

Uma Arquetipologia da Morte em *Venha ver o pôr-do-sol*, de Lygia Fagundes Telles

André Tessaro Pelinser

“No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes [...].

Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia”. (DURAND, 2002, p. 91)

RESUMO: Este ensaio analisa o conto de Lygia Fagundes Telles intitulado “Venha ver o pôr-do-sol”, enfatizando a presença de elementos constituintes de uma arquetipologia da morte, à qual se vincula uma série de símbolos responsáveis por consolidar a atmosfera lúgubre da trama e conduzir o leitor sempre em tensão por seus meandros. Busca-se evidenciar de que maneira a autora utiliza-os para construir uma linha de ascensão e queda que percorre toda a narrativa, sinalizando que o movimento ascensional em nada divino culmina na engolição pelo abismo voraz.

ABSTRACT: This essay analyses the short-story “Venha ver o pôr-do-sol”, by Lygia Fagundes Telles, emphasizing the presence of elements that constitute an archetypology of death, which is related to a series of symbols that provide the story with a dark atmosphere and conduct the reader, always in a tense mood, through its paths. It intends to cast light on how the writer uses those elements in order to build a line of ascension and fall

PALAVRAS-CHAVE

Lygia Fagundes Telles; Ascensão;
Queda; Símbolo; Abismo

KEYWORDS

Lygia Fagundes Telles; Ascension;
Fall; Symbol; Abyss

that crosses the whole narrative, signaling that such ascensional movement, which does not have divine features, ends up in the swallowing of a character by the ravenous abyss.

Lygia Fagundes Telles, muito embora ainda não tenha encerrado o vácuo das fichas catalográficas, que aguardam desde 1954, ano da publicação de seu primeiro romance, o momento de pôr ao lado de 1923 a data final de seu ciclo criativo, já foi agraciada com inúmeros prêmios e um justo reconhecimento. Do prêmio do Instituto Nacional do Livro em 1958 ao aval máximo representado pelo Prêmio Camões obtido em 2005, a autora transitou pelo romance e pelo conto com rara propriedade, produzindo boa quantidade de textos de destaque. Dentre os últimos, encontra-se uma de suas narrativas mais conhecidas pelo grande público e que nos serve aqui como objeto de estudo, a saber: *Venha ver o pôr-do-sol* (TELLES in FERNANDES, 2006, p. 224 – 232)¹.

Dona de um enredo bastante simples, a trama se detém sobre o último encontro de um casal de ex-namorados, a pedido de Ricardo, que deseja ver Raquel ainda uma

¹ Todas as referências ao conto serão feitas com base nesta edição e virão acompanhadas apenas do número da página no corpo do texto.

vez para mostrar-lhe o pôr-do-sol mais lindo que há, segundo ele. No entanto, mais do que ver o astro descer no horizonte, a ex-namorada terá a chance, consciente e dramática, de ver sua vida se pondo lentamente, junto com as derradeiras luzes do dia. Marcada para o topo de uma colina, num cemitério abandonado, a conversa é recheada de uma simbologia precisa, inscrita indelevelmente em palavras-chave, que vão do título à última linha do conto, tecendo a atmosfera de morte responsável pelo peso da crueldade que brota ao final da narrativa, sob os olhos atentos do leitor.

Desde a primeira frase da história, um movimento de ascensão parece desenhar-se junto com o trajeto das personagens, sobretudo o de Raquel. A partir daí, a autora traça uma linha imaginária que atravessa e mantém em tensão toda a trama, uma linha circundada pelos termos que remetem à imagem de elevação progressiva até o topo da montanha, onde se situa o cemitério, e de lá declina rumo às catacumbas, acompanhando o pôr-do-sol. Assim, com uma atmosfera de ascensão e queda, em torno da qual gravita uma arquetipologia da morte, os símbolos que sustentam o encontro de Raquel e Ricardo conseguem paulatinamente consolidar a sensação de iminência do desastre, plantando pistas do desfecho tanto nas falas quanto nas descrições dos espaços.

Se Raquel, no princípio da trama, sobe sem pressa a ladeira, não pode passar despercebido o adjetivo que a caracteriza – tortuosa –, bem como o restante do parágrafo, quando o narrador descreve o ambiente que se desvela ao olhar da personagem conforme ela avança. São casas que vão rareando, além de modestas e ilhadas, espalhadas por terrenos baldios. A rua tortuosa, cujo destino é o cemitério, não possui calçamento e é esparsamente coberta por mato rasteiro, onde algumas crianças brincam e entoam uma cantiga infantil cuja presença “era a única nota viva na quietude da tarde” (p. 225). Desse modo, um conjunto de índices fúnebres acompanha o ato de narrar já na sua primeira linha, conferindo a unidade de impacto necessária ao êxito do conto, na esteira do que menciona Nádia Battella Gotlib (2006, p. 64 *et seq.*) acerca da obra de Edgar Allan Poe. Isto é, pela sugestão reiterada de motivos lúgubres a história desenvolve um campo semântico no qual tudo parece ser inexoravelmente levado a uma simbologia do perecimento.

Não é outra senão essa a função sub-reptícia do primeiro parágrafo. Raquel sobe uma ladeira que é, na verdade, tortuosa. Ou seja, o movimento ascensional é imediatamente solapado pela dificuldade imposta a sua progressão, simbolizada nesse ascender sinuoso, lento, “sem pressa” (p. 225), ao invés da imagem fulgurante da ascensão à luz. Tanto é que a personagem necessitou “descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima” (p. 225), evidenciando o desolamento do local, o que é reforçado pela sequência narrativa, uma vez que nada aparenta sobrevivência no alto da colina. No ritmo dos seus passos, “as casas iam rareando” (p. 225), cada vez mais esparsas e ilhadas; surgem os terrenos baldios e a rua coberta de mato, de modo que se torna visível o desaparecimento dos signos da vida humana, da habitação. A casa,

esse ente que demarca a presença do homem e não raro surge no caminho do viajante como porto seguro, some progressivamente e dá lugar aos terrenos inabitados, como se também a vida não chegasse até ali. A rua, pouco transitada, sucumbe ao poder da vegetação que ocupa o espaço outrora também delimitado pelo homem. Não suficiente, o som da brincadeira das crianças é a derradeira nota viva naquele fim de tarde e, ainda assim, débil (p. 225), podendo desaparecer a qualquer instante.

Desde então, o lugar de ascensão por excelência representado pela montanha, pelo monte ou pela colina acaba subvertido por uma simbologia do definhamento, posto que, da chegada de Raquel em diante, os signos da decrepitude irão se enfileirar e coalhar de rachaduras toda a descrição espacial. Já no momento em que a personagem encontra Ricardo e olha para baixo é notória sua fala: “— Veja que lama.” (p. 225), de forma que não parece haver sítio mais propício para o desfecho da história de separação deste homem e desta mulher. Se, segundo reza a crença, é do barro que surgiu o ser humano pelas mãos de Deus (*Bíblia sagrada*, 2010, p. 50), ao barro ele alegoricamente voltará, à medida que a ex-namorada for deixada na escuridão do jazigo familiar.

Não é, contudo, apenas este um dos símbolos da finitude do lugar. Diante do questionamento de Raquel sobre o cemitério, o rapaz “voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem” (p. 226), para dizer que tamanho é o abandono do local que nem os fantasmas sobraram, “desertaram todos” (p. 226). Por consequência da completa falta de cuidado humano, “o mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármores, invadira alamedas de pedregulhos esverdeados” (p. 227), chegando ao ponto de tornar refém da sua força uma capelinha, “coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas” (p. 229). Como se a terra tragasse até mesmo o signo da morte humana, propõe-se um redobramento sinistro de dupla negação, para utilizar a terminologia de Gilbert Durand (2002, p. 269) em relação ao Regime Noturno das imagens, redobramento pelo qual a morte, ao contrário de se anular, ganha força avassaladora: “a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer” (p. 228).

Tamanho é seu poder que, no interior do cemitério, essa arquetipologia da morte que buscamos demonstrar constrói sentidos de maneira a esvaziar qualquer possibilidade de autoridade divina. Toda salvação é, enfim, perdida quando Raquel atira displicentemente “a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada” (p. 227), o qual, desprovido deste símbolo da consciência, do domínio intelectual sobre o mundo das coisas, já não poderá interceder pelo destino cruel que a aguarda. No desfalecimento generalizado, culminante na perturbadora imagem da estátua acéfala, a intervenção de Deus não terá mais lugar.

O movimento de ascensão rumo ao topo do monte se torna passo a passo mais mundano do que divino, de modo que a montanha, ponto paradigmático de “encontro

do céu e da terra”, conforme apontam em seu dicionário Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 616), transforma-se progressivamente num significante da morte terrena. Privada do papel que usualmente lhe cabe, a colina não trará a revelação, não será palco para o encontro com os deuses, nem mesmo poderá ser associada à ideia de rito sacrificial, porquanto as motivações de Ricardo em nada lembram a retórica da oferenda, do pagamento antecipado e simbólico por um pedido. Pelo contrário, a atitude do ex-namorado condensa muito mais banalidade e egoísmo do que se gostaria de supor.

Com seu sentido de benignidade sagrada gradualmente solapado, a montanha se aproxima da realidade mundana, posto que “são imediatamente vistas como símbolos da grandeza e da pretensão dos homens que, entretanto, não podem escapar da onipotência de Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 618). Nessa linha, é capital notar as diferenças entre a caracterização da personagem feminina no passado e no presente narrativo. Não é gratuita a referência ao fato de que, como diz Ricardo, “pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava uns sapatos de sete léguas” (p. 225). Tampouco é vã a menção aos “cigarrinhos pilantras, azul e *dourado*” (p. 225, grifo nosso), trazidos pela personagem, que hoje possui marido rico e está de viagem marcada para o Oriente, ao passo que o ex-namorado manteve a decadência anterior. Portanto, Raquel, no cume da colina representativa de sua ascensão social e financeira, da grandeza e da pretensão alcançadas, experimentará o revés da moeda, quando sua condição humana não puder escapar do destino inexorável do qual todos, cedo ou tarde, serão objeto.

Também não é desinteressada a primeira aparição de Ricardo descrita pelo narrador. “Ele a esperava encostado a uma árvore” (p. 225) são as primeiras palavras referentes ao assassino, as quais, de certo modo, indicam *a priori* seu papel na trama. De fato, a árvore não é um símbolo qualquer, está ligada a toda uma tópica da ascensão que perpassa largo espectro imaginário. Como diz Durand (2002, p. 328):

A cruz cristã, enquanto madeira erguida, árvore artificial, apenas drena as acepções simbólicas próprias a todo simbolismo vegetal. Com efeito, a cruz é muitas vezes identificada a uma árvore, tanto pela iconografia como pela lenda, tornando-se com isso escada de ascensão [...].

Se a cruz, por ser identificada à árvore, torna-se escada de ascensão, à medida que faz uso do domínio simbólico próprio ao vegetal, é relevante pensarmos a posição ocupada pelo personagem, que, situado junto à árvore, “esguio e magro” (p. 225), também remetendo à imagem da verticalidade, encarna o veículo de ascensão prototípico da narrativa. Ricardo será, então, o responsável por conduzir Raquel ao caminho do outro mundo.

Sustentam, ainda, esse raciocínio, os frequentes *closes* no rosto do ex-companheiro, que surge inúmeras vezes clivado por rugas intermitentes, visíveis conforme o tom

da conversa entre os dois. Se, segundo Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 791), “o rosto simboliza a evolução do ser vivo das trevas à luz”, devido a suas linhas angulosas e limpas, notadamente verticais, a face de Ricardo se encontra constantemente no limiar entre a permanência na luz e o mergulho nas trevas:

Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos, ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. (p. 226).

As idas e vindas das marcas de expressão sinalizam, também, os momentos de tensão no texto. Assinalam a iminência do derradeiro passo de Ricardo rumo ao abismo do assassinato que está prestes a cometer.

Trafegando no limite, mas com o plano já traçado, os sinais arquetípicos da morte são dados a todo instante pelo personagem, como se tentasse, à maneira dos assassinos de Santiago Nasar, em *Crônica de uma morte anunciada* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2009)², ser impedido por alguém. Tanto que, ao saber de Raquel que seu marido, riquíssimo, a levará em viagem ao Oriente, “ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente *escureceu, envelhecida*. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram” (p. 228, grifo nosso). Rugas, estas, que desaparecem apenas provisoriamente, pois retornam para nos dar a imagem final de Ricardo, que, quando deixa a ex-namorada para morrer presa no jazigo, “já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque” (p. 231).

Vincada por linhas horizontais, essa face se despede marcada pela escuridão abissal da morte, do crime praticado. A fisionomia escura, envelhecida, diferencia-se da condição anterior, quando “tinha um jeito jovial de estudante” (p. 225). Notoriamente, “é a qualidade de sua irradiação que irá distinguir o rosto demoníaco do rosto angélico. A fronte do diabo é riscada de profundas linhas horizontais e de chifres que a obscurecem”, já nos dizem Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 791). Ricardo, então, abandona em definitivo a irradiação da jovialidade inicial, da mesma forma que o faz com a amada, cumprindo, portanto, os desígnios que sua expressão prometia no decorrer de toda a história. Com a fronte riscada por profundas linhas, o personagem que surgira junto à árvore executa seu destino de veículo da ascensão, porém jamais concedendo espaço a qualquer aura de pureza. Seu motivo é torpe, como veremos, e vinculado à imagem punitiva do demônio.

² Referimo-nos aos inúmeros indícios dados pelos assassinos, aos desencontros que ocorrem e ao tempo perdido para finalmente consumarem o crime, como se tentassem evitá-lo, mas fossem compelidos pela trama.

Não obstante, há outros elementos fundamentais ao drama desta arquetipologia da morte que buscamos demonstrar no conto. Dentre eles, a pedra e o pedregulho são figuras importantes no que concerne aos indícios do assassinato meticulosamente urdido e à simbologia do ambiente. É inevitável, pois, considerarmos que “*Tradicionalmente, a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita.* [...] A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e descida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 696, grifo original), que neste estudo deverá ser estendido a toda trama, por meio dos detalhes estruturantes da atmosfera. Mais do que isso, segundo Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 696), referindo-se à mitologia bíblica, “o templo deve ser construído com pedra bruta, não com pedra talhada. [...] A pedra bruta é considerada ainda como andrógina, constituindo a androginia a perfeição do estado primordial”.

Ora, não podemos deixar de notar e mencionar a sutil relação de Ricardo com os pedregulhos que volta e meia fazem aparições no enredo. Se anteriormente a personagem apanhara um deles do chão e o fechara na mão, pouco antes de sua face ser vincada pelas rugas, podemos, por um lado, apreender tal atitude a partir da posição desse homem que busca a proteção sagrada deste estado primordial do elemento andrógino. No entanto, por outro lado, a pedra também se caracteriza tanto pela subida quanto pela descida, de forma que não garante a segurança necessária ao afastamento completo daquele obscurecimento demoníaco do qual o protagonista é vítima. A despeito disso, Ricardo acaba por reforçar esta segunda possibilidade ao atirar “o pedregulho num canteiro ressequido” (p. 228), ensejando o momento definitivo de desligamento da simbologia divina, cuja ocorrência, interessa notar, se dá justamente após um sugestivo comentário da ex-namorada.

Raquel observa uma das sepulturas abandonadas, onde lê: “À minha querida esposa, eternas saudades” (p. 228, grifo original), e comenta sem pretensão: “— Pois sim. Durou pouco essa eternidade” (p. 228). Daí parte a atitude de Ricardo de se desfazer do pedregulho e rechaçar “a estúpida intervenção dos vivos” (p. 228). É como se a partir desse ínfimo fragmento de narrativa nos dirigíssemos para o desfecho da trama, conforme as personagens adentram mais e mais pelas alamedas abandonadas, até o instante crucial em que Ricardo retorna, só, ao “som dos pedregulhos se entrechocando úmidos sob seus sapatos” (p. 232). Cumprido seu objetivo, com Raquel aos gritos dentro do jazigo, os pedregulhos – brutos como aqueles com que se constrói o templo, representativos da pureza – se chocam sob o peso da maldade, o peso do ser que abraça o demônio da face enrugada e rejeita o último resquício da perfeição divina.

E, no entanto, todo esse trajeto abissal já estava dado no início, através de um importante catalisador de significados. É pelo primeiro índice do olhar que vislumbramos antecipadamente o processo de queda, uma vez que, quando chegou ao local do encontro, Raquel “encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos”, dizendo “— Veja

que lama” (p. 225). Seu olhar aponta imediatamente para baixo, vê a lama nos próprios pés, como que sugerindo o infortúnio decorrente da subida, pois deste ponto em diante o percurso contrário ganha força. A história ruma para o jazigo e depois para a catacumba inferior, finalizando com a escuridão tenebrosa onde de nada vale a visão. Além disso, a mirada não é apenas em direção ao chão; ela encontra os pés em simbiose com a lama, sinalizando que continuar implica descer rumo à terra, penetrar suas entranhas pela escada sinuosa que leva aos gavetões mortuários e retornar à matéria primordial da humanidade.

Matéria, esta, à qual a suposta prima de Ricardo já teve oportunidade de retornar há muito tempo. Enterrada no jazigo cuja posição solar é privilegiada, a moça aguarda a visita daquela que possui olhos parecidos com os seus. “Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos” diz Ricardo, “eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, como vocês duas...” (p. 229). Complementando a fala, é incrível como as duas, digamos, ex-namoradas se assemelhavam justamente no que concerne à visão, compartilhavam uma qualidade muito particular. Os olhos, numa interessante dualidade, só podem ver com a clareza, e só com ela sua beleza pode ser vista. Porém, Maria Emília, suposta prima, já não enxerga mais nada, tampouco pode ter suas vistas apreciadas no medalhão gasto pelo passar do tempo. No lugar em que se encontra, a luz foi completamente obliterada pela sombra, assim como as luzes que ainda iluminam Raquel “na quietude da tarde” (p. 225) estão prestes a se pôr.

Vemos logo, portanto, que a similitude num traço tão peculiar não é por acaso. Se “toda a beleza dela [Maria Emília] residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os [de Raquel]” (p. 229), é por um motivo sádico que Ricardo “tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza” (p. 225). Antes que ela se apague como se apagou a vida da desconhecida tomada por prima, ou como se apagará o sol morrente, o jovem se vale da luz ainda existente para ver pela derradeira vez a amada. Contudo, esse momento da narrativa marcado pela tópica da visão se configura como o ponto limítrofe da dupla antitética luz e sombra. À medida que a trama avança, a tensão entre a possibilidade de ver o mundo – relacionada ao campo da luminosidade – e o mergulho na escuridão – relativo ao abismo das trevas – se torna mais evidente, do mesmo modo que o destino de Raquel.

Presas entre duas ordens simbólicas opostas, a ex-namorada encontra-se exatamente no crepúsculo; porém, um crepúsculo ambigualmente funesto, representativo tanto do lusco-fusco do dia que se esvai, quanto do da sua vida, cada vez mais por um fio. Conforme a noite se aproxima, o pôr-do-sol mais lindo também se torna iminente, cruelmente justificando sua beleza no fato de ser o último facho de luz que lhe será dado observar. Nesse sentido, Ricardo não deixa dúvidas ao sentenciar: “— Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a

beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo [...]” (p. 227 – 228, grifo nosso). Pois é exatamente onde se situa a beleza da amada, refém do tempo irrefreável, de forma que só poderá ser vista enquanto restar claridade. Assim como a beleza do crepúsculo, a de Raquel logo morrerá.

Para tanto, será necessária ainda uma descida, um lance de escadas tão curto e tão longo: seu comprimento será aquele do trajeto para o abismo. E a personagem o percorre, mas não sem dar sinais da presença aterradora da morte. Enquanto Ricardo está lá embaixo, apreciando, “na semiobscuridade do subsolo, os gavetões” (p. 230), Raquel *cruxa* os braços e fala “baixinho, [com] um ligeiro tremor na voz. — Vamos, Ricardo, vamos” (p. 230). Ele responde: “— Você está com medo” (p. 230). Ela, por sua vez, declara, sem convencer o leitor: “— Claro que não, estou é com frio. Suba e vamos embora, estou com frio” (p. 230). Afinal, de mãos cruzadas e começando a sentir frio, a personagem, sem o saber, mostra os signos da morte já preparando sua imagem num caixão, ao qual ela sequer terá direito, apesar de terminar seus dias cercada por muitos.

Lá embaixo, o ex-namorado “acendeu um fósforo. Inclinou-se para o medalhão frouxamente iluminado” (p. 230), fingindo verificar a sepultura da prima Maria Emília, que possuía uns olhos... uns olhos impressionantemente iguais aos de Raquel. Com isso, consegue trazer a moça para baixo, onde justamente seus olhos não possuem poder algum: “— Que frio faz aqui. E *que escuro, não estou enxergando!*” (p. 231, grifo nosso). Revestido, então, por uma gentileza simbolicamente cruel, acende outro fósforo e o entrega à companheira, com o pedido de que repare nos olhos da imagem que orna a pedra: “Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida...” (p. 231). É então que o palito despenca da mão imóvel de Raquel, revelando a crueldade extrema do amante, que lhe entregara esta luz frágil, artificial, de vida absolutamente curta. Não bastasse isso, diante da perplexidade irretratável da mulher, a treva surge com toda força, obliterando os dois rostos presentes na cavidade subterrânea: tanto o de Raquel, quanto o da lápide tão desconhecida e tão próxima, futura companheira das últimas horas. Na queda arquetípica da luz, o avanço denso da escuridão simboliza a voragem do abismo, pelo qual a personagem já se encontra tragada.

Num derradeiro e inocente esforço, busca retornar à luz da superfície, mas quando volta seu olhar para a escada, “no topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada” (p. 231). Era inevitável que ela ainda tentasse subi-la, uma vez que “a escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade. [...] Quando se trata de valor, observou Bachelard, todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 378). Com toda calma, porém, ele anuncia: “— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo” (p. 231). A portinhola, de fechadura nova em folha, a despeito das grades cobertas pela ferrugem,

não se abrirá, e na mão do companheiro o olhar de Raquel encontra “a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo” (p. 232). Chave para o reino da morte, pendularmente marcando o fim da vida. A ascensão pela escada está vetada: uma vez tendo descido ao abismo, o retorno não é mais possível.

Assim, com a impiedade extrema de um “— Boa noite, meu anjo” (p. 232), Ricardo atinge seu objetivo, concluindo o plano arquitetado, com a amada presa “na semiobscuridade do subsolo, [onde] os gavetões se estendiam ao longo das quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento” (p. 230). Não podemos deixar de ressaltar, então, a escolha do local, dado que também ele é bastante representativo das possíveis motivações inconscientes do assassinato. Como ensina Durand (2002, p. 248), “as figuras quadradas ou retangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela”. Isto é, sob essa perspectiva, um dos possíveis sentidos da narrativa seria justamente o clássico tema da defesa da honra, essa busca por uma integridade imaginária, como se sua fortaleza não tivesse sido usurpada, a cidade não tivesse sido assaltada. Com a ex-namorada trancada para morrer na catacumba retangular, Ricardo não mais será ultrajado pela relação com um homem muito mais rico que ele, cuja vida em decadência chegou a “uma pensão horrenda, [da qual] a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura” (p. 226).

Todavia, esta evidentemente não é a única possibilidade de leitura. Conforme Maurice Blanchot (1987, p. 258), “[...] aquele que morre ‘entre os vossos braços’ é como o vosso próximo para sempre, mas, agora, está morto”. A patente crueldade no pensamento do autor, como se percebe, em nada parece contradizer o pensamento também sinistro do protagonista de *Venha ver o pôr-do-sol*, que não poupa morbidez em suas falas. Logo, é possível que consideremos também essa posse mortal como sentido último do texto, uma vez que, se Raquel não morre exatamente nos braços do ex-companheiro, é por eles que isso ocorre. Morta pelo braço de Ricardo, Raquel será sua para sempre, ainda que para isso necessite perder a vida.

Por outro lado, há que se considerar que o “‘aqui jaz’, repleto de nomes, de construções sólidas, de afirmações de identidade, é o lugar anônimo e impessoal por excelência” (BLANCHOT, 1987, p. 261). Portanto, outra leitura sugere um apagamento derradeiro do amor, através da completa dissolução existencial da amada, que, além de jazer no sítio impessoal por excelência, sequer possuirá a placa que a tornaria mais uma na multidão de cadáveres. Dentre a massa de mortos, sua existência nem mesmo será sabida, de forma que com ela se vá a própria lembrança do amor. Posto que ninguém saberá seu paradeiro, Raquel não apenas morre, deixa de existir.

Ao termo, resta sem dúvidas o movimento responsável pela atmosfera dramática do conto, conferindo-lhe a beleza de um jogo entre luz e sombra que desloca a banalidade do relato de um crime passional para os domínios da arte. Iniciada na quietude

da tarde, quando ainda havia claridade, a ascensão segue rumo ao topo da montanha, ícone por excelência deste movimento. Entretanto, à medida que se aproxima o topo, o inesperado ocorre, e em lugar de um conjunto arquetípico positivo, os elementos narrativos passam a remeter a uma simbologia do perecimento, quando toda a ambiência parece se deteriorar sob o olhar das personagens, até o momento culminante da caminhada pelo cemitério. Lá, por fim, o deslocamento inverso ganha força, sobretudo com a descida à catacumba, onde o encontro temível é com a voragem do abismo, do qual não se pode escapar. Dali, será visível a queda paradoxalmente mais bela e mais angustiante, a da luz do sol a se pôr, levando consigo os últimos instantes da vida. Com os uivos “abafados como se viessem das profundezas da terra” (p. 232), surgirão, do fundo abissal, a escuridão e a morte, para cessar todo o percurso da linha imaginária que corta a narrativa e subverte o início da trama. A subida de Raquel dá lugar a Ricardo “descendo a ladeira” (p. 232), vindo com olhar mortiço o sol que se põe e arrasta consigo as sombras arquetípicas da morte.

Referências Bibliográficas

Bíblia sagrada. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2010.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Crónica de una muerte anunciada*. 25. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

TELLES, L. F. Venha ver o pôr-do-sol. In: FERNANDES, R. de (Org.). *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Geração Editorial, 2006, p. 224 – 232.

Contribuição recebida em: 13/07/2012.

Contribuição aceita em: 03/10/2013.

Referência eletrônica: PELINSER, André Tessaro. Uma Arquetipologia da Morte em *Venha ver o pôr-do-sol*, de Lygia Fagundes Telles. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 12-21, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.