAS

ANDO, M. Y. **Do texto o leitor, do leitor ao texto**: um estudo sobre *Angélica* e *O Abraço* de Lygia Bojunga Nunes. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, 2006.

BARBOSA, J. A. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BOJUNGA, L. **O Abraço**. Il. Rubem Grilo. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

ECO, U. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ISER, W. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

NUNES, L. B. **O Sofá Estampado**. Il. Elvira Vigna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.