

“Sair da vida ao nível do chão”: o desejo de transcendência em *As Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles

“Getting out life from the ground”: the Desire of Transcendence in The
Naked Hours, by Lygia Fagundes Telles

Ana Paula dos Santos Martins
Faculdade de Tecnologia de São Paulo- Fatec
anasanmartins@yahoo.com.br
orcid.org/0000-0002-4977-0263

Data de receção do artigo: 22-07-24

Data de aceitação do artigo: 16-10-24

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar os papéis desempenhados pela personagem Rahul, um gato dotado de pensamento crítico e de onisciência seletiva, no romance *As Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles, como uma das facetas do jogo de representação presentes no livro. Na tessitura narrativa do romance, Rahul revela-se como espelho de Rosa, a protagonista, e da condição humana ao longo dos tempos, na medida em que a matéria das reminiscências de suas vidas pregressas, vividas como ser humano, imiscuem-se com as dos espectros que se esvanecem ou permanecem no apartamento onde o gato mora com a protagonista, corroborando os limites entre invenção e memória, lembrança e esquecimento no exercício da criação literária da escritora paulistana.

Palavras-chave: representação – memória – espelho - criação literária.

Abstract

The aim of this article is to analyse the roles developed by Rahul, a critical cat in the novel *The Naked Hours*, by Lygia Fagundes Telles, as one of the facets in the game of representation presents in the book. In the narrative texture of *The Naked Hours*, Rahul becomes himself into a mirror to both Rosa, the protagonist, and the human condition over time, in which the reminiscences of their past lives, lived as human beings, intermingle with those of the spectres that fade away or remain in the apartment where the cat lives with the protagonist, corroborating the boundaries between invention and memory, remembrance and forgetting in the exercise of literary creation by Lygia Fagundes Telles.

Keywords: representation- memory- mirror- literary production.

1. Introdução

Atores e gatos apresentam uma semelhança notória. Os primeiros, pelo ato de representar, encenam outros seres, que não o próprio eu, no palco; os segundos, de acordo com a crença popular, podem viver até sete vidas. O trabalho de interpretação do *script* se completa, no caso do ator, com o processo de caracterização, em que se utiliza da maquiagem, do figurino e do movimento para representar uma personagem, o que pode torná-lo verossímil ao público; pode ‘vivenciar’ outras vidas em seu corpo transformado em outros corpos, segundo a necessidade de cada representação. O gato, por sua vez, poderia, numa viagem pelo tempo e pelo espaço, transmigrar sua alma em outros corpos, assumindo, assim, novas existências.

A presença de um gato, “sem raça, castrado e com memória” no romance *As Horas Nuas* é, sem dúvida, um dos aspectos mais inovadores da obra ficcional de Lygia Fagundes Telles. No limite entre memória e invenção, esse gato agarra-se aos vestígios e “poeiras de suas lembranças”: ele vivera como poeta na Roma Antiga; fora atleta e, depois, um menino de cachos na casa das venezianas verdes, a mais longa e detalhada das lembranças; em outra época, morrera muito jovem no leito de um hospital por *overdose* de heroína. Nesta vida, Rahul reencarnara na pele de um gato encontrado por Rosa Ambrósio, a protagonista do romance, na saída de um teatro e, assim como a atriz, está velho. Ao invés de telhados e muros, é pelo restrito espaço do apartamento de sua tutora que ele circula; nesse gato, os vícios humanos dos quais está impregnado convivem com “o apetite do bicho” (Telles 1999: 105), marcando sua dupla condição: corpo de animal e alma humana.

Da longa convivência com o rodapé, o gato aprendeu a identificar “os donos dos sapatos antes mesmo de encará-los ou de ouvir suas vozes” (Telles 1999: 32). Por isso, nos traços dos calçados, o felino, cuja condição de animal permite-lhe certa mobilidade dentro do apartamento que habita e percorre, dá a dimensão exata de quem por ele circula: os sapatos italianos, impecáveis, de Diogo, amante de Rosa, revelam a vaidosa figura do gigolô; os sapatos desgastados de Gregório, esposo da atriz, morto no presente da narrativa, guardam o formato de sua pisada ‘para fora’, o “andar do sonhador”; as alpargatas brancas e fosforescentes de Dionísia, empregada de Rosa, evocam a sua vida regrada; as dúzias de sapatos intocados de Rosona revelam a dispersão da mulher-nuvem que deseja para em seguida esquecer, motivada por outro desejo; a ausência de sapatos nos pés bonitos de Cordélia, filha da atriz, que circulam descalços pelas escadas do prédio. Como felino, Rahul habita e percorre todos os cômodos do apartamento; sua aparência animal permite-lhe certa liberdade dentro desse limitado território, onde sua presença, muitas vezes, é despercebida: é o gato, quem revela como eram as brigas entre Rosa e Diogo; quem teimosamente assistiu às etapas do suicídio de Gregório; é ele também quem testemunha a intimidade de Rosona, como gostava de chamar a atriz, o trabalho de Dionísia e é o único ser que surge na janela do apartamento onde habita ao final do romance, certamente conhecendo o rumo tomado pela analista de Rosa, Ananta Medrado, ignorado pelas demais personagens. De modo surpreendente, esse gato apresenta-se, já no segundo capítulo do romance, com a função de narrador-testemunha e de personagem, o que

provoca no leitor o questionamento sobre o significado de sua existência com relação à protagonista que se apresentara no capítulo anterior através de um monólogo delirante e caótico: que terreno movediço é este sobre o qual essas personagens se movem?

2. A persistencia do romanesco

O leitor, acostumado com elementos que oscilam entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso/ alegórico nos contos de Lygia, é apanhado de surpresa com a inserção de um animal com alma humana em seu último romance. Alguns críticos como José Paulo Paes (1995: 42) e Cristina Ferreira-Pinto (1997:74) aceitam Rahul e Ananta, analista da atriz que desaparece insolitamente, como duas dimensões do fantástico inseridas em *As Horas Nuas*, mas do ponto de vista adotado neste trabalho, essa perspectiva pode limitar o alcance que uma personagem como Rahul adquire no romance.

Se recorrermos à teoria do fantástico na literatura, como a proposta elaborada por Tzvetan Todorov, por exemplo, será possível delinear com mais clareza que a figura do gato, no entanto, foge a qualquer esquema que o reduza à condição de elemento fantástico. O teórico búlgaro aposta na tensão entre o mundo real, com suas leis naturais, e o mundo imaginário, com explicações sobrenaturais diante de algum acontecimento que não pode ser explicado por aquelas mesmas leis para defender sua teoria; para ele, a hesitação entre a 'fé absoluta' e a 'incredulidade total' daria vida ao fantástico (Todorov 2003:36).

Para Todorov, primeiramente o texto deve obrigar o leitor a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos; tal característica remeteria ao aspecto verbal do texto - o fantástico seria um caso particular de visão ambígua. A segunda condição diz respeito a tal hesitação poder ser experimentada por uma personagem e, assim, tornar-se representada no texto, isto é, tema da obra, e estaria de acordo tanto com o aspecto sintático da obra, o que implica as reações às ações contidas na trama, quanto com o aspecto semântico, por se tratar justamente da representação de um tema. E a terceira condição refere-se à postura adotada pelo leitor, que o faz recusar tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética, já que se trata de uma opção entre vários modos e níveis de leitura (Todorov 2003: 38-39).

Aparentemente, a primeira condição desenvolvida por Todorov poderia ser considerada para explicar o surgimento do gato devido à maneira como essa personagem se apresenta logo após a recordação de sua existência anterior em tempos remotos: “Apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata. Veludosa. As unhas bem aparadas para não puxar o fio dos tapetes de Rosa Ambrósio” (Telles 1999: 27). De acordo com David Roas (2014:67), “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para

demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente”. O dinamismo dos acontecimentos que envolvem Rahul não modificam, no entanto, o cotidiano das demais personagens porque aqueles fatos ocorreram em outros tempos e encontram-se encerrados no domínio da memória da personagem, que no presente da narrativa vive simplesmente como qualquer felino: faz sua toalete, “dorme-acordado” sobre as almofadas, anda pela cama da protagonista, pelas escadas atapetadas do prédio, sobe na pia da cozinha, entra no escritório de Gregório, observa a lua pela janela. Segundo Antonio Candido, num romance, “um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor” (Candido 2007: 77). Em *As Horas Nuas*, a autora opta por um diálogo com o romanesco através de Rosa e de Rahul, partindo de um elemento comum e que também se constitui no traço essencial dessa categoria narrativa: o tema da procura, a busca de uma realização que os torne livres das angústias da realidade, mas que integre essa realidade (Frye 1973:191).

A presença do gato no romance evoca as histórias romanescas, tanto as narrativas maravilhosas, em que as aventuras das personagens acontecem em um mundo mágico, onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que regem os seres humanos, quanto o mundo alegórico/simbólico das fábulas, as pequenas histórias de caráter moralizante que apresentam como personagens animais irracionais dotados do atributo da fala e de comportamento semelhante ao dos humanos. Essas características são reforçadas pelo fato de o gato lembrar-se de que, no tempo em que era um ‘menino de cachos’, viu sobre o piano de sua casa um livro de fecho de prata em cuja capa havia a gravura do Gato de Botas, com sua roupa de veludo cotelê verde, com um chapéu de feltro e pluma vermelha, e um cinto de couro: “Histórias do tempo em que os animais falavam, eu falei pouco” (Telles 1999: 28). Por ser considerado um ente metade benéfico, metade maléfico, símbolo da sagacidade e da engenhosidade, Rahul, como os gatos fantásticos/ maravilhosos –Murr ou o de Cheshire –, não assume um compromisso ético-moralizante na narrativa de *As Horas Nuas*, mas seu fluxo de consciência dá justamente a medida das implicações ideológicas que subjazem nas recordações da vida em outros tempos e na esperança de voltar como ser humano em uma próxima existência. Ao dotar um animal com características essencialmente humanas como o pensamento crítico e a capacidade de reconstruir fatos perdidos na memória, a escritora encontrou uma maneira inusitada para percorrer o ‘outro lado’, o invisível ou o oculto nas personagens, para tentar despir as máscaras que as recobrem e desnudar/desconstruir a realidade que elas julgam ser “real”, incluindo aí a do próprio felino. Não é gratuito que o animal escolhido tenha sido um gato: o simbolismo que o envolve vincula-o à representação de animal do limiar, o qual mantém laços com o ‘outro lado’, porque teria o dom da clarividência; como mágicos, teriam a possibilidade de penetrar com livre trânsito entre o visível e o invisível; em literatura, o gato que apresenta sentimentos humanos apresenta-se “sempre inquietante no plano moral” (Siganos 1995: 127-128), como o comportamento dissimulado de Rahul também pode comprovar. Nesse sentido, concordo a observação de Nízia Villaça de que o gato não pode ser explicado por qualquer

recurso ao fantástico ou maravilhoso porque no romance ele é um 'efeito cênico', "um modo de percorrer o lado prosaico da atriz" (Villaça 1996: 139). Por isso, cabe analisar a personagem Rahul de acordo com uma de suas possíveis funções na narrativa: a de *espelho* no romance, com as mesmas propriedades que desde a Antiguidade são conferidas à lâmina refletora, isto é, reproduzir as imagens que de algum modo contém e absorve, na medida em que metaforicamente, através da rememoração, o gato suscita "(...) aparecimentos, devolvendo as imagens que aceitara no passado", ou anula distâncias, "refletindo o que um dia esteve diante dele e agora se encontra bem longe" (Cirlot 1984: 239).

Diogo reconhece que Rosa e seu gato têm um comportamento 'maníaco-depressivo', afirmação que corrobora ainda mais a ligação entre ambos: "(...) Gato e sapato acabam por tomar as feições do dono" (Telles 1999: 124). Eles apresentam a mesma nostalgia de um passado distante, onde conheceram o amor e a liberdade, com a diferença de que o gato não sente culpa nem remorso pelos feitos de outras vidas; como Rosa, Rahul também usa o humor para reduzir o impacto das constatações da vida cotidiana, que preenchem sua existência e de sua dona de pessimismo: "Se pudesse, passava um telegrama para Diogo Torquato Nave Onde Ele Estiver: Rosa Ambrósio depende de você e eu dependo dela para viver. Ponto. Quer ter a bondade de aparecer? Assinado, Rahul" (Telles 1999: 67). A atriz e o felino são dissimulados e envergam máscaras das quais nunca se destituem por completo: o gato se considera vingativo e com todos os vícios humanos como todo animal domesticado, como atestam o vômito proposital das bolas de pelos sobre os tapetes de Rosa e a urina sobre os belíssimos sapatos de Diogo, recém-engraxados pela empregada da casa; ele define a atriz como "(...) falsa e verdadeira. Café com leite, impossível separar o leite." (Telles 1999: 145)

O gato representa, no romance, o testemunho da passagem dos tempos, assim como a sucessão de personagens vividas por Rosa nos palcos teatrais liga-se à construção de uma história das mulheres rumo à emancipação. Nesse gato, frequentando outros tempos e lugares, a autora encontra novas maneiras de discutir seu próprio tempo e o das demais personagens, na medida em que ele, testemunhando a aflição de Rosa, circunscreve-a, apontando, em seu próprio conflito, o mesmo hiato entre passado e futuro, que norteia a vida da atriz: uma pata fincada nas existências anteriores, e outra no desejo ambicioso de, numa próxima existência, voltar a ser Homem. Rahul anseia pela verticalidade, por sair da vida "ao nível do chão"; por isso ele tem necessidade de transcender sua atual condição, assim como Rosa: "Um gato que sonha com o homem assim como o homem sonha com Deus" (Telles 1999: 151). Encarnando aspectos gerais da condição humana em suas 'transmigrações' – sua relação com o amor, com o medo, com as origens, com a vida em família, com as mulheres -, Rahul mantém um olhar ao mesmo tempo marcado pelo tédio de quem já conhece em profundidade as dores e temores, mas também guarda a secreta esperança de poder reviver, numa nova existência, os prazeres e alegrias daquela mesma condição. De modo semelhante, Rosa, ao representar diversas personagens femininas ao longo da carreira de atriz e diversas máscaras sociais na vida pessoal, tematiza a

situação da mulher, da adolescência à velhice, em diferentes épocas, até culminar com a própria representação em um cenário essencialmente urbano, na metrópole que se modernizou e, com isso, aprofundou as desigualdades sociais no mesmo ritmo acelerado dessas transformações ocorridas sobretudo a partir da última metade do século XX.

No universo fragmentado em que o romance se desenvolve, esse animal com alma humana tem mais consciência que as pessoas que o rodeiam: o 'detentor' de um aspecto da verdade – num contexto em que a noção de verdade é posta em xeque pela própria multiplicidade de pontos de vista-, da versão sem cortes sobre o suicídio de Gregório e a morte da gatinha Lorelai, que cai da janela acidentalmente, por exemplo, é o único ser que não pode falar, embora seja aquele que vê o que ninguém pode. Na condição de narrador, Rahul descreve ações e julga o comportamento de Rosa e de outros membros de seu círculo familiar; mas ele não é mero espectador das ações alheias que revela ao leitor, divertindo-o ou o emocionando; antes, analisa e comenta as ações ou as condições de outros personagens com um tom de 'sabedoria', supostamente obtido pelo aprendizado decorrente das vidas vividas ou inventadas.

Rahul é dotado de um ângulo de visão semelhante ao de Rosa, na medida em que se trata de um olhar que é lançado para o outro com uma 'pata' fincada no próprio eu, olhando para esse outro a partir da visão que apresenta sobre suas experiências pregressas. Dito de outra forma, ele tem a mesma faculdade de Rosa: é capaz de olhar para fora e para dentro de si mesmo, mudando e/ou ajustando o ângulo de visão conforme o efeito que deseja revelar ao leitor: personagem ou testemunha... Rahul é aquele que tem uma suposta história de experiências pregressas e, por essa razão, poderia aconselhar, como o narrador clássico, mas, como não pode transmitir essa experiência de vida e de morte às personagens do romance, o faz ao leitor. A atitude questionadora do gato sobre o significado de um possível recomeço vem marcada pelos mesmos sentimentos paradoxais de descrença e esperança que envolvem a atriz quanto à volta aos palcos e a uma nova chance com Diogo:

Recomeçar do nada, adiantaria? Não. Logo eu chegaria ao ponto em que estou, o ressentimento. A preguiça. E o mundo igual, igual a crueldade ou mais aprimorada ainda, a técnica aprimora os instrumentos. Atiça a imaginação. A violência da miséria se aperfeiçoando contra as crianças, contra os bichos. Empolgantes as infiltrações sentimentalóides nos discursos. Mas hoje eu sei o que quer dizer esperança, podem perguntar que eu sei. Só não posso responder. (Telles 1999: 98)

O gato é, então, um narrador a meio caminho, que se aproxima do narrador benjaminiano quando recorda suas experiências, na medida em que a coisa narrada é mergulhada em sua vida, a do narrador, para em seguida dele ser retirada (Benjamin 1994). Embora tenha memória e as revele ao leitor, afasta-se do narrador memorialista que busca, no narrar, um procedimento de amadurecimento em ordem cronológica, aquele que "fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraindo da defasagem temporal e mesmo sentimental (...) a possibilidade de um bom conselho em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem" (Santiago, 2002, p.

55) que, em alguns aspectos, é a posição adotada por Rosa na gravação de suas memórias. Com esse recurso, Lygia cria um efeito de nostalgia na elaboração do ponto de vista de Rahul e também de Rosa, que se mistura à sede de resistência ao presente inerte, à crença num futuro repleto de novas possibilidades. Por isso, quando Rosa cantarola sob uma ducha o velho refrão de Frank Sinatra, “Let me try again” [Deixe-me tentar novamente], o gato responde ironicamente com um bocejo: “é o que todos pedem” (Telles 1999: 39).

O movimento que Rahul faz de personagem a testemunha dá a medida de sua função na narrativa como um possível espelho de Rosa e de observador das demais personagens: é a partir das próprias experiências que ele tece considerações sobre os demais, que sua subjetividade vai sendo construída, aproximando-se do ‘objeto narrado’ ou mantendo dele uma distância maior. É exemplar a passagem em que esse gato percorre a ‘trilha do desejo’ no corpo de Rosa, até alcançar a região pubiana, cujos pelos foram tingidos pela atriz, ‘operação’ que Rahul lamenta ter testemunhado. Sente seu próprio pelo se eriçar porque lembra que Gregório

(...) passava a língua por esse corpo na rota do desejo. No tempo do desejo. Vou pateando pelo mesmo caminho tortuoso. Perigoso, ela está inquieta. Desço de novo até seu ventre. O triângulo sob a seda. Afundo mais nesse ventre, quero seu cheiro e me vem o perfume do talco-jasmim que Dionísia polvilhou com fartura nas coxas, virilhas. (Telles 1999: 104)

Assim como Rosa, o gato também busca a imagem de seu complemento ideal em uma figura masculina que fizera parte do “repertório da atriz”: Gregório, sua alma gêmea, que ele reconhece como o amante que o subjugou quando era poeta na Roma Antiga. Como observa Vera T. Silva, para o gato, “(...) Gregório corresponde à imagem do Bem-Amado, paralela à imagem de Miguel, no imaginário de Rosa” (Silva 1992: 61). Voltar a um local onde o físico esteve, quer na rememoração do episódio no tempo em que era poeta, quer na repetição dos gestos do amado em Rosa, é uma maneira de reviver um tempo a partir das mesmas sensações mas, como em todas as existências anteriores, há sempre um elemento a impedir sua total revelação, a continuidade de uma relação ou o desvendamento de alguma verdade. Assim como as imagens de seu suposto passado, fragmentos fluidos de uma memória escassa, cujo resíduo encontra-se “inalterado feito pedra” (Telles 1999: 151), que vêm em flashes e escapam ora por um furo no tempo, ora pelo esvanecimento que lhes é próprio, aqui é o perfume do talco que camufla o cheiro da atriz, resquício que poderia levá-lo a comungar a presença/ausência de Gregório, a partir de uma reatualização da experiência vivida.

Na primeira apresentação de Rahul, como poeta, o leitor é levado a compartilhar a descrição de um cenário ao amanhecer que, segundo o narrador, cheira a leite de cabra e mel. Este segue a imagem de um menino por um caminho que já conhece e assiste ao seu rito de passagem: mergulhando em um rio, rodeado por um bosque com grandes árvores, esse menino, que se revela como o próprio narrador, sai das águas um jovem, visto através do que ele mesmo denomina ‘um furo no tempo’.

As imagens recriadas e/ou atualizadas pela memória seguem à caracterização de um espaço com elementos que remetem à Antiguidade Clássica, a Roma Antiga, especificamente. Não faltam referências a uma praça rodeada de colunatas, a um filete oleoso colhido numa jarra e à mesa com pés de bronze imitando patas de leão; há uma escada de mármore com veios amarelos e um átrio, além de um jarro de vinho e alguns copos dispostos sobre o tampo de mármore. A cena transcorre ao som de uma cítara e em uma parede dessa casa existe um baixo-relevo com a imagem de um jovem seminu, de beleza viril, montado num touro, que agarra o animal pelos chifres. A atmosfera que esses elementos recriam permite a revelação desse baixo-relevo em seguida como a metáfora da entrega desse jovem, que é poeta, ao amante que o toma ferozmente, ambos nus, em profundo gozo. O cuidadoso trabalho de descrição desse ambiente impressiona pela capacidade que o personagem tem de estar fora e concomitantemente dentro das cenas relatadas, na medida em que ele pode olhar com um certo distanciamento as imagens projetadas, pois consegue delinear a relação sexual repleta de liberdade e livre de preconceitos dos dois rapazes, como se estivesse de posse de uma câmera, ao mesmo tempo em que ele é sujeito, participante daquelas cenas, fazendo o leitor compartilhar as sensações vividas por esse ‘narrador’, oriundas daquele episódio. Rahul escapa de seu corpo pelo ‘funil’ do grito de orgasmo e percebe que entre seu corpo físico e o que chama de “si mesmo” há uma espécie de parede de vidro, através da qual vê também o corpo do amante. Os “corpos sutis” se evaporam e se dissolvem, e suas cores escorrem até se “infiltrarem no nada”, como são as próprias imagens recriadas pela memória, reforçando o efeito de aproximação e distanciamento, exposição e ocultamento.

Do mesmo modo, o cheiro do pão quente feito em casa que Dionísia colocara na vasilha de Rahul leva-o a ‘regressar’ a um tempo anterior ao do poeta romano. O gato “trabalha” cada migalha do pão, mastigando-o lentamente, na esperança de que nele restara algum resíduo daquele tempo:

“Eu vi a vida nascer da morte”, soprou uma voz. Fiquei em suspenso diante de duas grandes mãos da cor do ocre, trabalhando pacientes na argila como eu próprio trabalhara no pão. Assim que me aproximei elas se esvaneceram. Ficou a vasilha do gato com um pouco de farelo no fundo. (Telles 1999: 30)

Em outra passagem, Rahul ‘recorda-se’ da promessa de Deus de que Ele daria um novo corpo a todo aquele que o merecesse, momento em que o gato se refere à segunda vida que recebeu e que dela saiu morrendo ainda jovem, por overdose, no hospital: “Ficou tão pouco dessa vida breve, não é fantasia, eu sei que esse pouco se divide e multiplica em outras lembranças com a rapidez dementada das imagens do caleidoscópio” (Telles, 1999, p. 59). A técnica narrativa de Lygia costura as lembranças que habitam os mais recônditos espaços da alma de Rahul nos lugares revisitados pela memória, num olhar que insiste em dilatar os instantes vividos com êxtase para que melhor sejam apreendidos, imitando o mesmo movimento que a protagonista realiza, buscando investigar, no passado, as motivações capazes de explicar o momento presente. Os objetos, os aromas, os sabores de outros tempos e vivências são trazidos à tona graças à habilidade proustiana de entrelaçar a memória da lembrança com a

memória do sentimento, o que permite a atualização do vivido, carregado de lirismo e saudosismo. Essa visão nostálgica também toma conta de Rosa diante do gradativo afastamento do coletivo e do divino, em favor de sociedades cada vez mais individualizadas e individualistas, quando se chega ao limite do individualismo narcísico em tempos recentes. O comportamento do gato, portanto, encontra eco justamente no queixume da protagonista sobre a “desmitificação dos mitos e a massificação dos heróis”, que problematiza a dialética de esconder e mostrar que estrutura a construção de Rosa, Rahul e Ananta e do próprio romance como um todo. Tomemos como exemplo a referência que a protagonista faz à “Igreja de sua infância”, que com o passar dos tempos tentou se aproximar da realidade do povo, exagerando na dose de modernidade de seus rituais. A atriz rememora e compara as diferentes imagens da nova e da velha igreja, revelando inclusive a contradição que se estabelece entre seu discurso e sua condição de burguesa alienada:

A Igreja da minha infância também era diferente (...). As novenas com a mamãe. Uma noite coroei a Virgem, o resplendor de ouro na almofada de veludo. O incenso denso, o mistério. Uma Igreja conhecida e desconhecida. Quis ficar banal, a pobrezinha, atrair depressa os jovens, conquistar operários. (...) Conquistou? Conquistou nada e ainda perdeu os velhos. (Telles 1999:117)

Paralelamente à desmitificação de um sistema religioso, à simplificação dos rituais, da “simbologia que Deus exige” (Telles 1999: 119), ao fim dos gestos e das palavras secretas, esvaídos de sua aura de mistério, de impenetrável, a industrialização crescente e ampliação dos mercados de consumo criaram as condições necessárias para a padronização de gostos, crenças, valores, massificando os ‘heróis’, sejam eles representados pelo cinema ou criados pela imprensa, exaurindo-os igualmente de traços particulares, singulares que os diferenciavam da grande massa. Por essa razão, quando Rosa questiona Dionísia se é chegado o fim dos mitos e dos heróis, a protagonista mesma afirma que a empregada já respondeu “quando pulverizou minhas partes (...) com o desodorante da moda” (Telles 1999: 119).

Embora se considere um gato “memorialista e agnóstico”, a viagem por diferentes existências anteriores é uma tentativa encontrada por essa personagem errante de voltar a um tempo memorável, de experiências no sentido da fusão com o que se lhe afigura como sagrado. É a desarticulação das reminiscências no tempo e no espaço – a maioria, no entanto, ligada a um tempo anterior e mítico, primordial, seja na rememoração ou invenção da cena da criação escatológica, seja no tempo em que conheceu o amor na Roma Antiga ou a ausência do pai na casa das venezianas verdes, que sua experiência acumulada não é única e nem historicamente datada como a da velha atriz, que sofre, na velhice, com as exigências de uma nova sociedade em tempos de exacerbação da cultura do corpo belo e jovem. Essa mesma nostalgia dos bons tempos vividos tem, para Rosa, um sentido diferente da de Rahul – a de guardar da vida apenas as horas felizes, sinal de que lhe é difícil aceitar, com a experiência de outras vidas, representadas no palco na condição de atriz, que a dor e o sofrimento, juntamente com as alegrias, são partes indissociáveis da natureza humana. Ambos clamam por um retorno ao Paraíso Perdido, ao local que não conheceu a hostilidade

do mundo, como a casa do poeta romano e a residência da infância representam para o gato e a atriz, respectivamente, na medida em que a função do espaço é, segundo Bachelard, reter o tempo comprimido (Bachelard 1993: 28).

Nas recordações de Rahul, as imagens primordiais arcaicas ali presentes correspondem às imagens míticas, intimamente relacionadas com os mistérios da origem, da vida e da morte, e que são parte mesmo da literatura. A ideia de renascimento, tão cara às personagens lygianas, encontra no simbolismo dos mundos animal, vegetal e mineral a ponte a ligar o mundo exterior e o interior.

Rahul, assim como Rosa, também se afasta da sociedade em que vive em sentido oposto: pela condição de animal, o gato permanece na esfera trágica do isolamento, condição a ser transformada pela morte, que possibilitará o retorno à condição de 'gente':

E se eu tivesse que morrer para nessa segunda oportunidade me aproximar dele [Gregório] novamente? Se é que a gente pudesse se reencontrar - eu disse *a gente?* Eu disse a gente. Porque a ideia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposo da Rosona, o que eu fiz, o quê?! para merecer esta forma. E não tenho fé, não acredito em nada. Um gato moralista e agnóstico - existe? Memória que quase sempre é peçonha na qual me alimento. E me enveneno. Recuei. Saltei para o tapete. Agora tenho medo da liberdade. (Telles 1999: 129-130)

Memória e desejo de liberdade que também envenenaram e amedrontaram Gregório, marido de Rosa, e o levaram à morte, mas que é espelho de vida para seu gato. O processo de transformação almejado pelo gato visa à anulação de sua natureza animal, à medida que sua consciência se torna mais crítica e percebe, na possibilidade de morte, a esperança de superar aquela condição. Essa possibilidade de metamorfose, que mantém o grão do primordial, do original, claramente se revela como um modo de preservar viva a memória, como forma de sobrevivência das experiências que marcam a condição humana, como o amor, a paixão, o medo, a morte. A semelhança do discurso de Rahul com a forma de Proust narrar se dá pelo reencontro com a realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual, o que também ocorre com a atriz. O que diferencia o processo do felino, comparado à técnica utilizada pelo escritor francês, é que o gato não confia na direção da sua própria consciência, pois duvida e questiona a objetividade e a essência do acontecido: memória ou invenção? Ao questionar os limites movediços entre história e memória, fato e imaginação, a personagem aciona a dúvida quanto à validade de suas próprias lembranças - visão também compartilhada por Coelho (1993: 239)-, ao mesmo tempo em que conduz o leitor a questionar as de Rosa Ambrósio.

Numa linguagem carregada de lirismo, as imagens que remetem a suas outras existências, inventadas ou não, parecem ajustadas e recombinações como aquelas do caleidoscópio que Rahul vira quando era um menino na casa das venezianas verdes,

provavelmente junto com sua mãe. Numa tarde, o gato encontra Diogo deitado nas almofadas de um canapé contemplando o mesmo objeto. Esse episódio coloca em questão a primeira dúvida sobre a natureza das reminiscências do gato: “O caleidoscópio que o menininho viu não seria esse mesmo que Diogo achou nos guardados de Rosona? Não havia dois caleidoscópios mas apenas um, inventei o outro?” (Telles 1999: 59). Ou quando associa a figura decadente de Rosa à mulher enlutada que enlouquecera, a figura materna do menino de cachos: “Acho que um dia ela foi a minha mãe” (Telles 1999: 105). Esse brinquedo infantil, cujo mecanismo de funcionamento tem por base um jogo de espelhos no interior de um tubo cilíndrico que produz múltiplas imagens simétricas, também suscita a reflexão acerca do aspecto metaficcional que seu discurso encerra. A digressão autorreflexiva a que ambos, atriz e gato, se submetem chama atenção para a natureza mesma dessa digressão, nos limites entre invenção e memória, em que a ‘verdade’ sempre vem misturada a uma dose de imaginação e, portanto, de subjetividade. As evidências disso encontram-se já nas epígrafes que abrem o romance - a frase de Drummond e o trecho do evangelho de São Mateus, respectivamente: “De tudo fica um pouco. Não muito” e “Abrirei em parábolas minha boca e dela farei sair com ímpeto coisas ocultas desde a criação do mundo”. Assim, a referência à memória, impossível de ser apreendida em sua totalidade, e a menção a uma forma textual como a parábola, que transmite um ensinamento a partir de uma narrativa figurada, assim como as fábulas, são os mecanismos dos quais Lygia, como autora, apropria-se para oferecer uma resposta literária ao momento de desilusão durante o qual o romance foi gestado, isto é, ao pessimismo e ao caos que se instalaram no Brasil com o fim das utopias, com o avanço da indústria da cultura e com o individualismo exacerbado que desembocou na derrocada dos projetos coletivos. Assim sendo, se por um lado a estrutura formal das narrativas maravilhosas praticamente desaparece na literatura contemporânea, por outro o “tom romanesco”, com sua típica nostalgia por “uma idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço” infiltra-se no romance, provando, como revela Frye, que “não importa a extensão da mudança que possa ocorrer na sociedade, o romanesco surgirá de novo, tão faminta como sempre, procurando novas esperanças e desejos de que alimentar-se” (Frye 1973: 185).

Rahul assemelha-se ao homem primitivo, possuidor do “pensamento mágico”, “criador de mitos”, primeira manifestação do pensamento religioso (Coelho 1993: 151). Ele tenta explicar sua gênese criando relatos de outras vidas. Embora não acredite em Deus, tem vislumbres da criação quando lembra de duas mãos da cor do ocre trabalhando a argila. Não é gratuito que uma das fontes das narrativas que cria a respeito de sua própria origem seja o mundo antigo greco-romano, que tem uma complexa mitologia (Coelho 1993: 151). No lugar dos deuses, figuram seres de carne e osso, destituídos de quaisquer qualidades mágicas ou sobrenaturais: a imagem primordial é a de um poeta romano, cuja existência está ligada ao local onde a personagem conheceu o amor; a segunda grande ‘recordação’ remete à vida como um menino de cachos, em que viveu com as três mulheres da casa das venezianas verdes, sem o pai. A última lembrança como ser humano é a de um rapaz morto por overdose de heroína em um hospital, espaço de dor e sofrimento. As lembranças dessas vidas

anteriores projetam-se através de conjuntos de imagens que se movimentam de um mundo idealizado para um mundo não idealizado, que por analogia corresponde ao que Frye entende como o deslocamento do mito em uma direção humana, em contraste com o realismo. Por isso, na construção de Rahul, é possível sentir aquele ‘tom romanesco’ que mencionamos anteriormente, em meio ao plano realístico de suas experiências passadas e as de Rosa, as quais surgem como forma paródica que contrasta justamente com as histórias romanescas.

Portanto, assim como o poeta ou o herói no período em que essas histórias vigoravam como gênero, Rahul tem por função, na atual existência, recordar e contar. Quando seu pensamento é revelado, mostra-nos aquilo que nem ele nem seus leitores devem esquecer: as ligações que o ser humano estabelece com o universo e com a própria vida. É deste modo que o gato se configura como personagem e como testemunha no romance: como criador de histórias capazes de explicar sua gênese e a de seu mundo e como narrador de experiências, à espera de novos acontecimentos, remetendo à “nova consciência do escritor”: “dono absoluto de seu mundo de ficção, com plenos poderes para inventar realidades, torná-las *reais* para o leitor, e em seguida destruí-las ao denunciar seu jogo ou sua mistificação” (Coelho 1997: 239-240).

3. Os espectros e o espelho

Pela janela da sala de estar, Rahul costuma contemplar a noite estrelada e a Lua, paixão de Gregório e sua também. O universo pessoal do gato e da atriz é regido pelo princípio feminino, lunar, que representa o revés do caráter masculino da cultura, solar, do mundo da acumulação de capital. Neste, “a vitória da razão sobre o mito é (...) o sucesso na tarefa de deixar os instintos sob o controle desse tribunal competente que é a Razão da Dominação: repressão da natureza exterior e interior ao homem” (Matos 1989: 133). Na relação com Gregório, Rosa ocultara suas características lunares, fazendo vigorar o aspecto solar, ativo, masculino, que norteou sua vida pelos caminhos da ambição e da desagregação familiar. Somente quando a atriz se reconhece como uma ‘mulher cheia de carências e aparências’, é possível identificá-la com os atributos lunares, fase que coincide com o presente da narrativa. A Lua, por conseguinte, liga o gato a Gregório porque ela é símbolo do ‘eterno feminino’, do caráter feminino da cultura, que, por sua vez, é “representante da receptividade, da sensibilidade, da não-violência, da ternura - qualidades incompatíveis com a sociedade produtivista, agressiva e competitiva” (Matos 1989: 134) que Rosa, até certo ponto, representou. Essas características são as mesmas que se observam no amante da casa romana, bem como em Gregório. Há, no entanto, outros aspectos simbólicos que ligam Rahul àquele astro celeste.

A Lua é o astro dos ritmos biológicos, da lei da mudança, do crescimento à decrepitude, já que existe uma periodicidade sem fim do eterno retorno às suas formas iniciais. Ela está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte e, por isso, é considerada como símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida (Chevalier & Gheerbrant 2008: 563). Nesse sentido, a crença de Rahul em uma nova

existência é sugerida pelo reconhecimento que o homem faz de sua vida na vida do astro, já que “ela torna válidas, graças à ‘lua nova’, a sua sede de regeneração, as suas esperanças de renascimento” (Eliade 1998: 130), de vencer a morte. Os questionamentos do felino coadunam-se com os da atriz em uma vida nova, expressos na esperança de que o ‘corpo sutil’ de Gregório não tenha ficado sob a organza lilás que cobria seu corpo no caixão.

A etapa de invisibilidade da Lua no céu por três noites corresponderia à da morte no homem, o qual adquire uma nova modalidade de existência, isto é, “a morte (...) não é uma extinção, mas uma modificação- frequentemente provisória- do nível da existência” (Eliade 1998: 141). A Lua revela, portanto, para o homem, assim como para Rahul, “a sua própria condição”, na medida em que o mundo sublunar é o mundo das transformações, mas também o dos sofrimentos, da história (Eliade 1998: 151-152)

Rahul também divaga sobre as mulheres sempre ao seu redor, das quais, como a atriz, não gosta. Ele percebe sua presença desde os tempos remotos onde conheceu o amor: as invisíveis, discretas, na casa romana; a irmã, a agregada e a mãe enlouquecida na casa das venezianas verdes; uma mulher de olhos verdes em sua alcova; as mulheres atuais, Rosa, Cordélia, Dionísia. É possível vislumbrar, nos breves e velados comentários de Rahul sobre essas mulheres, a mesma trajetória da figura feminina que parte de uma situação de completa invisibilidade rumo à sua emancipação, mas construída sob outro viés com relação às personagens encenadas por Rosa no palco, na função de atriz. Apesar da queixa do gato, ao contrário delas, os homens e os fantasmas sempre se despedem – elas resistem, permanecem: “As mulheres que me confundem e me escapam, mais perigosas do que os homens na conspiração (...). Mais vulneráveis no vício. No amor. Acredita Ananta Medrado que elas serão as únicas capazes de salvar esta vida sem qualidade. Este mundo” (Telles 1999: 145). Essas revelações envolvem um aspecto fundamental da capacidade visionária do gato, que consegue ver alguns espectros que circulam pelo apartamento, fato intimamente relacionado com a ligação entre a lua e a noite, quando o astro emana sua luz lívida por sobre os objetos, semidesvelando-os (Cirlot 1984: 354).

Dentre tais espectros, encontram-se o da mulher do pente espanhol, o do homem de chapéu-coco, o de Gregório e o da menina antiga, cuja descrição física revela elementos que lhes eram característicos e que permitem reconhecê-los como elementos dispostos na casa da atriz ou antes de Rosa, figuras que foram importantes em sua vida pessoal e profissional. A mulher usava um xale de seda, um pente espanhol preso aos cabelos, uma pesada maquiagem de palco, com olheiras esverdeadas e deixava no ar um perfume adocicado e enjoativo, sentido inclusive por Dionísia, o que dá um toque de mistério à aparição vista apenas pelo gato. Seus gestos denunciam, no andar de um lado a outro, no atravessar a porta com arrogância, na mão que massageava o pescoço, as preocupações que a atormentam. O velho de chapéu-coco, sempre a examinar o céu e a cumprimentar cordialmente o gato, usava um *pince-nez* preso a um cordão preto, de aros redondos e lentes escuras, botinas engraxadas e abotoaduras de ouros nos punhos brancos, com colarinho alto e duro. O espectro de Gregório com seu cachimbo, vestido com o terno do enterro, repete os

mesmos gestos anteriores aos do suicídio: permanece sentado, lendo sob a luz do abajur, estende a mão para afagar o felino ou procura algo nas estantes ou nos bolsos. Já a menina antiga de maneiras educadas, que observa tranquilamente a porta como se esperasse por alguém, usa um vestido de tafetá, botas de pelica branca e dispõe sobre o regaço um bordado dentro de um bastidor. Diante de tais aparições, Rahul questiona a relação existente entre a menina antiga com as pessoas de sua casa e com a cantora do pente espanhol.

As referências espalhadas pelo apartamento de Rosa funcionam como os pequenos pedaços de vidro colorido a refletirem suas luzes nos espelhos do caleidoscópio narrativo de *As Horas Nuas*, na medida em que se constituem em pistas que o leitor precisa juntar para compreender o significado dos espectros. Na parede do antigo escritório de Gregório havia, por exemplo, um pôster da atriz Sarah Bernhardt “com olheiras roxas e roupagens de drama”, referência teatral importante para Rosa e que mantém similitude, pela descrição física, com a mulher do xale, de maquiagem pesada e olheiras esverdeadas. Mas a presença dessa mulher mantém uma ligação com a figura materna de Rosa, de ‘olfato de vidente’, com quem a atriz simula um diálogo durante uma bebedeira, afirmando ter sentido sua presença como uma sombra que se inclinara sobre a poltrona para beijá-la. Sem ouvir as respostas para os questionamentos feitos à mãe, a protagonista declara: “Ela não está nem nunca esteve nesta sala” (Telles 1999: 154). Outro vestígio liga-se à confissão que Rosa fizera à sua analista de que gostaria de bordar como aquelas mulheres que bordavam e que pareciam “tão calmas fazendo almofadas, tapetes. Ou era tudo fingimento? As mulheres não seriam mais felizes se bordassem?” (Telles 1999: 136). Isso permite associar a menina antiga ao desejo de Rosa voltar à infância, ao tempo de sua mãe, em que as mulheres se dedicavam aos afazeres domésticos, atravessando o risco do bordado com a linha entremeada às suas possíveis angústias e prazeres e oferecendo uma imagem pública de calma e tranquilidade. Isso se coaduna com a lembrança de Rosa sobre a estampa de uma marquesinha de vestido de seda e sapatos de cetim, que sua mãe mandara enquadrar e que depois foi parar no quarto de Dionísia, que reaproveitou a moldura. Essa representação da marquesinha, evocada a partir da lembrança de Rosa ainda criança na casa da mãe, remete ao desejo da protagonista de reviver, na condição atual, outros tempos menos caóticos, como sua própria infância: “(...) A vida amena. Fagueira. Tinha a guilhotina, mas não tinha a bomba atômica. Nem Aids. (...)” (Telles 1999: 45)

O homem de chapéu-coco, pela maneira como aparece trajado, provavelmente viveu na primeira metade do século XX e, apesar de trazer abotoaduras de ouro, como as de Gregório, encontradas por Rosa quando se desfez dos objetos do marido, pode estar ligado ao avô da protagonista ou à sua figura paterna, por quem ela clama em seus delírios alcoólicos e/ou sonhos. Os sinais deixados por Lygia como autora permitem responder à indagação do gato a partir mesmo de como esses fantasmas se esvanecem, exceto o da menina:

O velho do chapéu-coco, a mulher do xale, Gregório com seu cachimbo – demonstraram todos nas suas aparições que a alma ou corpo sutil, tenha isto o nome

que tiver, vai se desfazendo antes ainda de se desfazer o corpo material. Destinados ambos à destruição mas em tempos diferentes. (Telles 1999: 130)

Nesse sentido, é esclarecedor destacar que o termo espectro apresenta duas acepções fundamentais: remete tanto ao conceito de fantasma quanto ao de recordação obsessiva. Ao longo do romance, a atriz lembra-se da vida em outros tempos e de seus entes queridos com saudades e/ou culpa, mas à medida que o exercício da rememoração apara arestas do passado, essas figuras que apareciam de modo mais ou menos intenso no monólogo da atriz, testemunhado por Rahul, perdem o estatuto de ideia fixa para restarem apenas como fragmentos fluidos no plano da lembrança, como parte da memória que Rosa quer preservar. Isso confirma a observação de Frye de que nas formas de ficção irônica, como em *As Horas Nuas*, “o espectro começa a voltar como fragmento de uma personalidade em desagregação” (Frye 1973: 56). E aqui o tempo é o grande aliado no processo de desligamento entre o ser e a recordação que evoca porque apresenta a função ambígua de inimigo e redentor das personagens.

O felino que circula pelo apartamento e pelo prédio e ouve diversos lamentos e confissões, por sua vez, trabalha a matéria ouvida, assim como o escritor o faz com os elementos e/ou fatos que o circundam, criando uma nova realidade. Por isso, os espectros são formados da mesma matéria das recordações de suas existências anteriores, isto é, um misto de fatos objetivos e matéria subjetiva, memória e invenção. Assim, o recordar tem a propriedade de elixir que revigora a vida da atriz e de seu gato.

4. Considerações finais

Diante do que foi exposto, é possível apreender uma das facetas do jogo de representação de *As Horas Nuas*: o processo de escrita é uma luta para manter o corpo sutil da condição humana eternizado no corpo material que é a palavra escrita. Se apenas o espectro da menina antiga resiste, é porque, como representação dos desejos mais profundos da protagonista, ela vence o esvanecimento de sua imagem pelo bordar, pela impressão de sua marca no tecido limitado pelo aro do bastidor, metáfora da poética memorialista/feminista da escritora, que, pelo exercício da palavra, evoca voluntária ou involuntariamente memórias individuais e coletivas, representações femininas do presente nas quais reverberam as do passado, em permanente diálogo. Mas há ainda outro aspecto dessa poética que se organiza em torno de Rahul. Ao dotá-lo com alma humana e opção homossexual, e torná-lo o único ser que tem a capacidade de olhar para além de sua condição e a dos outros personagens devido à sua visão profunda sobre a existência humana, Lygia encontra também uma forma de desestabilizar a velha máxima de que apenas o ‘homem’ representa a humanidade, estratégia que desconstrói e subverte os papéis de gênero culturalmente preestabelecidos de quem pode contar e mostrar, seja na vida, seja na ficção.

E assim também como do volúvel Gato de Cheshire, das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, o grande sorriso é sua última marca a se esvanecer, em *As Horas Nuas* fica eternizada a última imagem do romance, a figura de Rahul atrás da vidraça do apartamento de Rosa, que, flertando com a face oculta da vida, convida o leitor a penetrar no outro lado do *espelho*, a entrar no mundo da imaginação e da fantasia para descobrir, através da arte, a transcendência de sua própria condição.

5. Bibliografia

- Benjamin, Walter (1994): "O narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", em W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensayos sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, pp.197-214.
- Candido, Antonio (2007): "A personagem do romance", em A. Candido et al., *A Personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, pp. 51-80.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1984): *Dicionário de Símbolos*, São Paulo, Editora Moraes.
- Coelho, Nelly N. (1993): "As Horas Nuas: a falência da razão ordenadora", em N. N. Coelho, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Siciliano, pp. 235-248.
- Coelho, Nelly N. (1997): *Literatura Infantil - teoria, análise, didática*, São Paulo, Ática.
- Eliade, Mircea (1998): *Tratado de história das religiões*, São Paulo, Martins Fontes.
- Frye, H. Northrop (1973): *Anatomia da crítica*, São Paulo, Cultrix.
- Matos, Olgária: Masculino e Feminino, *Revista USP*, n. 2, pp. 133-138, Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/02/19-Olgária.pdf>.
- Paes, José Paulo (1995): "Entre a nudez e o mito", em J. P. Paes, *Transleituras*, São Paulo, Companhia das Letras, pp.41-45.
- Paes, José Paulo (1985): "As dimensões do fantástico", em J. P. Paes, *Gregos e Baianos*, São Paulo, Brasiliense, pp.184-192.
- Pinto, Cristina F. (1997): "Consciência feminista/Identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles", em P. Sharpe (org.), *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina*, Florianópolis, Ed. Mulheres/ Goiânia: UFG, pp.65-79.
- Roas, David. (2014) *A ameaça do fantástico*. São Paulo, Editora da Unesp.
- Santiago, Silviano (2002): "O narrador pós-moderno", em S.Santiago, *Nas malhas da letra*, Rio de Janeiro, Rocco, pp.44-60.
- Siganos, André (2005): "Bestiário mítico", em P. Brunel (org.), *Dicionário de mitos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio, p. 117-137.
- Silva, Vera M. T. (1992): "*As horas nuas*, um jogo de deciframento", em V. M.T. Silva, *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*, Goiânia, CEGRAF/UFG, pp. 29-87.
- Telles, Lygia F. (1999): *As Horas Nuas*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Telles, Lygia. F. (1998): *A disciplina do amor: fragmentos*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Todorov, Todorov (2003): *Introdução à literatura fantástica*, São Paulo, Perspectiva.
- Villaça, Nízia (1996): "O olhar Barroco", em N. Villaça, *Paradoxos do pós- moderno: sujeito & ficção*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, pp. 119-155.